

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2017

№ 25

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-44127 от 04 марта 2011 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Подписной индекс 82514 в объединенном каталоге
«Пресса России»

Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук»,
Высшей аттестационной комиссии

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»**

П.Л. Волк, д-р культурологии, начальник департамента по культуре и туризму Томской области;

Д.В. Галкин, д-р филос. наук, доцент каф. теории и истории культуры Института искусств и культуры Томского государственного университета;

О.Л. Лаврик, д-р пед. наук, проф., зам. директора Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН (Новосибирск);

А.А. Сундиева, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. музеологии факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва);

доктор **Марац Ласло**, доцент кафедры европейских исследований, гуманитарный факультет, университет Амстердама;

А.Н. Багашев, д-р ист. наук, директор Института проблем освоения Севера СО РАН (Тюмень);

Т.К. Щеглова, д-р ист. наук, профессор, зав. каф. отечественной истории исторического факультета Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

EDITORIAL COUNCIL

P.L. Volk (Tomsk, Russia);

D.V. Galkin (Tomsk, Russia);

O.L. Lavrik (Novosibirsk, Russia);

A.A. Sundieva (Moscow, Russia);

Maracz Laszlo (Amsterdam, the Netherlands);

A.N. Bagashev (Tyumen, Russia);

T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia)

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»**

Э.И. Черняк, гл. редактор, д-р ист. наук, проф., зав. каф. музеологии, культурного и природного наследия, директор Института искусств и культуры;

К.А. Кузоро, отв. секретарь, канд. ист. наук, доцент каф. библиотечно-информационной деятельности;

В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент каф. теории и истории культуры;

Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, зав. каф. инструментального исполнительства;

Н.А. Долгих, канд. пед. наук, доцент, зав. каф. дизайна;

О.А. Жеравина, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. библиотечно-информационной деятельности;

Л.А. Коробейникова, д-р филос. наук, проф., зав. каф. теории и истории культуры;

И.Е. Максимова, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. этики, эстетики и культурологии;

В.В. Сотников, проф., зав. каф. хорового дирижирования

EDITORIAL BOARD

E.I. Chernyak (Tomsk, Russia) – Editor-in-Chief;

K.A. Kuzoro (Tomsk, Russia) – Executive Editor;

V.E. Budenkova (Tomsk, Russia);

L.V. Bulgakova (Tomsk, Russia);

N.A. Dolgikh (Tomsk, Russia);

O.A. Zheravina (Tomsk, Russia);

L.A. Korobeynikova (Tomsk, Russia);

I.E. Maksimova (Tomsk, Russia);

V.V. Sotnikov (Tomsk, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Кирсанова Е.С. Взаимодействие власти и общества в осмыслении российских историков второй половины XIX – начала XX вв. (к проблеме политической культуры)	5
Кузоро К.А. Корпоративная культура церковных историков в российских православных духовных академиях второй половины XIX – первой четверти XX вв.: концепция исследования	13
Разуев А.В. Деятельность Василия Кузьмича Шебуева как пример финансового успеха в истории русского изобразительного искусства первой половины XIX века	22
Салимгареев М.В. Идея человеческой солидарности в философии Ф.М. Достоевского	31
Чепеленко К.О. К вопросу о пространственном подходе в искусстве	40
Шайдулина М.В. Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности	44
Элькан О.Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер»)	54

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Архипова М.В. Активно-двигательный метод развития музыкального мышления в классе профессора А. Пирс	69
Баженова А.Е. Сказка в отечественной книжной графике 1960-1980-х гг. Связь иллюстрации и текста	76
Коляденко Н.П. Роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания	82
Лянь Лю. Жанры народных песен дауров в Китае	89
Нестерова М.М. К вопросу об антропоцентризме в музыке Ф. Шопена (на примере четвертой баллады)	97
Таштамирлова Л.Ш. Влияние мифотворчества Ф. Новалиса на творчество Р. Вагнера. Сравнительный анализ произведений	104

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Ананьев В.Г., Кизил М.И. Теория и практика музейной экспозиции в трудах зарубежных музееведов 1900–1930-х гг.	113
Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. «Цивилизация закинула свои сети на русских людей» (С.М. Соловьев о культуре и музейных ценностях средневековой России)	122
Долгополова А.А., Савельев М.В. Уникальный образ города в контексте особенностей формирования архитектурно-ландшафтного пространства	128
Донцова А.А. Деятельность Томского губернского комитета по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, народного быта и природы (губмузей): июль 1921 – май 1925 г.	137
Кабунова Е.М. Из истории формирования и экспонирования коллекции искусства стран Востока в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева	147
Куклинова И.А. Концепция <i>Воображаемого музея</i> в трудах Розалинды Краусс	156
Полтева И.В. Переписка как источник изучения истории музыкальной культуры Алтая (на примере наследия композиторов из собрания Национального музея им. А.В. Анохина)	164
Савельев М.В., Долгополова К.А. Проблемы сохранения исторического архитектурного наследия на материале анализа реставрационных приемов усадебных комплексов городов России	173

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Прокудин Д.Е. Морфология субкультуры детства как объект культурологического исследования. Рецензия на монографию Суворкиной Е.Н. «Морфология субкультуры детства: культурологический анализ»	181
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	184
----------------------------------	-----

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Kirsanova E.S. The interaction of power and society in understanding of the historians of the second half of the XIX – early XX centuries (to the problem of the political culture).....	5
Kuzoro K.A. Corporate culture of church historians in the Russian Orthodox Ecclesiastical Academy in the second half XIX – the first quarter of the XX century: research concept	13
Razuev A.V. Vasily Kuzmich Shebuyev's activities as an example of financial success in Russian art of the first half of the XIX century	22
Salimgareev M.V. The idea of human solidarity in philosophy Dostoevsky	31
Chepelenko K.O. To the question of the spatial method in art	40
Shaidulina M.V. The phenomenon of aestheticized violence in modern South Korean cinema as a reflection of national and cultural identity.....	44
Elkan O.B. The «Speaking» proper names phenomenon in the onomasphere of the German speaking culture of the XX-th century (on the example of H. Hesse's novel «The Glass Bead Game»)	54

ART HISTORY

Arkhipova M.V. Music-plastic method of development of musical thinking in the class of professor A. Pierce	69
Bazhenova A.E. Fairytale in the domestic book graphics 1960-1980 years. Communication illustrations and text	76
Kolyadenko N.P. Synesthesia role in establishing of «nonclassic» musicology	82
Lian Liu. Genre of folk songs of the Daur in China.....	89
Nesterova M.M. On the question of anthropocentrism in Chopin's music (for example, the Fourth Ballad)	97
Tashtamirova L.Sh. The impact on the work of myth F. Novalis on the work of R. Wagner. A comparative analysis of the works.....	104

CULTURAL HERITAGE

Ananiev V.G., Kizil M.I. Theory and practice of museum exposition in the works of foreign museologists in 1900-1930	113
Dmitrienko N.M., Chernyack E.I. «Civilization has thrown their nets at the Russian people» (S.M. Soloviyev on Culture and Museum values of medieval Russia).....	122
Dolgoplova A.A. Saveliev M.V. The unique image of the city in the context of the characteristics of the formation of architectural and landscape space.....	128
Dontsova A.A. Activity of the committee of the museums, art monuments and antiquities conservation, national culture and nature in Tomsk province (July 1921 – May 1925).....	137
Kabunova E.M. History of formation and exhibition of the collection of Oriental countries in Sukachev Irkutsk Regional Art Museum	147
Kuklinova I.A. The concept of a <i>Museum without walls</i> in the research of Rosalind Krauss	156
Polteva I.V. Correspondence as a source for studying the history of musical culture of Altai (on the example of the heritage of composers from the collections of the National museum named after A.V. Anokhin).....	164
Saveliev M.V., Dolgoplova K.A. Problems of preservation of historic architectural heritage restoration in the material analysis techniques estate complexes Russian cities.....	173

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Prokudin D.E. The morphology of the subculture of childhood as an object of the cultural studies research. <i>Review of the monograph</i> Suvorkina E.N. «The morphology of the subculture of childhood: cultural analysis»	181
--	-----

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS	184
---	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК. 930+323.22

DOI: 10.17223/22220836/25/1

Е.С. Кирсанова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВЛАСТИ И ОБЩЕСТВА В ОСМЫСЛЕНИИ РОССИЙСКИХ ИСТОРИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В. (К ПРОБЛЕМЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ)

В статье рассматриваются вопросы взаимоотношения власти и общества в творчестве российских историков консервативно-либерального направления второй половины XIX – начала XX в. Автор приходит к выводу, что в решении историками этой проблемы высказываются идеи, созвучные современным подходам в понимании сущности власти и ее взаимодействию с обществом и могущие быть востребованными как в теоретическом, так и в политико-практическом плане на современном этапе реформирования российской государственности.

Ключевые слова: власть, общество, государство, консервативный либерализм, идеалистический историзм, участие во власти.

Проблема власти, практически не покидающая страницы историко-философской и социально-политической литературы последние почти полтора столетия, приобрела в настоящее время в России особую актуальность. Это вызвано, в первую очередь, как изменяющимися конфигурациями государственной власти в условиях мировых глобализационных процессов, что «...требует нового по сравнению с традиционным концептуального определения и новых подходов к исследованию» власти [1. С. 61], так и внутренними причинами, связанными с начавшейся в России в конце XX в. и продолжающейся до настоящего времени перестройкой политической системы. При этом следует подчеркнуть, что либерализация ее по западному образцу, проводимая правящей элитой с начала 90-х гг. прошлого века, не принесла успеха социально-политическим реформам, а лишь усилила поляризацию общественно-политических сил в современной России. Указанное обстоятельство порождает идеи о кризисе «либерального проекта» в России, невозможности осуществления идей либерализма в стране, где отношения между властью и обществом, развивающиеся по формуле «безграничная власть и покорный народ», не меняются на протяжении столетий [2, 3].

Признавая во многом справедливость подобных оценок, стоит отметить, что в сложном деле обновления российской государственности наряду с усвоением современных методологий власти необходима опора и на отечественную традицию либерализма (которая далеко не исчерпывается последними двумя десятилетиями) в осмыслении института государственной власти и их практический опыт решения его переустройства, происходивший в конце XIX – начале XX в.

Среди выдвинутых в то время вариантов переустройства страны необходимо остановиться на том из них, что был разработан представителями консервативно-либерального направления в российской историографии второй половины XIX – начала XX в., и существенно отличался от леволиберальных проектов. Важно в современных условиях проанализировать постановку в нем вопроса о взаимоотношении власти и общества и предлагаемое решение, что и составит основную цель данной статьи.

В качестве источниковой базы следует обратиться к трудам Бориса Николаевича Чичерина (1828–1904) и Владимира Ивановича Герье (1837–1919) – выдающихся историков и известных представителей консервативного либерализма в российской историографии второй половины XIX – начала XX в.

Либералы-консерваторы, как и все либералы, признавали необходимыми общественные и экономические реформы, расширяющие границы свободы личности. Расхождение их с левым крылом либерализма проявлялось в решении вопроса о путях и темпах этих реформ и гораздо в большей степени в вопросе о пределах компромисса с силами, представляющими реформируемые социально-политические институты. Центральным положением консервативного либерализма, организующим все остальное идейное его содержание, было требование сверять каждый политический шаг с историей, включать исторический опыт в стратегию любых нововведений. Историческая же наука, с точки зрения консервативного либерализма, должна сознательно ориентироваться на служение политике, давая последней почву для принятия правильных решений [4].

Методологической основой исследований консервативно-либеральных историков выступал идеалистический историзм. Будучи органическим сплавом ряда идей об историческом процессе и историческом познании (идеи прогресса, исторической индивидуальности, познаваемости исторического прошлого, специфики исторического познания и др.), идеалистический историзм изначально был созвучен консервативно-либеральной позиции «адвоката прошлого в настоящем». Историки этого направления, зародившегося в Западной Европе, первыми выступили с требованием «исторической экспертизы» политических проектов, настаивая на необходимости исторического подхода не только к прошлому, но и к современности и к будущему. Считая, что каждый новый этап развития народа бесчисленными нитями связан с прошлыми этапами, они выдвинули идею синтеза современной политики и исторической науки. Политик, полагали они, должен быть исторически образован, поскольку иначе он не сможет определить, какие социально-политические институты имеют исторические корни и требуют бережного отношения к себе, а какие могут быть реформированы без болезненных последствий. Историческая же наука должна видеть свою главную задачу в ориентировании политики и воспитании общества в духе уважения к ценностям, вынесенным народом из своего прошлого [4. С. 156].

Одной из таких важнейших ценностей является государство. Решение историками вопроса о государстве близко к гегелевскому. Суть его – в этизации категории государства.

Рассматривая вопрос о сущности и происхождении государства, и Б.Н. Чичерин, и В.И. Герье разделяли многие положения классического понимания

власти, сложившегося в девятнадцатом столетии, сводящего ее к отношениям «господства-подчинения», легитимного насилия, репрессиям. «Это, – пишет, например, Чичерин, – один из самых обыкновенных способов образования новых государств или увеличения старых» [5. С. 101].

Помимо внешних причин существуют и внутренние, так как противоречия и конфликты, возникающие в процессе совместного проживания людей, грозят самоистреблением. Так, Чичерин утверждал власть и государство «не что иное, как неизбежное зло, установленное для избежания зла еще большего» [5. С. 11].

Но в то же время в рассуждениях историков обосновывается идея о том, что происхождение государства нельзя сводить только к «дикому и незаконному насилию», как это неправомерно, по их мнению, утверждал Ж.Ж. Руссо, государство есть явление этическое и объективированная нравственность, поскольку та же самая необходимость совместного проживания людей ради безопасности последних побуждает их к самоограничению, сдерживанию эгоистических устремлений, т.е. совершению нравственных поступков. Наряду с этим подчеркиваются защитные функции, обеспечивающие безопасность населения, что является главной целью государства, а также содействие внутренней сплоченности и определенной культурной интеграции всех слоев общества.

Так, Герье отмечал, что государство – это не только «...лишь искусственные машины, приводимые рукою одного или немногих деятелей», государство – это «мир, в котором нагляднее всего проявляется гармония между индивидуальным и коллективным началом... И в нем необходимо видеть, кроме видимой всем «тирании правителей» и их «завоевательных устремлений», отношения взаимной солидарности и взаимодействия его членов» [6. С. 389].

По мнению ученых, антиисторическими являются не только теории, умаляющие роль государства, но и концепции, в которых эта роль не связывалась с этической сущностью правительственной власти. Так, отрицательное отношение Герье к выводам французского историка И. Тэна во многом обусловлено тем, что преклонение последнего перед государством вытекало из его оценки государства как «жандарма», обуздывающего «звериные инстинкты» людей. Такое отношение к государству, характерное для многих либералов, было неприемлемо ни для В.И. Герье, ни для Б.Н. Чичерина, поскольку в их понимании государство логически и исторически связывалось не с «эгоистическими стремлениями отдельных индивидов и групп», а с преодолением этих стремлений, с осознанием «человечности». Если принять подобную точку зрения на сущность государства, как «жандарма» или «полицейского», то кто же тогда, спрашивал Чичерин, будет защищать полицейского [7. С. 201].

К тому же исторический подход позволяет констатировать и «очеловечивание» самого института государства, «гуманизацию» его, что выражалось в «усовершенствовании государственного устройства», «в создании новых гарантий мира и культурного развития» [8. С. 122, 153, 173].

Рассматривая государство, наряду с собственностью и образованием как «главное проявление цивилизации и в то же время ее средство» [9. С. 271], и Герье, и Чичерин русскую историю трактовали как историю народа, сплоченного самодержавным государством и ведомого им по пути прогресса.

«Чрез государство русский народ достиг своей самобытности; ...оно заставило преодолеть суровую природу; ...оно победило азиатских кочевников; чрез государство, наконец, русский народ сделался европейским. Политический смысл... побуждал русский народ всегда стоять за государство, несмотря на его суровые формы, и покорно нести тяжелое тягло», – пишет Герье [10. С. 80].

По мере исторического развития, когда возникает потребность участия общества в государственных делах, по их мнению, самодержавный строй должен преобразовываться в правовое государство.

При этом пропаганда идей правового государства сочеталась с апологией сильной правительственной власти, неприятием любых форм революционной конфронтации с ней и утверждением о том, что политический прогресс должен иметь в России (как это происходило и во всех европейских странах) национальный характер, опираться на собственную традицию. Реформы, пишет Чичерин, не должны «...становиться вразрез с тысячелетнюю историю отечества; новая сила не должна явиться враждебною той, которая руководила нами до сих пор...» и, следовательно, русский народ, в истории которого ведущая роль всегда принадлежала государству, должен осуществлять свой исторический завет в союзе с существующей властью. А в условиях пореформенной России, по мнению Б.Н. Чичерина, «...сильная власть нужнее нежели когда-либо» [11. С. 167].

В то же время сила власти, по убеждению В.И. Герье, заключается не только в ее праве на репрессии для поддержания порядка, а, главным образом, в ее единстве и последовательности в проведении реформ [9. С. 89].

Но, какой бы сильной и неограниченной ни была индивидуальная власть, она не может обойтись без поддержки со стороны общества, особенно в условиях модернизации. Именно «равнодушное непонимание масс, по мнению Герье, и полное отчуждение высших слоев общества от всякого практического дела, от всякой серьезной ответственности, от всякого служения общему интересу и благу» наряду с эгоистической политикой правящего класса привело к «революционной катастрофе» 1848 г. во Франции [12. С. 488].

Б.Н. Чичерин, анализируя отношения между государством (властью, правительством) и обществом, которое он определяет как «...совокупность частных отношений между людьми» [13. С. 2], т.е., не связанных с обладанием высшей государственной властью, но подчиняющейся ей, подчеркивает мысль о наличии в человеческом общежитии двух противоположных начал – личного и общего. По мнению ученого, задача как теоретической мысли, так и практической политической деятельности, заключается не в уничтожении одного в пользу другого, но, напротив, в содействии гармонизации этих отношений, чтобы «естественный дуализм между правительством и народом» не перерос в антагонизм и социальный взрыв [13. С. 36].

Важная роль в деле снятия противоположности между государством и обществом отводилась учеными исторической науке. В соответствии с представлениями консервативных либералов о сущности и функциях исторической науки последняя, откликаясь на запросы современной политики в проблематике своих исследований, не должна принимать на веру те программы, которые ей предлагают на выбор современные различные партии,

а подвергать их критическому анализу с точки зрения «исторической обоснованности». Поэтому именно историческая наука оказывает воздействие на формирование политической идеологии, внушает политическим деятелям и обществу в целом наиболее плодотворный способ действий, который базируется на опыте всей истории. Необходимость направить усилия историков именно на воспитание «общества» с особенной настойчивостью подчеркивалась В.И. Герье. «До сих пор, – сетовал он, – большинство исторических сочинений писалось как бы в назидание только одних правительств...; чем более, однако, в наше время растет самостоятельность общества, тем более историческая критика должна содействовать развитию самосознания общества» [14. С. 593].

Вторым направлением снятия противоположности между властью и обществом было участие общества в управлении как на местном уровне, так и на государственном. По словам Чичерина, «необходимость управлять на деле раскрывает все те условия власти, которые упускаются из вида в оппозиции. Тут недостаточно производить агитацию – надобно делать дело» [15. С. 200–201].

Придя к выводу о неразрывной связи исторической науки и политики, оба ученых считали естественным для себя сочетание занятий академической наукой с активной общественно-политической деятельностью. Так, в 70-х гг. XIX в. они принимали активное участие в выступлениях против ликвидации университетской автономии, отстаивая независимость университета и науки от официозной идеологии. Помимо этого, Б.Н. Чичерин, как известно, был причастен к разработке правительственных реформ 60-х гг. XIX в. [16. С. 16–17], активно занимался земской деятельностью, работал в качестве московского городского главы, за что был удостоен звания почетного гражданина Москвы.

В.И. Герье, будучи членом Московской городской думы и возглавляя в ней с 1899 г. «Комиссию о пользах и нуждах общественных», был известен как один из самых активных в Москве поборников общественной филантропии [17. С. 89–94]. По его инициативе и при непосредственном участии были организованы участковые попечительства о бедняках, первые в России «Дома трудолюбия». Одно из таких попечеств он возглавил лично. В годы Первой русской революции В.И. Герье вступает в партию октябристов, принимает активное участие в предвыборной борьбе в первую, вторую и третью Думы, выступает в печати с посвященными революционным событиям публицистическими статьями. В 1907 г. Герье по назначению императора был введен в Государственный совет.

Таким образом, подводя итоги проведенному анализу, следует подчеркнуть, что взаимоотношения государственной власти и общества рассматриваются русскими мыслителями исторически в широком социокультурном контексте. При этом они подчеркивают такие черты, не характерные для оформившегося в XIX в. классического понимания указанной проблемы, как цивилизующая роль института государства в развитии человечества, консолидирующая функция верховной власти, важность учета культурно-образовательной зрелости как управляющих, так и управляемых, что влияет и на способ властвования, и на успех проводимых преобразований, а также не-

обходимость непосредственного участия граждан в управлении разной степени значимости. В данном случае можно говорить, что речь идет о политической культуре взаимодействия общества и власти, тем более, что В.И. Герье, например, прямо использует это понятие [9. С. 69].

Эти идеи созвучны современному социогуманитарному дискурсу власти, для которого обозначенные подходы являются магистральными [18. С. 108]. Все перечисленное дает основания утверждать об актуальности идей, развиваемых консервативно-либерально настроенными учеными о проблемах власти и общества и о возможности «подключения» к отечественной традиции, заложенной государственниками-либералами.

Литература

1. Петрова Г.И. Метафизика власти // Вестник Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4(20). С. 60–65.
2. *Российский либерализм* : идеи и люди: 2-е изд., испр. и доп.; под общ. ред. А.А. Кара-Мурзы. М. : Новое издательство, 2007. 904 с.
3. Евлампиев И.И. Уроки российского либерализма. Статья первая: критика западной традиции // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 90–100.
4. Кирсанова Е.С. Консервативно-либеральная идея синтеза истории и политики и русская историография второй половины XIX века // Вестник Том. гос. ун-та. Серия История. Краеведение. Этнология. Археология. 2004. № 281. С. 155–161.
5. Чичерин Б.Н. Курс государственной науки. М. : Тип. товарищества И.Н. Кушнерев и К, 1894. Ч. 1. 481 с.
6. Герье В.И. Философия истории Гердера // Вопросы философии и психологии. 1896. № 33. С. 374–404.
7. Чичерин Б.Н. Собственность и государство. М. : Тип. Мартынова, 1882. Ч. 1. 457 с.
8. Герье В.И. Философия истории от Августина до Гегеля. М. : С. Яковлев, 1915. 268 с.
9. Герье В.И. Идея народовластия и французская революция 1789 года. М. : С.П. Яковлев, 1904. 571 с.
10. Герье В.И. Сергей Михайлович Соловьев // Исторический вестник. 1880. № 1. С. 74–111.
11. Чичерин Б.Н. Что такое охранительные начала? // Чичерин Б.Н. Несколько современных вопросов. М. : Изд. К. Солдатенкова, 1862. С. 145–184.
12. Герье В.И. Народник во французской историографии : Жизнь и сочинения Мишле // Вестник Европы. 1896. № 4. С. 457–520.
13. Чичерин Б.Н. Курс государственной науки. М., 1894. Ч. 11. 432 с.
14. Герье В.И. Национальная историография Германии // Ист. вестник. 1880. Т. 1. С. 567–593.
15. Чичерин Б.Н. Различные виды либерализма // Чичерин Б.Н. Несколько современных вопросов. М., 1862. С. 185–201.
16. Искра Л.М. Борис Николаевич Чичерин о политике, государстве, истории. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. 216 с.
17. Кирсанова Е.С. Консервативный либерал в российской историографии : Жизнь и историческое мировоззрение В.И. Герье. Северск : Изд. СГТИ, 2003. 209 с.
18. Соловьев А.И. Цивилизационное пространство государственности (Противоречия западной и отечественной моделей) // Общественные науки и современность. 2010. № 3. С. 96–110.

Kirсанova Ekaterina S. Seversk Technologiccal Institute-branch of State Autonomous Educational Institution of Higher Professional Education “National Research Nuclear University “MEPhI” (Seversk, Russian Federation).

E-mail: zavkir@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. pp. 5–12.

DOI: 10.17223/22220836/25/1

THE INTERACTION OF POWER AND SOCIETY IN UNDERSTANDING OF THE HISTORIANS OF THE SECOND HALF OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES (TO THE PROBLEM OF THE POLITICAL CULTURE)

Key words: power, society, state, conservative liberalism, idealistic historism, participation in governance.

The problem of power acquired special urgency at the moment in Russia. That was due to a change of configuration of state power in conditions of world globalization processes and also internal reasons related to the restructuring of the political system in Russia that began in the late twentieth century and continues to this day. It must be emphasized that its liberalization according to the western model that was carried out by the ruling elite in the early nineties of the last century didn't bring the success to the social policy reforms, but only intensified the polarization of political forces in the modern Russia. This circumstance gave rise to the idea of a crisis of the "liberal project" in Russia, the impossibility to implement the ideas of liberalism and where the relationship between the government and the society which, having been developed according to the formula "boundless power and passive people" were not changed over the centuries.

Recognizing largely validity of such assessments it is worth noting that in the renewal of the Russian state along with assimilation of modern methodologies of power it is necessary to rely on the domestic tradition of liberalism in understanding of political institutions and their practical experience in reorganization of it in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Among the nominated options of the reconstruction of the country that time it is necessary to consider the one that was developed by the representatives of the conservative-liberal trend in Russian historiography in the last third of the nineteenth and early twentieth centuries which was significantly different from the left-liberal projects in deciding the question about the rate of these reforms, the limits of compromise between society and the government. Conservative liberals regarded the state as the sociocultural phenomenon and considered that in the period of reforming the political system, the society should be actively involved in government, to fight poverty, engaging philanthropy without giving up criticizing the authority. They placed special emphasis on historical science the main task of which was the orientation in politics and education the society in the spirit of respect for the values imposed by people from their past.

In this case we can say that we are talking about the political culture of interaction between society and government. These ideas are consonant with the modern socio-humanitarian discourse of power, which marked approaches are backbone.

References

1. Petrova, G.I. (2015) Metaphysics of power. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(20). pp. 60–65. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/20/8
2. Kara-Murza, A.A. (ed.) (2007) *Rossiyskiy liberalizm: idei i lyudi* [Russian liberalism: Ideas and people]. 2nd ed. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
3. Evlampiev, I.I. (2015) Uroki rossiyskogo liberalizma. Stat'ya pervaya: kritika zapadnoy traditsii [Lessons of Russian liberalism. Article One: Criticism of the Western Tradition]. *Voprosy filosofii*. 8. pp. 90–100.
4. Kirsanova, E.S. (2004) Konservativno-liberal'naya ideya sinteza istorii i politiki i russkaya istoriografiya vtoroy poloviny XIX veka [The conservative-liberal idea of the synthesis of history and politics and Russian historiography of the second half of the 19th century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Istoriya. Kraevedenie. Etnologiya. Arkheologiya*. 281. pp. 155–161.
5. Chicherin, B.N. (1894) *Kurs gosudarstvennoy nauki* [The course of state studies]. Moscow: Tip. tovarishchestva I.N. Kushnerev i K. pp. 481.
6. Gerie, V.I. (1896) *Filosofiya istorii Gerdera* [Philosophy of Herder's History]. *Voprosy filosofii i psikhologii*. 33. pp. 374–404.
7. Chicherin, B.N. (1882) *Sobstvennost' i gosudarstvo* [Property and the state]. Moscow: Tip. Martynova.
8. Gerie, V.I. (1915) *Filosofiya istorii ot Avgustina do Gegelya* [Philosophy of history from Augustine to Hegel]. Moscow: S. Yakovlev.
9. Gerie, V.I. (1904) *Ideya narodovlastiya i frantsuzskaya revolyutsiya 1789 goda* [The idea of democracy and the French Revolution of 1789]. Moscow: S.P. Yakovlev.
10. Gerie, V.I. (1880) Sergey Mikhaylovich Solov'ev [Sergei Mikhaylovich Solovyev]. *Istoricheskiy vestnik*. 1. pp. 74–111.
11. Chicherin, B.N. (1862) *Neskol'ko sovremennykh voprosov* [A few modern issues]. Moscow: K. Soldatenkov. pp. 145–184.

12. Gerie, V.I. (1896) *Narodnik vo frantsuzskoy istoriografii : Zhizn' i sochineniya Mishle* [A Populist in French historiography: Life and works of Michelet]. *Vestnik Evropy*. 4. pp. 457–520.
13. Chicherin, B.N. (1894) *Kurs gosudarstvennoy nauki* [The course of state studies]. Moscow: Tip. tovarishchestva I.N. Kushnerev i K. pp. 432
14. Gerie, V.I. (1880) *Natsional'naya istoriografiya Germanii* [National historiography of Germany]. *Istoricheskiy vestnik*. 1. pp. 567–593.
15. Chicherin, B.N. (1862) *Neskol'ko sovremennykh voprosov* [A few modern issues]. Moscow: K. Soldatenkov. pp. 185–201.
16. Iskra, L.M. (1995) *Boris Nikolaevich Chicherin o politike, gosudarstve, istorii* [Boris Nikolaevich Chicherin on politics, state, and history]. Voronezh: Voronezh State University
17. Kirsanova, E.S. (2003) *Konservativnyy liberal v rossiyskoy istoriografii : Zhizn' i istoricheskoe mirovozzrenie V.I. Ger'e* [A conservative liberal in Russian Historiography: Life and historical worldview of V.I. Gerie]. Seversk: Seversk Technological Institute.
18. Soloviev, A.I. (2010) *Tsivilizatsionnoe prostranstvo gosudarstvennosti (Protivorechiya zapadnoy i otechestvennoy modeley)* [The civilization space of statehood (Contradictions of Western and Russian models)]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 3. pp. 96–110.

УДК 271.2+070.1

DOI: 10.17223/22220836/25/2

К.А. Кузоро

КОРПОРАТИВНАЯ КУЛЬТУРА ЦЕРКОВНЫХ ИСТОРИКОВ В РОССИЙСКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ ДУХОВНЫХ АКАДЕМИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.: КОНЦЕПЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ¹

В XIX – первой четверти XX в. в российских духовных академиях, крупнейших центрах богословской науки и подготовки церковных кадров, происходило складывание профессорско-преподавательской корпорации, обладающей собственной корпоративной культурой. В статье охарактеризованы основные направления исследования корпоративной культуры: объективные и субъективные факторы ее формирования, уровни, ключевые ценности, наличие субкультур, вопросы корпоративной идентичности. Определена методологическая основа и источниковая база исследования. Ключевые слова: церковная историческая наука, корпоративная культура, корпоративная идентичность, духовные академии.

Присутствие в организации «корпоративного духа» обсуждалось еще в XIX столетии. А. Файоль назвал укрепление и поддержание корпоративного духа одним из базовых принципов управления организацией. В отечественной науке корпоративная культура как фактор повышения производительности труда на предприятии рассматривалась в 1920-х гг. в трудах А.К. Гастева в рамках разработки концепции научной организации труда.

В настоящее время наблюдается рост практического интереса к явлению корпоративной культуры [1]. Руководители самых разных организаций все чаще стремятся использовать потенциал корпоративной культуры для повышения эффективности своей деятельности и гармонизации социально-трудовых отношений. Корпоративная культура делает организацию уникальной, развивает правила коммуникации, выбора и принятия решений, формирует миссию, стратегические принципы и приоритеты. Корпоративная культура приобретает значение «силы сцепления», которая удерживает организацию как единое целое.

Функции корпоративной культуры – формирование позитивного имиджа организации, поддержание у сотрудников чувства причастности к общему делу, содействие социализации новых работников, создание и контроль форм поведения, характерных для данной организации. Корпоративной культурой задается социально-психологический климат в коллективе, формируются морально-этические ценности и установки, усиливающие реализацию потенциала интеллектуальной и духовной энергии сотрудников.

Достижение практических целей невозможно без серьезного теоретического осмысления понятий, связанных с корпоративной культурой. Отсутствие единого понимания – одна из методологических сложностей, возникающих при ее изучении. Наиболее общим следует признать разделение

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, научный проект № 15-01-00148.

подходов на *прагматический* и *феноменологический* в соответствии с их отношением к роли культуры в изменении и развитии организации и повышении эффективности ее деятельности [2. С. 130–131]. Отличительной чертой прагматического подхода является его ориентация на возможность управления корпоративной культурой. Корпоративная культура рассматривается как фактор, который может быть использован для максимизации эффективности деятельности организации, укрепления ее целостности, улучшения механизмов социальной сплоченности работников, повышения их производительности и мотивации труда. Интерес к подходу определяется теми возможностями эффективных решений проблем управления, которые могут быть достигнуты с его помощью. В феноменологической трактовке корпоративная культура – это система ценностей и представлений, задающих определенным образом рамки индивидуального поведения, продукт уникальной истории организации, неповторимого сочетания проблем, с которыми она сталкивалась в процессе своего развития [2. С. 131–132]. Хотя на корпоративную культуру, безусловно, можно влиять, управление ею представляется весьма проблематичным, так как последствия этого влияния слабо предсказуемы. Кроме того, корпоративная культура в этой логике не может быть оценена как позитивная или негативная, поскольку она приобретает эти черты только в контексте решения той или иной задачи.

Анализ определений показывает, что корпоративная культура большинством исследователей воспринимается как система общих ценностей, убеждений, норм, формальных и неформальных правил, традиций, образцов и установок поведения, принимается и разделяется членами данной организации, формирует у них чувство сопричастности. А также – это конкретное социальное окружение, в котором корпорация самореализуется, вырабатывая стиль отношений и поведения в социуме.

Разработка вопросов корпоративной культуры в полной мере применима к научной и образовательной практике. Корпоративная культура образовательной среды складывается из совокупности педагогической, организационной, коммуникативной, информационной культуры, а также стиля руководства коллективом. Каждый из этих культурных феноменов несет специфические смыслы и функциональную нагрузку. Корпоративная культура образовательного учреждения выступает как фактор, интегрирующий интересы субъектов и объектов общения посредством закрепления определенных правил, поведенческих установок и стереотипов, связанных с конкретной деятельностью, и соблюдение норм ее выполнения [3. С. 14].

Различные аспекты формирования и развития корпоративной культуры и корпоративной идентичности в научной и образовательной среде рассмотрены в публикациях российских и зарубежных исследователей: Т.Б. Сергеевой и О.И. Горбатько [3], А.А. Селютина [4], Л.И. Беловой [5], Э.М. Лимоновой [6], J. Christopher [7], Г.И. Петровой [8]; С.Ф. Фоминых, М.В. Грибовского, А.Н. Сорокина [9]; A. Palmer, N. Koenig-Lewis, Y. Asaad [10]; P. Rauschnabel, N. Kreu, B. Babin, B. Ivens [11], Д.О. Афанасьевой и др. [12]. Особенности формирования профессорской корпорации XIX – начала XX в., культура отношений профессоров в рабочей среде и вне ее анализируется в работах Л.А. Бушуевой [13], Е.А. Вишленковой и других ученых [14]. Приведенное

в этих публикациях изучение жизнедеятельности профессорской корпорации представляет значительный научный интерес в силу влияния, которое университетское сообщество оказывало на общественно-политическое развитие России.

В XIX в. в российских духовных академиях, крупнейших центрах богословской науки и подготовки церковных кадров, происходило складывание профессорско-преподавательского сообщества, обладающего собственной корпоративной культурой. Реконструкция корпоративной культуры историков как части профессорско-преподавательского состава духовных академий второй половины XIX – первой четверти XX в. позволит внести вклад в изучение церковной исторической науки и духовного образования того времени, понять особенности формирования научных школ, подходы историков к работе над научными трудами, выявить место и роль церковной исторической науки в общественном процессе. Таким образом, объект данного исследования – корпоративная культура сообщества церковных историков, представленная в деятельности коллективов Московской, Санкт-Петербургской, Казанской, Киевской духовных академий. Какие темы и вопросы будут интересовать нас в первую очередь?

1. Под воздействием каких факторов формируется корпоративная культура?

Корпоративная культура формируется под влиянием объективных и субъективных факторов. К объективным факторам относится внешний контекст, в который погружена организация – политический, социально-экономический, нормативно-правовой факторы; культурные и национальные традиции. Субъективные факторы включают моральные нормы, убеждения, мотивы и цели, личные интересы, профессиональный и жизненный опыт преподавателей как представителей научно-педагогического сообщества, выступающих в качестве основных носителей корпоративной культуры. К субъективным факторам относятся также способы пополнения корпорации и ухода из нее, нормы поведения в конфликтных ситуациях.

На рубеже XIX–XX вв. изменился общественный облик представителей профессорско-преподавательской корпорации духовных академий. Всё очевиднее в академической среде выражалось стремление избавиться от изолированности и сословной замкнутости духовной школы, всё чаще слышались призывы быть внимательнее к современным духовным запросам общества, преодолеть разрыв со светской интеллигенцией. Как и в университетской среде, в духовных школах культивировался образ профессора как «неутомимого труженика», носителя высокой социальной миссии. После проведения либеральных реформ Александра II, ожививших гражданскую активность, включение в общественную деятельность стало статусной частью повседневности ученых и преподавателей.

2. Наличие субкультур и контркультур. Среди церковных историков были представители белого духовенства, монашествующие и лица, не имеющие священного сана. В связи с этим возникает вопрос: можно ли говорить, что в каждом случае имела место отдельная субкультура? Или объединяющих факторов было намного больше, чем различий?

3. *Уровни корпоративной культуры.* На внешнем уровне корпоративная культура научного и образовательного сообщества проявляется через миссию, символику (видимые внешние артефакты), имидж сообщества, традиции, ритуалы, мероприятия, девизы. Внутреннее проявление корпоративной культуры выражается в ценностях и идеалах, нормах, установках, взглядах, убеждениях, способах восприятия окружающего мира, культуре общения в коллективе.

4. *Ключевые ценности.* В рамках изучения корпоративной культуры особенно важным является анализ системы ценностей профессорско-преподавательского состава. Ценности, на основе которых вырабатываются нормы и формы поведения в организации, представляют собой ядро корпоративной культуры. Среди первоочередных для церковных историков ценностей можно отметить высокое качество образовательной и научной деятельности, стремление к совершенствованию и творческому росту, патриотизм, активную гражданскую позицию, преданность духовной академии, готовность сохранять и развивать ее традиции.

5. *Восприятие корпоративной культуры.* У каждого члена организации складывается собственное представление о корпоративной культуре, эти представления схожи, но не идентичны. На начальном этапе вхождения в корпоративную культуру значимость личных убеждений для человека сильнее, чем в последующие периоды, когда культура уже усвоена.

6. *Вопросы корпоративной идентичности.* Под корпоративной идентичностью понимается отождествление сотрудниками или отдельными структурами себя как части организации, выражающееся в признании ее миссии, основных принципов деятельности, выбранных в стратегии развития и реализованных на практике организационных норм и правил поведения [9. С. 70]. Большинство церковных историков по происхождению принадлежало к одному сословию – духовенству, что, безусловно, облегчало формирование корпоративной идентичности, но не исключало разнообразие форм и уровней ее проявления и трансформации.

В качестве *методологической основы* изучения корпоративной культуры церковных историков обратимся к структуре, предложенной Л.И. Беловой [5. С. 11, 18]. Автор, опираясь на концепцию сущностных сил Л.Н. Когана, в составе корпоративной культуры выделяет три блока: когнитивно-аксиологический, поведенческий, праксиологический. В когнитивно-аксиологическом блоке основную единицу представляют ценности, носителем и транслятором которых является научное или педагогическое сообщество. В поведенческом блоке первичной единицей являются нормы, определяющие «должное» поведение представителей педагогического сообщества. Нормы выражаются в обычаях и традициях, обрядах, ритуалах, историях и легендах. Практиологический блок содержит формальные регуляторы действий, т.е. ориентируется на различные социокультурные институты нормативно-правового характера, которые в той или иной степени регулируют корпоративную культуру университета.

Существенно дополнить понимание различных аспектов корпоративной культуры церковных историков способно применение таких методов, как интеллектуальная история, биографический метод и компаративный анализ.

Интеллектуальная история помогает выявить и понять обстоятельства создания исторических сочинений, рассмотреть контекст возникновения содержащихся в них идей. Важнейшей предпосылкой интеллектуальной истории является изучение связей существующих в разное время концепций, идей, теорий с научными, политическими, социально-экономическими, культурными обстоятельствами, на фоне которых они возникали и развивались.

Метод интеллектуальной истории эффективно дополняет биографический метод, в соответствии с которым реконструкция неповторимых судеб историков, изучение складывания их воззрений может стать как самостоятельной целью исследования, так и одним из средств познания общества, в котором они жили. В качестве направлений биографического исследования мы можем выделить: социальное происхождение, образование, семейное и материальное положение; место в церковной иерархии, положение в обществе, род занятий, политические воззрения; участие в общественной, научной, культурной жизни. Представляет интерес изучение способов пополнения корпорации преподавателей духовных академий и ухода из нее, норм профессиональной этики, создания научных школ; сочетания научной, преподавательской, административной и социальной деятельности.

Еще одним способом понимания церковной исторической науки может выступить компаративный анализ. Компаративное исследование предполагает наличие полностью или максимально сопоставимых данных. Компаративный анализ позволяет выявить с помощью сравнения общее и особенное в исторических явлениях, обозначить ступени и тенденции их развития.

Корпоративная культура многокомпонентна, и, несмотря на разное предназначение составляющих ее текстов, все они работают на создание комплексной картины организации как корпорации. Источники для данного исследования можно разделить на следующие группы.

1. *Нормативные документы.* Внутренние и внешние документы – как те, которые поступали в образовательную среду извне, так и те, которые этой средой готовились. Уставы духовных академий, приказы, распоряжения, правила внутреннего распорядка способны раскрыть особенности корпоративных отношений на официальном уровне.

2. *Делопроизводственные документы:* годовые отчеты, протоколы заседаний академических советов, комиссий и обществ, опубликованные и неопубликованные материалы канцелярии Св. Синода и духовно-учебного управления при Св. Синоде. В делопроизводственных документах раскрываются принципы отношений с коллегами и студентами, виды и формы конфликтов, способы их разрешения, что дает содержательный материал для анализа корпоративных отношений.

3. *Источники личного происхождения* – очень ценная группа источников, которые содержат факты и в то же время личные высказывания и оценки текущих событий. Среди них – воспоминания А.В. Горского, Е.Е. Голубинского, Н.Н. Глубоковского; переписка митрополита Макария (Булгакова), И.Ф. Нильского, В.В. Болотова, А.И. Бриллиантова; конспекты лекций и планы преподавания Ф.Г. Елеонского, И.В. Чельцова, И.С. Пальмова. Часть материалов является неопубликованной и находится в фондах Российского го-

сударственного исторического архива и Отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

Благодаря источникам личного происхождения мы знакомимся с бытом приходского духовенства, преподавателей семинарий и академий, поскольку большинство церковных историков были именно из этой среды. Описание студенческих лет занимало существенную часть автобиографических воспоминаний историков (А.В. Горского, Н.П. Гилярова-Платонова, Е.Е. Голубинского и др.), что неудивительно – ведь это были годы самого интенсивного научного, духовного, нравственного роста. Знания для церковных историков – неоспоримая ценность, что отражено в воспоминаниях: существенное внимание уделяется домашнему обучению грамоте, учебе в духовных училищах, семинариях, академиях. В мемуарах и переписке можно увидеть порядки в учебных заведениях, описания внешнего вида учителей, коллег, начальства. Например, в воспоминаниях Е.Е. Голубинского содержатся интересные зарисовки о преподавателях академии в период его студенчества, а затем и о коллегах – А.В. Горском, Е.В. Амфитеатрове, П.С. Казанском, С.К. Смирнове, П.С. Делицыне, Н.И. Субботине, Д.Ф. Голубинском, Н.П. Гилярове-Платонове. На основе этих портретов можно представить идеальный облик преподавателя духовной академии и ключевые ценности сообщества: нравственные качества, миролюбивые отношения со студентами и коллегами, высокий уровень преподавания, искреннюю увлеченность наукой, работоспособность.

Идеалом ученого и преподавателя для многих представителей академической среды был А.В. Горский (1812–1875) – историк и богослов, профессор и ректор Московской духовной академии. Но уже Е.Е. Голубинский, работавший в академии почти на два десятилетия позднее, сомневался, достижим ли, возможен ли этот идеал ученого-затворника в его время: «Александр Васильевич был настоящий ученый, посвятивший всю жизнь свою науке: сидел, сидел за книгами и больше ничего не делал. Выезжал он иногда с визитами, но очень редко. Утомишься, бывало, над составлением лекций (говорю о времени своей службы), выйдешь в сад прогуляться, смотришь иногда: в бакалаврском корпусе все огни потушены, только у А.В. Горского светится огонек, так что огонек этот даже одушевлял, бывало» [15. С. 26].

4. *Материалы периодических изданий духовных академий.* На протяжении нескольких десятилетий в духовных академиях издавались журналы – «Христианское чтение», «Богословский вестник», «Православный собеседник», «Труды Киевской духовной академии». Наряду с научными трудами в журналах публиковались проповеди, новости, рецензии, программы академических мероприятий, некрологи, приветственные и поздравительные речи. Эти материалы являются источниками, в которых представители корпорации провозглашали свои идеалы, формулировали представления о жизненном пути, предназначении, социальном времени, принципах взаимоотношений с коллегами и учениками.

5. *Научные труды церковных историков данного периода.* Исследование контекстов создания научных произведений дает возможность смоделировать

интеллектуальную культуру церковного историка, выявить принципы и механизмы взаимодействия ученых в академической среде.

Ожидаемые результаты данного исследования: выявление функций, значения, роли, трансформации корпоративной культуры; ответ на вопрос – насколько успех церковной исторической науки был связан с корпоративной культурой духовных академий, и, что также значимо, возможно ли использовать этот опыт в настоящее время? С начала 1990-х гг. в России берет старт процесс восстановления закрытых в советское время духовных учебных учреждений и создания новых. В настоящее время действуют Московская и Санкт-Петербургская православные духовные академии, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Библийско-богословский институт святого апостола Андрея Первозданного, Свято-Филаретовский православно-христианский институт, Русская христианская гуманитарная академия, более 50 семинарий. Изучение опыта и традиций предшественников способно дать импульс развитию научных исследований в академиях и научных центрах. Корпоративная культура – комплексное явление, формируемое в результате множества социальных взаимодействий, наложенных на индивидуальный жизненный опыт, меняющийся со временем. Она создается людьми, на которых воздействуют как внутренние, так и внешние факторы, людьми с индивидуальным жизненным опытом, представлениями, образом мысли. Преобладающая в академической среде корпоративная культура, основанная на высокой нравственности, честности, объективности, активной гражданской позиции, трудолюбии, взаимопомощи, в немалой степени способствовала расцвету духовного образования и науки.

Литература

1. Бикметов Е.Ю., Хуснутдинова А.В. Знание как ценностный фактор управления корпоративной культурой // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6 (68) : в 2 ч. Ч. 2. С. 38–41.
2. Могутнова Н.Н. Корпоративная культура : понятие, подходы // СОЦИС. 2005. № 4. С. 130–136.
3. Сергеева Т.Б. Особенности корпоративной культуры образовательного учреждения / Т.Б. Сергеева, О.И. Горбатко // Педагогика. 2006. № 10. С. 11–21.
4. Селютин А.А. Корпоративная культура вуза как совокупность текстов : лингвокультурологический анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2007. 18 с.
5. Белова Л.И. Корпоративная культура российского университета как объект социокультурного анализа (на примере Южно-Уральского государственного университета) : автореф. дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2009. 26 с.
6. Лимонова Э.М. Корпоративная культура университета // Корпоративная культура : проблемы и тенденции развития в мире и в России / отв. ред. Н.И. Дряхлов. М., 2011. С. 252–259.
7. Christopher J. Tension between the corporate and collegial cultures of Australian public universities : The current status // Critical Perspectives on Accounting. 2012. № 23. P. 556–571.
8. Петрова Г.И. Философские истоки духовной ауры классического университета // Вестник Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2013. № 4 (12). С. 241–245.
9. Фоминых С.Ф. Корпоративная идентичность отечественных вузовских преподавателей в конце XIX – начале XXI в. / С.Ф. Фоминых, М.В. Грибовский, А.Н. Сорокин // Сибирские исторические исследования. 2013. № 1. С. 67–78.
10. Palmer A. Brand identification in higher education: A conditional process analysis / A. Palmer, N. Koenig-Lewis, Y. Asaad // Journal of Business Research. 2016. № 69. P. 3033–3040.

11. Rauschnabel P. Brand management in higher education : The University Brand Personality Scale / P. Rauschnabel, N. Krey, B. Babin, B. Ivens // *Journal of Business Research*. 2016. № 69. P. 3077–3086.

12. Афанасьева Д.О. Исследование трансформации корпоративной культуры университета (опыт Национального исследовательского Томского государственного университета) / Д.О. Афанасьева, Н.С. Гулиус, В.В. Кашпур, А.Г. Кузнецов, Г.И. Петрова, Е.А. Юрина // *Университетское управление : практика и анализ*. 2016. № 1. С. 53–64.

13. Бушуева Л.А. Повседневность университетского профессора Казани, 1863–1917 гг. / Л.А. Бушуева. Казань : Центр инновационных технологий, 2012. 287 с.

14. *Сословие русских профессоров. Создатели статусов и смыслов* / [Е.А. Вишленкова, И.М. Савельева, О.Н. Запорожец и др.]; под ред. Е.А. Вишленковой. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 385 с.

15. *Воспоминания* Е.Е. Голубинского // *Труды Костромского научного общества по изучению местного края : третий исторический сборник*. Кострома, 1923. Вып. 30. С. 1–80.

Kuzoro Kristina A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: clio-2002@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 13–21 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/2.

CORPORATE CULTURE OF CHURCH HISTORIANS IN THE RUSSIAN ORTHODOX ECCLESIASTICAL ACADEMY IN THE SECOND HALF XIX – THE FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY: RESEARCH CONCEPT

Key words: church historical science, corporate culture, corporate identity, ecclesiastical academies.

In the XIX century in Russian ecclesiastical academies formation of professorial corporation, which had its own corporate culture, took place. Reconstruction of the corporate culture of historians as part of the faculty of the ecclesiastical academies of the second half of XIX – early XX century will contribute to the study of church history of science and religious education at that time, to understand the features of the formation of scientific schools, approaches of the historians to the investigations of the scientific works; to identify the place and role of the churchly historical science in the social process. Thus, the object of the study is corporate culture of the community of church historians, represented in the activities of the spiritual and the academic community.

What topics and issues will be interested for us in the first place: the factors under the influence of which the corporate culture is formed; the existence of subcultures and counter-cultures; corporate culture; core values; perception of corporate culture; corporate identity issues. The sources for this study can be divided into the following groups: regulatory and business documents; sources of personal origin (diaries, notes, autobiographies, correspondence, memories); periodicals; scientific works.

Expected results of the study: identification of functions, values, roles, transformations of corporate culture; answer to the question – how much the success of the church history science has been associated with the corporate culture of theological academies, and, what is also significant, whether it's possible to use this experience nowadays.

References

1. Бикметов Е.Ю., Хуснутдинова А.В. Знание как ценностный фактор управления корпоративной культурой // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2016. № 6 (68) : в 2 ч. Ч. 2. С. 38–41.

2. Mogutnova, N.N. (2005) *Korporativnaya kul'tura: ponyatie, podkhody* [Corporate culture: the concept, approaches]. *SOTsIS – Sociological Studies*. 4. pp. 130–136.

3. Sergeeva, T.B. & Gorbatko, O.I. (2006) *Osobennosti korporativnoy kul'tury obrazovatel'nogo uchrezhdeniya* [Features of the corporate culture of the educational institution]. *Pedagogika*. 10. pp. 11–21.

4. Selyutin, A.A. (2007) *Korporativnaya kul'tura vuza kak sovokupnost' tekstov: lingvokul'turologicheskii analiz* [Corporate culture of the university as a set of texts: The lingvocultural analysis]. Abstract of Philology Cand. Diss. Chelyabinsk.

5. Belova, L.I. (2009) *Korporativnaya kul'tura rossiyskogo universiteta kak ob'ekt sotsiokul'turnogo analiza (na primere Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta)* [Corporate culture of the

Russian university as an object of socio-cultural analysis (a case study of the South Ural State University)]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Chelyabinsk.

6. Limonova, E.M. (2011) Korporativnaya kul'tura universiteta [Corporate culture of the university]. In: Dryakhlov, N.I. (ed.) *Korporativnaya kul'tura: problemy i tendentsii razvitiya v mire i v Rossii* [Corporate culture: Problems and trends of development in the world and in Russia]. Moscow: Nauka. pp. 252–259.

7. Christopher, J. (2012) Tension between the corporate and collegial cultures of Australian public universities: The current status. *Critical Perspectives on Accounting*. 23. pp. 556–571. DOI: 10.1016/j.cpa.2012.06.001

8. Petrova, G.I. (2013) Philosophical grounds of high spirits of classical university. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(12). pp. 241–245. (In Russian).

9. Fominykh, S.F., Gribovskiy, M.V. & Sorokin, A.N. (2013) Corporate identity of national university lecturers in the late 19th – early 21st centuries: the study concept. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya – Siberian Historical Research*. 1. pp. 67–78. (In Russian).

10. Palmer, A., Koenig-Lewis, N. & Asaad, Y. (2016) Brand identification in higher education: A conditional process analysis. *Journal of Business Research*. 69. pp. 3033–3040. DOI: 10.1016/j.jbusres.2016.01.018

11. Rauschnabel, R., Krey, N., Babin, B. & Ivens, B. (2016) Brand management in higher education: The University Brand Personality Scale. *Journal of Business Research*. 69. pp. 3077–3086. DOI: 10.1016/j.jbusres.2016.01.023

12. Afanasieva, D.O., Gulius, N.S., Kashpur, V.V., Kuznetsov, A.G., Petrova, G.I. & Yuri-na, E.A. (2016) Research of corporate culture transformation at the university (on experience of the National research Tomsk state university). *Universitetskoe upravlenie : praktika i analiz – University Management: Practice and Analysis*. 1. pp. 53–64. (In Russian).

13. Bushueva, L.A. (2012) *Povsednevnost' universitetskogo professora Kazani, 1863–1917 gg.* [Everyday life of a university professor in Kazan, 1863–1917]. Kazan: Tsentr innovatsionnykh tekhnologiy.

14. Vishlenkova, E.A., Savelieva, I.M., Zaporozhets, O.N. et al. (2013) *Soslovie russkikh profesorov. Sozdateli statusov i smyslov* [The social group of Russian professors. Creators of statuses and meanings]. Moscow: HSE.

15. Golubinsky, E.E. (1923) *Vospominaniya E.E. Golubinskogo* [Memories of E.E. Golubinsky]. *Trudy Kostromskogo nauchnogo obshchestva po izucheniyu mestnogo kraya*. 30. pp. 1–80.

УДК 94(470)«18/20» + 75.011(470)
DOI: 10.17223/22220836/25/3

А.В. Разуев

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАСИЛИЯ КУЗЬМИЧА ШЕБУЕВА КАК ПРИМЕР ФИНАНСОВОГО УСПЕХА В ИСТОРИИ РУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

В статье рассмотрена финансовая сторона деятельности В.К. Шебуева. Представленные материалы сопоставлены с отдельными фактами экономического аспекта деятельности ведущих художников исторического жанра в первой половине XIX в. Показана исключительно благоприятная роль близости художника ко двору императора, обусловившая для него очень высокое социальное и материальное положение. Собранные данные сведены в таблицу. Персонологический метод исследования позволил определить «верхнюю» границу благосостояния художников в России в указанный период.

Ключевые слова: художественный рынок, история русского искусства, В.К. Шебуев, И.А. Акимов, А.И. Иванов.

Знание экономических процессов и механизмов, действующих в художественной сфере, способно обогатить наше представление об истории искусства, связать случайные на первый взгляд факты, найти внутреннюю логику развития. В советское время по идеологическим причинам искусствознание практически игнорировало эту сторону жизни, но интерес к ней неизбежно возрождается в связи со становлением рыночной экономики и развитием художественного рынка. Настоящая статья посвящена сопоставлению фактов художественного рынка в первой половине XIX в. и определению экономических условий работы художников исторического жанра, сделан акцент на факторах «государственного» ценообразования.

В рассматриваемый период высокий уровень благосостояния художников определялся в основном не силой таланта, не признанием в обществе или в профессиональной среде, а умением «выгодно» устроиться и удержаться при дворе сановников или членов императорской семьи. В статье ставится задача показать, как близость В.К. Шебуева ко двору императора обусловила его восхождение к высокому социальному и материальному положению. Особенно явно успех В.К. Шебуева проявляется при сравнении с карьерой А.И. Иванова.

В первой половине XIX в. доходы художников формировались из оклада, если он состоял на службе, доходов от выполнения заказов и продажи работ, платы за обучение частных учеников или преподавание в состоятельных семьях. Определённую роль в благосостоянии художников играли получение премий и наград, зачастую обращаемых в деньги. Художники исторического жанра зарабатывали писанием икон, росписями интерьеров храмов и дворцов, выполнением портретов и т.п.

Важнейшим событием художественной жизни России в начале XIX в. явилось строительство Казанского собора. В 1804–1811 гг. адъюнкту-ректору

Академии художеств И.А. Акимову (1754–1814) и молодым адъюнкт-профессорам класса исторической живописи А.И. Иванову (1777–1849), А.Е. Егорову (1777–1851) и В.К. Шебуеву (1777–1855) в числе других довелось работать над его украшением.

Самым экономически успешным из упомянутых художников являлся В.К. Шебуев. Он значительно превзошел своего учителя И.А. Акимова, который будучи сыном наборщика типографии совершил восхождение по карьерной лестнице в Академии, дослужившись до адъюнкт-ректора, а в 1796–1799 гг. был директором Академии художеств. Его годовое жалованье изменялось с 400 руб. в 1785 г. на должности адъюнкт-профессора до 800 руб. с 1797 г. на должности адъюнкт-ректора. В 1791 г. Акимов был назначен директором Императорской шпалерной мануфактуры с годовым окладом 1 500 руб. согласно штатному расписанию 1803 г. [2. С. 102]. В течение первого десятилетия XIX в. курс ассигнационного рубля (далее – асс. руб. или руб.) к серебряному рублю (далее – сер. руб.) снижался (а следовательно, падала покупательная сила асс. руб.): годовая зарплата адъюнкт-ректора в размере 800 руб. ассигнациями, составлявшая в 1802 г. 640 сер. руб., в 1810–1814 гг. не превышала 211 сер. руб. (для возможности сопоставления доходы художников в различные периоды истории необходимо приводить к «общему основанию» [3. С. 1043]; перевод в сер. руб. в данной статье производится по курсу Петербургской биржи [4. С. 37]). Тем не менее уровень благосостояния Акимова был таков, что он завещал Академии художеств капитал 15 тыс. руб., на проценты с которого должны были содержаться три воспитанника из «бедных художнических детей» [5. Ч. 1. С. 89].

В 1797 г. выпускники Академии А.И. Иванов, А.Е. Егоров и В.К. Шебуев в качестве пенсионеров получили трехлетнее содержание при Академии по 150 руб. серебром в год и имели по отдельной комнате с отоплением и освещением [6. С. 65]. При этом за Ивановым признавали больший талант – он окончил Академию с большой золотой медалью, а Шебуев – с малой. Однако именно Шебуев, завершивший обучение в зарубежной пенсионерской поездке, в 1810 г. сменил И.А. Акимова на должности преподавателя рисования и живописи при великих князьях Николае Павловиче (будущем императоре Николае I), Михаиле Павловиче и великой княжне Анне Павловне. По окончании преподавания наставнику в награду была назначена пожизненная годовая пенсия в 1 000 руб. [Там же. С. 65]. Егоров, также прошедший зарубежную стажировку, получил место преподавателя рисования при дворе императрицы. Иванов до зарубежной поездки женился и, таким образом, согласно правилам Академии, в поездку не попал, что предоставило решительное преимущество его конкурентам. При этом вполне благополучно складывалась его карьера в Академии художеств. С 1805 г. он был назначен на должность адъюнкт-профессора с жалованьем 400 асс. руб. в год.

А.Е. Егоров и В.К. Шебуев по возвращении в 1807 г. в Россию работали над заказами для Казанского собора, в этом же году в Академии художеств их назначили на должности адъюнкт-профессоров. За плафон «Коронование Богоматери» в куполе Казанского собора, выполненный в 1807–1811 гг., Шебуеву было назначено вознаграждение в 40 тыс. руб. [7. С. 107]. Очевидно, что получение такого выгодного заказа не могло состояться без покровителей. Судя по тому, что работа для Казанского собора была начата

почти сразу после возвращения и что звания академиков были получены Шебуевым и Егоровым уже через 8 месяцев после прибытия в Россию, причем за эскизы образов, а не за готовые работы, можно предполагать появление покровителей в судьбе этих художников еще до зарубежной поездки. Очевидно, это случилось после 1799 г., когда Совет Академии рассматривал «Прошение художника Василия Шебуева о выдаче ему за принадлежащую вторую золотую медаль деньгами» [5. Ч. 1. С. 389].

Кроме плафона, В.К. Шебуевым для Казанского собора было создано 3 иконы, за каждую из которых было заплачено не менее 500 руб. Однако деньги были выданы со значительной задержкой: В.К. Шебуев просил А.Н. Оленина ходатайствовать перед императором о выплате ему 6 000 руб. за работы в Казанском соборе, «коих уже 8 лет не могу получить» [8. С. 132]. С тем же прошением, только более типичным по сумме, в 1816 г. обратился в совет Академии А.И. Иванов: принудить заказчика картины – супругу капитана 1-го ранга Лисянского – к оплате заказанной картины. Картина была заказана в 1814 г. и, чтобы успеть выполнить ее в срок, художник нанял за свои средства четырех помощников. Хотя заказчик внес предоплату 500 руб. из оговоренной платы 2 000 руб., этих денег не хватило на покрытие расходов на материалы и оплату помощников [5. Ч. 2. С. 78].

А.И. Иванов для Казанского собора исполнил 10 икон с оплатой 500 руб. за каждую. За эти работы президент Академии представил Иванова в ряду других художников к награде. Награждение состоялось в 1811 г., когда император вручил И.А. Акимову орден Анны 2-го класса, Г.И. Угрюмову – крест ордена Святого Владимира 4-го класса и эти же кресты А.Е. Егорову и В.К. Шебуеву, которые, пользуясь связями при дворе, выхлопотали себе ордена вместо предполагавшихся бриллиантовых перстней [9. С. 294]. А.И. Иванов же, вероятно, не без их участия, получил в качестве награды «Высочайшее благоволение», что, по сути, унизило мастера [5. Ч. 2. С. 15]. По прошению А.И. Иванова Совет Академии ходатайствовал об изменении «награды», но безуспешно.

В 1812 г. все трое адъюнкт-профессоров получили профессорские звания, но только Иванов – по представленному произведению, а Шебуева с Егоровым Совет счел необходимым баллотировать в звание «дабы не сделать через то обиды» [Там же. Ч. 2. С. 33]. Очевидно, признавая реальные заслуги, на должность младшего профессора был все же назначен А.И. Иванов, а его коллеги остались на должностях адъюнкт-профессоров. Жалованье младшего профессора по штату составляло 800 асс. руб.

Для В.К. Шебуева 1812 г. знаменателен еще тем, что он был назначен преподавателем рисования во всех воспитательных заведениях, находящихся под покровительством императрицы Марии Федоровны. Выпуск из воспитательного заведения часто сопровождался наградой художнику в виде бриллиантового перстня. Перстни также были подарены в связи с датами совершеннолетия и окончанием обучения великих князей. Всего упоминается о получении 16 перстней и золотой табакерки [10. С. 117].

В том же году Шебуев стал помощником директора Императорской шпалерной мануфактуры, а в 1821 г. – ее директором с годовым окладом 1 500 руб. [2. С. 102]. Панегирики художника обычно умалчивают, что в 1838 г. его уволили по результатам ревизии [Там же. С. 45].

В 1823 г. живописец за роспись плафона церкви в Царскосельском дворце помимо назначенных 40 тыс. руб. получил вознаграждение в 5 тыс. руб., звание «придворного живописца с определением к Эрмитажу» с жалованьем в 3 500 асс. руб. в год и чин действительного статского советника (IV класс) [6. С. 67].

В 1821 г. А.И. Иванов занял должность старшего профессора вместо умершего Г.И. Угрюмова. Годовое жалованье старшего профессора по штату составляло 1 000 асс. руб. Даже такое высокое для стен Академии жалованье не позволяло прокормить семью, поэтому А.И. Иванов, как и практически все преподаватели исторической живописи, в течение всей трудовой деятельности выполнял заказы на изготовление икон.

Некоторых заказчиков Шебуев привлекал как человек, близкий ко двору императора. Бывало, что и оплата производилась выше установленных цен. Например, в 1820 г. князь Петр Лопухин выплатил за иконы 500 руб. и еще 1 000 руб. сверх того «в знак особенной моей к Вам признательности» [10. С. 109].

В 1830 г. был установлен новый штат Академии, согласно которому профессор 1-й степени исторической живописи получал в год 3 000 руб., что соответствовало 807 сер. руб. Эту должность по праву должен был занять А.И. Иванов, однако вмешательство императора устранило «конкурента», и на должностях оказались В.К. Шебуев и А.Е. Егоров. Шебуев исполнял обязанности ректора, а через год стал ректором с годовым окладом в размере около 1 000 сер. руб. [11. Ч. 1. С. 180]. В 1842 г. он получил звание заслуженного ректора, предполагавшее «особенную приличную по представлению начальства прибавку жалованья» [11. Ч. 1. С. 178]. В 1844–1855 гг. художник руководил созданием убранства Исаакиевского собора, что, конечно, также предполагало выплату жалованья.

Отставка от службы в Академии художеств в 1831 г. была воспринята А.И. Ивановым как трагедия – она повлекла потери и гарантированного дохода, и квартиры, и заказов, которые было тем сложнее получить, что живописец был отмечен императорской немилостью. Благосостояние семьи Ивановых после отставки пошатнулось, пришлось переехать в другую квартиру. Но в новых условиях появилось больше времени для работы по заказам и живописец настолько обеспечивал семью, что сумел, например, в 1833 г. послать сыну в Рим 1 000 асс. руб., которые тот ссудил художнику А.И. Зассену¹ [12. С. 33]. В 1843 г. Александр Иванов писал отцу: «Вы, батюшка, ...имеете верных 2 000 в год» [Там же. С. 162]. Очевидно, что доход был больше, потому что в 1848 г. дети Андрея Ивановича получили в наследство 25 000 асс. руб. (6 500 сер. руб.) [Там же. С. 265]. Менее 5 лет понадобилось им, чтобы этих денег не стало.

В 1830-е гг. В.К. Шебуев создал два больших произведения, вознаграждение за которые рассчитывал получить благодаря своему высокому положению: в 1833 г. – плафон в конференц-зале Академии художеств «Олимп, торжествующий основание Академии» (не оплаченный, по сведениям исследователя [7. С. 60]), а в 1839 г. – картину «Подвиг новгородского купца Иголкина», приобретенную по его прошению для музея Академии художеств за

¹ Проявленная сыном чуткость нанесла семье материальный ущерб – А.И. Иванов так и не отсудил долг у А.И. Зассена.

10 тыс. руб. [5. Ч. 2. С. 392]. Укажем, что в 1831 г. Академия за аналогичную цену приобрела картину Егорова «Истязание Спасителя» [Там же. С. 266], а в 1838 г. – картину Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация» [6. С. 223].

Но однажды и над ректором В.К. Шебуевым и заслуженным профессором А.Е. Егоровым пронеслась гроза монаршей немилости. В 1835 г. за образа в иконостас в церковь Св. Троицы им был объявлен выговор «за худое исполнение заказанной им работы» [5. Ч. 2. С. 326]. Никаких последствий для карьеры Шебуева этот эпизод не имел, но Егоров впоследствии был уволен со службы по схожему сценарию. Объяснение этому выговору найти нетрудно – монарх в эти же дни призвал для службы в Академии европейски известного К.П. Брюллова (1799–1852) и Ф.П. Бруни (1799–1875), для которых необходимо было освободить места. Возможно, что карьера Шебуева с приездом К. Брюллова могла завершиться, но «Великий Карл» был настолько несговорчив с царем, что о замене Шебуева в Академии не могло быть речи. При этом, очевидно, из-за преклонного возраста заслуженного ректора именно К.П. Брюллов получил самый престижный заказ в работах по украшению Исаакиевского собора, сумма оплаты которого была более чем в 7 раз значительнее суммы заказа в 17 142 сер. руб., полученного В.К. Шебуевым. Что касается опальных профессоров А.И. Иванова и А.Е. Егорова, то их участие в украшении Исаакиевского собора не предполагалось. Зато с этой целью из Рима пытались вызвать скандально известного своей неоконченной картиной академика А.А. Иванова.

Подводя итог обзору экономического аспекта деятельности В.К. Шебуева, предложим таблицу, отражающую изменение его жалованья, определяемого штатными расписаниями Академии художеств за 1802, 1831, 1840 гг. [11. Ч. 1. С. 161, 167, 180], иные выплаты и суммарный доход. В таблице также подсчитаны реальные доходы при пересчете сумм из ассигнационных рублей в серебряные рубли по курсу Петербургской биржи [4. С. 37].

Доходы В.К. Шебуева

Го- ды	Долж- ность в Акаде- мии худож- еств (АХ)	Жало- ванье по штату в Ака- демии, сер. руб.	Пенсия за пре- пода- вание великим князьям, сер. руб.	Пенсия за вы- пол- нение плафо- на и чин IV класса, сер. руб.	Жалова- нье ди- ректора имп. шпалер- ной ману- фактуры, сер. руб.	Доход от про- дажи работ, оплаты заказов, сер. руб.	Сум- мар- ный доход в асс. руб.	Сум- марный доход, сер. руб. (по курсу СПБ биржи)
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1797 – 1799	Пенсио- нер при АХ	150						150
1804 – 1807	Зару- бежное пенсио- нерство	800					800	616
1808 – 1819	Адъ- юнк- т-профес- сор	400					400	179

Окончание табл.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1812						41 500	41 500	10 458
1820		400	1 000			1 500	2 900	763
1821		400	1 000				1 400	360
1822 – 1823		400	1 000		1 500		2 900	745
1824		400	1 000	3 500	1 500	45 000	51 400	13 621
1825		400	1 000	3 500	1 500	18 000	24 400	6 442
1826 – 1830		400	1 000	3 500	1 500		6 400	1 683
1831 – 1832	Профес- сор 1-й степени	3 000	1 000	3 500	1 500		9 000	2 448
1833 – 1837	Ректор	3 500	1 000	3 500	1 500		9 500	2 584
1838		3 500	1 000	3 500	3 000		11 000	3 146
1839		3 500	1 000	3 500			8 000	2 288
1840		3 500	1 000	3 500		10 000	18 000	5 148
1841		1 000	286	1 001				2 287
1842 – 1855	Заслу- женный ректор	Более 1 000	286	1 001				Более 2 287
1851						1742		1929

Примечания:

1. Указывается жалование или доход от продажи, выплачиваемое со следующего года после принятия решения о приобретении работы или поступления в новую должность.

2. За отсутствием точных данных не учитывается, когда была произведена та или иная выплата и была ли произведена вообще. Например, выплата за картину «Подвиг новгородского купца Иголкина», приобретенную в 1839 г., была назначена на 1840 и 1841 гг. с конкретизацией сумм на усмотрение Правления Академии [5. Ч. 2. С. 392]. То же с пожизненными пенсиями – выплаты могли быть задержаны, отменены, изменены и т.п. Отметим, что в 1837–1841 гг. с Шебуева взыскивали треть годового жалования за оплаченные, но не понравившиеся царю образа для иконостаса церкви в Измайловском полку [7. С. 61].

3. Отсутствуют данные о жалованьи Шебуева при занятии должностей преподавателя рисования при великих князьях, преподавателя рисования воспитательных заведений, помощника директора мануфактуры, руководителя работ по украшению Исаакиевского собора.

4. Сведения о доходах от продажи работ довольно отрывочны – например, исследователь творчества художника упоминает о более чем 60 иконах и 4 иконостасах по 15 икон, выполненных в период 1815–1825 гг., но не приводит данные, каковы были суммы вознаграждения [7. С. 44]. В таблице вознаграждения за изготовление этих икон учтены по минимальной стоимости 200 асс. руб., а за иконостас – 1 500 асс. руб. Полученная сумма 18 000 асс. руб. внесена в строку за 1825 г.

5. В таблице вознаграждение за работы в Исаакиевском соборе в размере 17 142 сер. руб. внесено в строку 1851 г. К этому году была получена основная сумма оплаты заказа, выплачиваемая с 1844 по 1854 г. по мере продвижения работ (РГИА. Д. 1268. Л. 14–99).

6. Выплата художнику за произведение не учитывает его затрат на материалы и оплату помощников, без которых не обходились крупные мастера, т.е. реальный доход художника мог быть существенно ниже.

Проведенное исследование на основе сравнения деятельности В.К. Шебуева с его предшественником И.А. Акимовым и коллегой А.И. Ивановым показало, что доходы В.К. Шебуева от художественной деятельности зависели от благоволения императора или высоких покровителей. Звание академика, поспешно присвоенное Академией художеств, самый крупный заказ для Казанского собора, полученный живописцем по возвращении из пенсионерской поездки, проявляют наличие покровителей. После назначения художника преподавателем рисования и живописи для наследника престола можно говорить о том, что живописец становится приближенным императора. Это подтверждается получением высокого жалованья и награды за работу в Казанском соборе и еще более высокого жалованья, звания придворного живописца и высокого чина – за роспись плафона церкви в Царскосельском дворце. Смена императора в 1825 г. только упрочила позиции художника – он стремительно шагнул по карьерной лестнице от должности адъюнкт-профессора до ректора. Многочисленные должности, занимаемые мастером и приносящие весомый доход, также были получены милостью покровителей и обусловили для него очень высокое социальное и материальное положение.

Литература

1. Ковалевская Н.Н. Из истории классического искусства. М. : Советский художник, 1988. 280 с.
2. Алимova Л.Б. Шпалерное дело в России XVIII – первой половины XIX века. Самара : Изд-во СамГАПС, 2010. 103 с.
3. Разуев А.В. Экономические аспекты истории изобразительного искусства России в XIX – начале XX в. : постановка задач исследования // Наука ЮУрГУ. Секции социально-гуманитарных наук: матер. 66-й науч. конф. проф.-препод. состава, аспирантов и сотрудников. Челябинск, 2014. С. 1039–1046 [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.susu.ac.ru/xmlui/handle/0001.74/4184> (дата обращения: 08.11.2015).
4. Миpонов Б.Н. Хлебные цены в России за два столетия (XVIII–XIX вв.). Л. : Наука, 1985. 304 с.
5. Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1–3. СПб. : Тип. Комиссионера ИАХ Гогенфельдена и Ко, 1864. 613 с.; 1865. 464 с.; 1866. 450 с.
6. Северюхин Д.Я. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников. СПб. : Издательский дом «Мирь», 2008. 536 с.
7. Круглова В.А. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1982. 151 с.
8. Островский О.Б. Исторические условия формирования русской художественной культуры в 1801–1825 гг.: дис. ... д-ра ист наук. СПб. : РГПУ, 2006. 848 с.
9. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М. : Искусство, 1975. 421 с.
10. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М. : Губернская типография, 1863. Кн. 1. 313 с.
11. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764–1914 : в 2 ч. СПб. : Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. Ч. 1. (Историческая). 351 с.; 1915. Ч. 2 (Биографическая). 458 с.
12. Александр Андреевич Иванов : Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. Изд. М. Боткин. СПб. : Тип. М. Стасюлевича, 1880. 477 с.

Razuev Anatolij V. Federal State Funded Educational Institution of Higher Professional Education «South Ural State University» (National Research University) (Chelyabinsk, Russian Federation).

E-mail: prof-zuev@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 22–30 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/3

VASILY KUZMICH SHEBUYEV'S ACTIVITY AS AN EXAMPLE OF FINANCIAL SUCCESS IN RUSSIAN ART OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY

Key words: art market, the history of Russian Fine Art, V.K. Shebuyev, I.A. Akimov, A.I. Ivanov.

The article is about the results devoted to the research of economic activity of the Russian artist Vasily Kuzmich Shebuyev (1777–1855). During the Soviet era the history of Fine Art practically ignored the economic side of artists' lives because of ideological reasons. But the interest to this aspect is reviving nowadays owing to regeneration of market economy and art market.

The master's wellbeing is considered in comparison with the facts of the activity of his colleagues-artists such as I.A. Akimov, A.I. Ivanov, A.E. Egorov.

V.K. Shebuyev's income was formed from:

- the salaries received on service in Academy of Arts (1807–1855) – 179–1000 rub in silver, as a director of the Imperial Tapestry Manufactory in (1821–1838) – 395–408 rub silver, as a teacher of drawing at grand dukes (1810–1819), as a teacher of drawing at educational institutions (1812–1820), as an associate director of manufactory (1812–1821) and as a Supervisor of Paintings for Saint Isaac's Cathedral in (1841–1855);

- the income from implementation of orders and sale of works, among them the most profitable were a plafond "Coronation of the Mother of God" in a dome of Kazan Cathedral – 10080 rub in silver and the creation of the church dome at Tsarskoye Selo – 11925 rub in silver. More than 100 icons and paintings of historical subjects were created by the artist. The canvas "A Feat of the Merchany Igolkin from Novgorod in the Northern War against the Swedes" was one of the most famous – 2860 rub in silver;

- the pension granted since 1820 for teaching drawing to grand dukes – 263–286 rub in silver and a salary for a rank of "the court painter relating to the Hermitage" and a rank of the valid State Councillor (the IV class) since 1824 – 928–1001 rub in silver;

- artist's awards in connection with age of majority and the end of educational training of grand dukes and graduations from educational institutions as well. It is said about getting 16 diamond rings and a golden snuffbox.

The results of the research are shown in the table "the artist's income". The main part of it was brought in by art activity; in particular, the paid orders for plafonds painting were extremely profitable. However, receiving these, often very favorable, orders happened thanks to proximity of the artist to the yard of the emperor. The numerous positions held by the master and bringing in the significant income were also received by favor of patrons and caused very high social and financial position for the artist.

References

1. Kovalevskaya, N.N. (1988) *Iz istorii klassicheskogo iskusstva* [From the history of classical art]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
2. Alimova, L.B. (2010) *Shpalernoe delo v Rossii XVIII – pervoy poloviny XIX veka* [Tapestry in Russia of the 18th – early 19th centuries]. Samara: Samara State Transport University.
3. Razuev, A.V. (2014) [The economic aspects of the history of the fine arts in Russia in the 19th – early 20th centuries. Research problems]. *Nauka YuUrGU. Seksii sotsial'no-gumanitarnykh nauk* [Research in South Urals State University. The Section for Social Studies and Humanities]. Proc. of the 66th Conference. Chelyabinsk. pp. 1039–1046. [Online] Available from: <http://dspace.susu.ac.ru/xmlui/handle/0001.74/4184>. (Accessed: 8th November 2015).
4. Mironov, B.N. (1985) *Khlebnye tseny v Rossii za dva stoletiya (XVIII–XIX vv.)* [Bread prices in Russia for two centuries (the 18th – 19th centuries)]. Leningrad: Nauka.
5. Petrov, P.N. (1864) *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoy S.-Peterburgskoy Akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya* [A collection of materials for the history of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for its hundred years]. St. Petersburg: Gogenfelden i Co.

6. Severyukhin, D.Ya. (2008) *Staryy khudozhestvennyy Peterburg. Rynok i samoorganizatsiya khudozhnikov* [The old artistic Petersburg. The market and self-organization of artists]. St. Petersburg: Izdatel'skiy dom "Mir".
7. Kruglova, V.A. (1982) *Vasiliy Kuz'mich Shebuev (1777–1855)* [Vasily Kuzmich Shebuev (1777–1855)]. Leningrad: Iskusstvo.
8. Ostrovskiy, O.B. (2006) *Istoricheskie usloviya formirovaniya russkoy khudozhestvennoy kul'tury v 1801–1825 gg.* [Historical conditions for the formation of Russian artistic culture in 1801–1825]. History Doc. Diss. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University.
9. Alekseeva, T.V. (1975) *Vladimir Lukich Borovikovskiy i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov* [Vladimir Lukich Borovikovskiy and Russian culture at the turn of the 19th centuries]. Moscow: Iskusstvo.
10. Ramazanov, N.A. (1863) *Materialy dlya istorii khudozhestv v Rossii* [Materials for the history of arts in Russia]. Moscow: Gubernskaya tipografiya.
11. Kondakov, S.N. (1914) *Yubileynyy spravochnik Imperatorskoy Akademii khudozhestv 1764–1914: v 2 ch.* [The Jubilee Reference Book of the Imperial Academy of Arts for 1764–1914: in 2 parts]. St. Petersburg: R. Golike i A. Vilborg.
12. Botkin, M. (1880) *Aleksandr Andreevich Ivanov: Ego zhizn' i perepiska. 1806–1858 gg.* [Alexander Andreevich Ivanov: His life and correspondence. 1806–1858]. St. Petersburg: M. Stasyulevich.

УДК 930.85

DOI: 10.17223/22220836/25/4

М.В. Салимгареев

ИДЕЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СОЛИДАРНОСТИ В ФИЛОСОФИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматривается идея человеческой солидарности как одна из ключевых тем творческого наследия Ф.М. Достоевского. Анализируются ключевые проблемы авторского понимания социальной сущности человека в контексте современных писателю идей нигилизма, социализма, христианства. Выясняется убежденность писателя в том, что, соединяясь в едином в человеческом организме, каждый человек, каждая общность проявляет себя во всем многообразии своей индивидуальной природы и в этом человечество сможет обрести смысл своего существования.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, нигилизм, социализм, христианство, солидарность, общечеловеческое, национализм.

Идея человеческой солидарности – одна из ключевых в художественном и публицистическом творчестве Ф.М. Достоевского. Увлеченный в юности идеями социалистического утопизма по переустройству мира, Достоевский попал в духовный поток страстного стремления своего поколения, мечтающего о социальном изобилии, братстве народов и вечном благоденствии. Важной вехой в этом движении стало воздействие европейских утопистов, таких как Сен-Симон, Фурье, Оуэн. Их идеи мгновенно захлестнули молодые русские умы того времени, став источником вдохновения и надежд. «Оттуда, – писал М.Е. Салтыков-Щедрин, – лилась на нас вера в человечество, оттуда воссияла нам уверенность, что золотой век находится не позади, а впереди нас» [1. С. 45].

Находясь под воздействием Консидерана, Кабе и Фурье, Достоевский полагал, что дух человеческой вражды возможно минимизировать за счет пропаганды и распространения в обществе новых, свежих идей, синтезированных на основе социализма и христианства [2. С. 57]. Писателя привлекали идеи декабристов, русских и западноевропейских идеалистов 40-х гг., он пристально изучал их теоретические труды, что нашло отражение в «Дневнике писателя». После пережитого внутреннего нравственного надлома, вызванного известными последствиями участия Достоевского в кружке Петрашевского, его понимание главных интегральных принципов социальной солидарности все более приближалось к христианству.

Стремясь постичь социальную сущность человека и основ общечеловеческого, писатель не мог не столкнуться с известными биологизаторскими концепциями, сводящими базовые мотивы человеческой деятельности к животным инстинктам. Такие ученые как Макиавелли, Гоббс, Мальтус и Гексли, полагали, что природа человека преимущественно индивидуалистична, и поэтому никакое сущностное братство людей не возможно [3. С. 14–15]. Современные Достоевскому модные среди революционно настроенной молодежи идеи справедливой социальной организации отрицали наиболее существен-

ную, на его взгляд, предпосылку всеобщего единения, а именно изменение внутренней сущности человека в направлении единого для всех нравственного закона, в основе которого лежит свобода воли. Последняя, в соответствии с этикой исторического материализма и утилитаризма, если не устранялась вовсе, то сильно обуславливалась внешними условиями. В учениях Спенсера, Бентама и Маркса, известных Достоевскому, излагалась одна общая мысль, что человеческая воля вторична по отношению к материи, она неизбежно детерминирована внешними, социально-экономическими факторами бытия.

Такие «культовые» фигуры середины XIX в., как А. Герцен, Пестель, В. Белинский, были нигилистически настроены к идеалистической традиции и считали, что социальная среда первична по отношению к человеческой воле, и потому шли к счастью человечества путем фактического отрицания свободы выбора и нравственной ответственности личности. Белинский как яркий представитель нигилизма, чтение письма которого к Гоголю стало роковым в судьбе Достоевского, в конце 40-х гг. писал П. Боткину о необходимости «развивать идею отрицания, без которой человечество превратилось бы в «стоячее», «вонючее» болото» [4. С. 576]. Он считал нигилизм важной и неотъемлемой составляющей исторического прогресса. «Отрицание – мой Бог. В истории моей герои разрушители старого – Лютер, Вольтер, энциклопедисты, террористы, Байрон» [Там же. С. 70]. Большинство идей Белинского было пронизано духом отрицания свободы человеческой воли, отказаться от которой Достоевский не мог даже находясь под очарованием социализма. «Я начинаю любить человечество маратовски, – пишет Белинский, – чтобы сделать счастливую малейшую часть, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную» [Там же. С. 52]. Делая такой нравственный вывод на основе естественнонаучных и социальных теорий середины XIX в., Белинский, как отмечает Достоевский, «понимал, что отрицая нравственную ответственность личности, он тем самым отрицает и свободу ее; но он верил всем существом своим (гораздо слепее Герцена, который, кажется, под конец усомнился), что социализм не только не разрушает свободу личности, а, напротив, восстанавливает ее в неслыханном величии, но на новых и уже алмазновых основаниях» [5. С. 10].

Такая точка зрения действительно не знает ни преступлений, ни грехов, никаких великих нравственных деяний, ведь она обнаруживает в человеческой морали только некий приспособительный рефлекс, относительность которого вытекает из природной реакции на среду, от изменения которой меняется характер поведения. Совесть – это результат эволюционного движения обезьяны к человеку современного типа, это продукт наследственности. Будучи хорошо знакомым с такими идеями, он точно обозначил этическую ловушку, в которую попали многие его современники: «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю! Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и станем боги» [6. С. 87]. Общечеловеческое в таком контексте мыслится в плоскости некоего повторения придуманных и отживших социальных ограничений. В этой логике «тирания» религиозно оправданной совестливости должна быть однажды низвергнута всеобщим человеческим прорывом к разуму и науке как к подлинным мерилам должного и естественного. Разум и его научный способ по-

знания мира доказывают, что человек по своей природе – себялюбец, а весь его альтруизм – ни что иное, как следствие биологически оправданного социального эгоизма. Между тем писатель был убежден, что любая внешне выраженная, научно обоснованная и социологически сконструированная согласованность, всеобщая договоренность эгоистических индивидов сводится в обществе к обману.

В своих размышлениях о всечеловеческом Достоевский замечает, что в интеллектуальном пространстве европейской мысли эта идея довольно громогласно прозвучала в лозунгах Французской революции, провозгласившей «свободу, равенство и братство» [7. С. 46–98]. Однако сам писатель замечает источник братства и гуманности в первородном грехе, в грехопадении, как общем для всех людей начале, не позволяющем людям обрести гармонию.

Современная актуальность идей братства обнаруживается им в условиях участвовавших противоречий и раздоров между людьми и народами, которые он наблюдал в действительности [8. С. 118]. Обоснованно полагая, что с эпохи Возрождения европейская традиция развивалась под знаком индивидуализма, он пишет, что в идеях той эпохи концепция общности постепенно заменила концепцию общества, что в общественной практике привело к ослаблению природной склонности людей к эмпатии. Писатель убежден, что европейская идея секулярного единства безжизненна. Индустриальная цивилизация с ее миром машин и капитала заглушает глубинное стремление человека к братству, оно рождается и развивается лишь в недрах вековых традиций [7. С. 80]. Внутреннее, неосознанное стремление европейских народов к подлинному братству почти утрачено. Хотя тот же Руссо пытался будить людей к своей подлинной природной сущности, что проявилась у французов в революционном порыве к свободе, равенству и всеобщему единению [9. С. 382].

Однако писатель не мог не заметить одну существенную проблему в реализации этой программы. Она заключена в рационализме, утилитаризме и индивидуализации общежитийных принципов, заложенных в самом цивилизационном фундаменте Европы и всего западного мира. На этих основаниях братство никак не построить, ведь оно может возникнуть лишь в условиях проявления спонтанной, естественной эмпатической реакции людей друг на друга [Там же]. По убеждению Достоевского, для осуществления полноценного единства необходимо прежде всего изменить самого человека, а не условия его существования. Для этого должен возникнуть хотя бы единственный пример для подражания [10. С. 276]. Проявляя свой идеалистический настрой, он был уверен, что этого будет достаточно, ведь в таком случае возникнет необходимая цепная реакция и вслед за одним подтянутся остальные.

Что же делают европейцы? Они пытаются объединить эгоистических индивидов за счет проведения только внешних реформ общественной жизни, преимущественно за счет трансформации политических и социальных отношений полагая обустроить братство лишь путем водворения законности и правового порядка. Однако писатель убежден, что всегда найдутся такие, кто будет считать себя обделенным, кто будет воспринимать свою долю

меньшей, чем у другого. Основания завидовать, роптать, а следовательно, искать справедливости и в ее поиске истреблять друг друга, всегда найдутся в избытке. Другие воспримут своей личной выгодой нарушение общественного порядка, ведь для них очевидностью будет то, что в мире, полном несправедливости, только силой можно добиться того, что нужно, а для избежания наказания они будут пытаться прибегнуть или к обману, или к неприкрытому насилию, во всех случаях идея братства исчезает как призрак [Там же].

Возникновение и проявление братской общности возможно только в условиях естественной моральной свободы и безусловного, добровольного принятия других, в условиях осознания и принятия единого для всех нравственного закона. «Если задача строительства новой жизни людям навязана, если она для них есть нечто роковое и неотступное, если они соединены слепым инстинктом или внешним принуждением, то, хотя бы такое единство распространялось на все человечество, это не будет истинным человечеством, а только огромным „муравейником“» [11. С. 44]. Размышляя над единой для всех людей человеческой природой и ее возможностях, Достоевский обнаруживает в ней несамодостаточность, которая преодолевается только в глубоком поиске нравственных основ жизни. «Человечество в его целом есть только организм. Этот организм, бесспорно, имеет свои законы бытия. Разум же человеческий их отыскивает... Вы с вашим я не можете справиться: в земной порядок оно не укладывается, а ищет еще чего-то другого, кроме земли, чему тоже принадлежит оно... Это я не только не подчиняется земной аксиоме, земному закону, но и выходит за них, выше их имеет закон» [12. С. 10–11].

Если концентрация сознания людей благодаря материалистическим, социально-экономическим теориям будет сосредоточена на сугубо материальных потребностях, то это неминуемо приведет к затуханию естественных, братских порывов и ввергнет человечество в еще большее одиночество и разобщенность даже в условиях внешнего экономического и политического союза. Идея обновленного католического христианства должна, по мысли писателя, подвинуть человечество к братству через возрастание личной любви к ближнему, любви к единичным, конкретным людям, которые объединены внутренней сопричастностью с единым началом. У Достоевского возникает идеал служения каждого всем и всех каждому: истинное христианство «не может быть только домашним, как и только храмовым, – оно должно быть вселенским, должно распространяться на все человечество и на все дела человеческие» [11. С. 42]. Это есть соборность. Она не исключает из братства ни одного человека, даже преступника, ведь «каждый человек обладает этими святыми воротами и носит в себе освященный остов метафизического добра» [13. С. 388]. Несогласие с этим подходом возникает по причине утраты христианского духа, поскольку Христос сам распространял идею братства, которую при его жизни считали утопией.

Достоевский отклоняется от субъективного идеализма, он убежден, что Истина не может быть индивидуальной, как на этом настаивает экзистенциализм XX в. Она всегда универсальна и безусловна, она всеединая для всех и поэтому никогда не зависит от отдельной воли человека. «Прежде всего требуется от личности, чтобы она отрелась от своего произвольного мнения, от

своей самодельной правды во имя общей всенародной веры и правды. Личность должна преклониться перед народной верой, но не потому, что она народная, а потому, что она истинная» [11. С.41]. В этом принципе заложена основа всеобщего единства человеческого рода. Единение людей приводит к тому, что они не могут не делиться с друг другом самым необходимым по-братски, без принуждения, без какой бы то ни было политико-правовой обусловленности. В таком поведении отношения людей проявляются не на основе какой-либо выгоды, а на фундаментальном, естественном стремлении реализовать в действии любовь как глубокую связь между людьми за гранью их этнической, политической, социальной, экономической принадлежности. Внутренняя сопричастность друг другу возникнет лишь в условиях обоюдности, поэтому полное братство возможно только в условиях, когда все думают и ведут себя по-братски. Солидарность в буржуазном обществе обусловлена «спасением животишек» и потому продиктована не духовными скрепами, а сугубо гражданско-правовыми основами общежития [14. С. 167].

Научный взгляд на социальную организацию, по мнению Достоевского, убеждает нас, что поддержание целостности общества, его прогресс осуществляются в условиях борьбы за выживание, лежащей в основе социального порядка. Он логично завершается научно обоснованным убийством одной части людей ради выживания других [10. С. 59]. Таким образом, он намекает на известные ему идеи Маркса. Последний откровенно утверждал, что буржуазия в целом не способна быть равной народу, поэтому необходимо применение насилия, чтобы исключить из будущего братства (под которым они подразумевают только коммунистическую солидарность) сотни миллионов людей путем их истребления. Марксисты стремятся водворить социальную справедливость путем классовой борьбы, критикуя своих идеологических собратьев, английских социалистов-оуэнистов, за проповедь всеобщей любви и братства [15. С. 51]. Католическая и протестантская церкви в своем понимании человеческой солидарности далеки от социализма и более адекватно понимают не только материальные, но и духовные потребности людей. Однако и они обходят вопрос, что же является главным фактором объединения людей, т.е. вопрос о сущностном стремлении людей к свободе и духовности. Кроме указанных направлений, существует еще одно направление мысли, стремящееся к особому рода интеграции людей. Речь идет о национализме, который в принципе отказывается от признания за общечеловеческим единением какой-либо актуальности, поскольку сам стремится к возможной дезинтеграции народов ради сиюминутной выгоды. «Соперничество лишает их беспристрастия... Они перестают понимать друг друга... Они все упорнее и упорнее отдаляются друг от друга своими правилами нравственности, взглядом на весь Божий мир. Каждый отдельно у себя хочет совершить то, что могут совершить только все народы все вместе общими соединенными силами... Неужели цивилизация так бесстрашна, что не могла одолеть до сих пор эти ненависти? Идея общечеловечности все более и более стирается между ними... Христианская связь, до сих пор их соединяющая, с каждым днем теряет свою силу. Даже наука не в силах соединить все более и более расходящихся» [16. С. 54].

Бесперспективность национализма вызвать в сознании человечества порыв братского энтузиазма удручает Достоевского, однако он все-таки обнаруживает в одной нации возможность показать другим необходимый пример. Его взор

обращен к русскому народу как народу европейскому, но имеющему особенные черты. Русские, по его мнению, не похожи на европейцев, которые в большей степени замкнуты. Это русская открытость и европейская замкнутость мешает им понять друг друга. Стремление русского характера к человеческому единству для европейца непонятная безличность [Там же]. Хорошим примером служит отношение Германа Гессе к философии Достоевского, считавшего, что вся она «представляет собой отказ от всякой твердо установленной этики и морали в пользу всепонимания и нравственной вседозволенности» [9. С. 385]. Между тем сам Достоевский четко осознавал задачи русской культуры в освоении европейских традиций, идеалов и устремлений. Это совершенно не означает, что поставленная задача сводится к простому копированию, механическому воспроизведению и тотальному принятию русскими европейской мирозерцательной модели. Главной целью является такое единение с европейскими идеями, чтобы возвысить их до уровня общечеловечности и таким образом раскрыть в них заложенный общекультурный, цивилизаторский потенциал. Достоевский пророчески предвещал европейским народам долгий и ужасный путь избавления от своего узкого национализма, который Европа действительно проходила на протяжении всего XX в. и вместе с Россией очевидно проходит его и по сей день. По словам В. Соловьева, «...наступление этой всемирной гармонии... произойдет вовсе не путем мирного процесса, а в муках и болезнях нового рождения, как это описывается в Апокалипсисе – любимой книге Достоевского в его последние годы» [17. С. 58].

По мнению Достоевского, суть русской национальной идеи заключается в стремлении к общечеловеческому братству. На пути осмысления этой интуиции писатель неизбежно должен был столкнуться с дилеммой личного выбора между любовью к своему народу и всему человечеству, однако он обходил этот вопрос стороной, ведь, по его мнению, народ сам исторически сделал выбор в пользу глобального. Возглавляя народы в их стремлении к общечеловеческому, русский народ становится знаменосцем, неся, таким образом, особую ответственность, обусловленную христианским служением всем. Другими словами, он признаёт, что миссия России заключается в глубинном самоотречении себя ради других народов, и прежде всего ради Европы. Основой такого пути он «воспринимает Православную церковь как «всенародное единство», где нет места для разделения Церкви и культуры, подобно западному секуляризму. Само государство, по мысли писателя, должно раствориться в Великом братстве Христа» [18. С. 52]. Мог ли Достоевский не знать, что современное ему православие, зародившись на давно канувших в Лету стадиях культурного развития, не могло освободиться от свойственного ему архаического примитивизма, узости культурного сознания. Думается, он это видел и понимал, ожидая при этом, что внутри самого православия зародится движение преображения, могущее превратить его в источник нового планетарного сознания, способного подвести человечество к устранению противоречий, существующих между конфессиями и народами.

Стремление к единству всех людей, всех народов является, по идее писателя, одной из фундаментальных основ человеческой культуры, и только в России идея всемирности пестовалась Богом с особой целью, поэтому он был убеждён, что православие сделает первый шаг навстречу другим мировым и национальным конфессиям, что послужит основанием формирования

социальных основ взаимного всемирного служения всех всем. Преодоление человечеством своей эгоистической природы – это и есть главный смысл истории, в нем реализуется неизбывное стремление к избавлению от трагического разрыва между личностью и общностью.

Достижение этой внутренне обретаемой гармонии соответствует высшему идеалу высшей цели развития человека как части целого. Если когда-нибудь людское сообщество планеты достигнет этих внутренних рубежей, то это произойдет на основе универсальной психической связи и всеобщей любви, интегрирующих человечество на основе духовной, всеобщей сопричастности. Однако перед этим неизбежным является исторический период внешнего «уединения» и острой взаимной борьбы. Он есть неизбежное следствие греховной, ущербной природы человека, которая медленно преодолевается сначала на личностном уровне, а потом на всеобщем.

Трагедия мировой истории однажды должна обратиться и к своему положительному итогу. Неизбывное стремление человека к Богу приведет человечество через глубины невероятных страданий ко времени всеобщего прощения, всеобщей сторонней помощи, когда любой может рассчитывать на помощь, и всех охватит чувство всеобщего единства. Это глобальное родство готовится как телесно, путем движения от поколения к поколению, так и духовно, посредством влияния христианства.

Писатель полагал, что это всеобщее единение существует пока лишь в молитвенных устремлениях русского народа или отдельных прогрессивных мыслителей. Если все предрассудки будут разрешены, если человечество подойдет к мысли, что без сердечного, трепетного отношения к друг другу мир может погрузиться в бездонную пропасть одиночества, тогда время глубокой трансформации, заключающейся в любовном синтезе всех народов, приблизится. Соединяясь в едином в человеческом организме, каждый человек, каждая общность проявляет себя во всем многообразии своей индивидуальной природы. Словно цветок, человечество должно развернуться, раскрыться во всем многообразии заложенных в него способностей.

В современных геополитических и экономических, социокультурных условиях мы можем убедиться, насколько прав был Достоевский. В результате своего движения вперед навстречу глобализации человечество раздвигает горизонты, обнаруживая новые цели и задачи. Любая замкнутость в своем внутреннем национальном, этнокультурном пространстве сегодня – это добровольное заточение себя в карцер. Современные народы до сих пор получают урок, в результате которого они неизбежно убедятся, что иных альтернатив, кроме как единства всех и всего, просто нет.

Литература

1. Салтыков-Щедрин М.Е. За рубежом // Собр. соч. : в 20 т. Т. 14. М. : Худ. лит., 1965. 634 с.
2. Краминская Н.М. Пути устройства человека в философии Ф.М. Достоевского : дис. ... канд. филос. наук. Тула, 2001. 174 с.
3. Ридли М. Происхождение альтруизма и добродетели : от инстинктов к сотрудничеству. М. : Эксмо, 2014. 336 с.
4. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1949–1956. Т. XII. 635 с.

5. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1873 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 21 : Дневник писателя 1873; Статьи и заметки, 1873–1878. Л. : Наука, 1980. 551 с.
6. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 15 : Художественные произведения. Л. : Наука, 1976. 623 с.
7. *Достоевский Ф.М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 5. Л. : Наука, 1973. 407 с.
8. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 год. Январь–апрель // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 22 : Дневник писателя за 1876 год. Январь–апрель. Л. : Наука, 1981. 407 с.
9. *Лаут Р.* Философия Достоевского в систематическом изложении. М. : Республика, 1996. 447 с.
10. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 14 : Художественные произведения. Л. : Наука, 1976. 510 с.
11. *Соловьев В.С.* Три речи в память Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. / сост. В.М. Борисов, А. Б. Рогинский. М. : Книга, 1990. С. 32–54.
12. *Достоевский Ф.М.* Письмо Н.Л. Озмидову, февраль 1878. Петербург // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 30, кн. 1: Письма, 1878–1881. Л. : Наука, 1988. 456 с.
13. *Ильин И.А.* Образ идиота у Достоевского // Ильин И.А. Собр. соч. в 10 т. Кн. 3. М. : Русская книга, 1997. Т. 6. 560 с.
14. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1880 г. // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1981. Т. 26. 518 с.
15. *Маркс К.* Класовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1954. Т. 7. 456 с.
16. *Достоевский Ф.М.* Ряд статей о русской литературе // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 18: Статьи и заметки, 1845–1861. Л.: Наука, 1978. 370 с.
17. *Соловьев В.С.* Заметка в защиту Достоевского от обвинения в «новом» христианстве // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов / сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. М. : Книга, 1990. С. 55–58.
18. *Суровцев С.С.* Развитие и становление философских взглядов Ф.М. Достоевского // Вестник МГТУ. 2008. Т. 11, № 1. С. 49–54.

Salimgareev Maxim V. Kazan State Technological University (Kazan, Russian Federation).

E-mail: msalimga.dis@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 31–39 pp..

DOI: 10.17223/22220836/25/4

THE IDEA OF HUMAN SOLIDARITY IN PHILOSOPHY DOSTOEVSKY

Key words: *Dostoyevsky, nihilism, socialism, Christianity, solidarity, universal nationalism.*

The idea of human solidarity is one of FM Dostoevsky's main artistic and journalistic works. Since his youth Dostoevsky had been fascinated by the socialist utopianism and the world reconstruction ideas. He got into his generational spiritual stream of passionate desire, who dreamed about social abundance, peoples brotherhood and eternal prosperity. The aspiration for all peoples and nations unity, by the idea of the author, is the human culture fundamental basis. The author was convinced, that the Orthodox Church will make the first step towards the other world and national religions. This will serve the social basis formation and mutual service foundation all over the world. Overcoming the human egoistic nature is the main point of History. It realizes an inescapable desire to get rid of the tragic between the individual and the community. Achieving the internal harmony corresponds the highest ideal and an ultimate goal of human development as a part of the whole. If ever the world human community reaches these internal borders, it will happen on the basis of universal physic connection and universal love, based on integrating the universal spiritual communion. However before it happens, there inevitably will be external «privacy» and accute mutual struggle period. It is an inevitable consequence of sinful, flawed human nature that is slowly overcoming: firstly on a personal level, and then on the general. The world history tragedy once should refer to its positive outcome. An inescapable human desire will lead mankind to God through the depths of incredible sufferings to the universal forgiveness time, general exterior help time, when everyone can count on the support, and everyone will be covered by the universal unity feeling. This global relationship qualifies as physically by moving from generation to generation, so spiritually by the Christian Church influence. The author believed that this universal unity exists only in Russian peoples prayer aspirations or in certain pro-

gressive thinkers aspirations. If all prejudices will be settled, if humanity will come to believeness that without warm, reverent attitude to each other, the world could be plunged into an abyss of loneliness, and then the deep transformation time, that consists on the peoples loving synthesis will come closer. Connecting in a single human body each person, each community manifests itself in its individual nature diversity. Like a flower the humanity must blossom out, open in all the various inherent abilities. In the current geopolitical and economical conditions we can see how Dostoevsky was right. As a result of mankind movement towards globalization, it pulls out horizons, discovering new goals and objectives. Any internal space isolation today is a voluntary confinement in a punishment cell itself. The humanity still is getting a lesson that will inevitably make sure that the other options, besides everyone-and-everything unity, is impossible.

References

1. Saltykov-Shchedrin, M.E. (1965) *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected works. In 20 vols]. Vol. 14. Moscow: Khudozhestvennaya literature.
2. Kraminskaya, N.M. (2001) *Puti ustroeniya cheloveka v filosofii F.M. Dostoevskogo* [Ways of man's organization in FM. Dostoevsky's philosophy]. Philosophy Cand. Diss. Tula.
3. Ridley, M. (2014) *Proiskhozhdenie al'truizma i dobrodeteli: ot instinktov k sotrudnichestvu* [The origin of virtue]. Translated from English by A. Chechina. Moscow: Eksmo.
4. Belinsky, V.G. (1949–1956) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: In 13 vols]. Vol. 12. Moscow: USSA AS.
5. Dostoevsky, F.M. (1980) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 21. Leningrad: Nauka.
6. Dostoevsky, F.M. (1976a) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 15. Leningrad: Nauka.
7. Dostoevsky, F.M. (1973) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 5. Leningrad: Nauka.
8. Dostoevsky, F.M. (1981a) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 22. Leningrad: Nauka.
9. Laut, R. (1996) *Filosofiya Dostoevskogo v sistematicheskom izlozhenii* [Dostoevsky's philosophy as a system]. Translated from German by I.S. Andreeva. Moscow: Respublika.
10. Dostoevsky, F.M. (1976b) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 14. Leningrad: Nauka.
11. Soloviev, V.S. (1990) *Tri rechi v pamyat' Dostoevskogo* [Three speeches in memory of Dostoevsky]. In: Borisov, V.M. & Roginskiy, A.B. (eds) *O Dostoevskom: Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoy mysli 1881–1931 gg.* [About Dostoevsky: Dostoevsky's creativity in Russian thought of 1881–1931]. Moscow: Kniga. pp. 32–54.
12. Dostoevsky, F.M. (1988) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 30. Leningrad: Nauka.
13. Ilin, I.A. (1997) *Sobranie sochineniy v 10 t.* [Collected works. In 10 vols]. Vol. 6. Moscow: Russkaya kniga.
14. Dostoevsky, F.M. (1981b) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 26. Leningrad: Nauka.
15. Marx, K. (1954) *Klassovaya bor'ba vo Frantsii s 1848 po 1850 g.* [Class struggle in France from 1848 to 1850]. In: Marx, K. & Engels, F. *Sochineniya* [Works]. 2nd ed. Vol. 7. Moscow: Izd-vo polit. lit-ry.
16. Dostoevsky, F.M. (1978) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: In 30 vols]. Vol. 18. Leningrad: Nauka.
17. Soloviev, V.S. (1990) *Zametka v zashchitu Dostoevskogo ot obvineniya v "novom" khristianstve* [In defense of Dostoevsky from the accusation of a "new" Christianity]. In: Borisov, V.M. & Roginskiy, A.B. (eds) *O Dostoevskom: Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoy mysli 1881–1931 gg.* [About Dostoevsky: Dostoevsky's creativity in Russian thought of 1881–1931]. Moscow: Kniga. pp. 55–58.
18. Surovtsev, S.S. (2008) On development and formation of philosophical views of F.M. Dostoevsky. *Vestnik MGTU – Proceedings of MSTU* . 11(1). pp. 49–54.

УДК 78.072

DOI: 10.17223/22220836/25/5

К.О. Чепеленко

К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННОМ ПОДХОДЕ В ИСКУССТВЕ

В статье экспонируется авторская интерпретационная модель пространства искусства. Цель работы – аргументировать введение распространенного концепта – метафоры применительно к искусству, музыкальному в частности. Междисциплинарная методология позволяет интегрировать искусствоведческий, пространственный, когерентный подходы. Теоретическое обоснование пространственной концепции искусства дополняет эмпирический анализ, осуществленный на примере модели автор / композитор. Пространство искусства выступает структурной единицей пространства большей размерности – пространства культуры.

Ключевые слова: пространство искусства, искусство, моделирование, метафора, современный композитор.

Для настройки аналитического фокуса статьи обратимся к небезызвестному методологическому постулату: ученый изучает «не мир как таковой, а его замещающую модель, так называемую “познавательную модель”» [1. С. 103]. Говоря о познавательной модели, всегда имеется в виду интерпретационная модель. Таким образом, пространственный подход, составляющий предмет рефлексии автора данной статьи, можно охарактеризовать с позиций интерпретационного теоретико-методологического подхода, пришедшего согласно общепризнанному утверждению на смену «законодательной парадигме разума» [2].

Интерпретационная парадигма, по определению, предполагает возможность появления новых интерпретаций ранее известного. При этом количественное «усиление» коэффициента интерпретационности, его прогрессирующая динамика в отношении интерпретируемого объекта ведет к полиинтерпретируемости, что характерно для современного российского публицистического и научного дискурсов.

Эксплицированная авторская интерпретационная интенция направлена на репрезентацию универсума, мира искусства посредством категории «пространство».

Когнитивная метафора «пространство» изоморфна эвристической авторской модели. Ее разработка отличается от общепринятой в естественных науках практики моделирования, являя так называемый «мягкий» тип моделирования. Последний основан преимущественно на образных представлениях об объекте исследования, передавая тем самым его атрибутивные свойства.

Лексема «пространство» номинирует универсальный концепт, одну из базовых категорий философии и науковедения. Когнитивная метафора «пространство» сегодня активно включается в исследовательский инструментарий различных областей научного знания. Симметричная ситуация складывается и в отношении собственно феномена «пространство», который неизменно привлекает внимание исследователей разных специализаций.

Обсуждение актуальности термина в режиме *pro et contra* открывает две позиции. Некоторые ученые признают концепт «пространство» «полезным и к тому же обладающим широкими операционными и аналитическими возможностями» [3. С. 78], другие считают абстрактным, трудным для понимания. В этом вопросе однозначного ответа дать невозможно, и только практика может служить основным оценочным критерием. Практика же показывает: термин «пространство» прочно обосновался в научном тезаурусе: термин пришел из математики и физики и получил распространение в лингвистике, литературоведении, исторической географии, психологии, культурологии, истории, социальной и политической антропологии, искусствознании.

Проблемы музыкального пространства не одно десятилетие поднимаются и рефлексировались в музыкальной науке. Актуальность сохраняет установка Ю.М. Лотмана, согласно которой в категориях пространства возможно осмысление любого феномена, любая модель культуры может быть описана посредством пространственной терминологии, так как пространство представляет собой универсальный язык моделирования. В музыке «пространство» плодотворно исследуется на разных уровнях: композиционном, образно-драматургическом, на уровне звуковых структур, на уровне фактурного и оркестрового мышления, анализируется пространственный принцип расположения исполнителей на эстраде и в зале.

«Пространство искусства» тематизируется в ряду великого множества различных «пространств». При всем их качественном различии – идет ли речь о пространстве политики, пространстве образования, пространстве культуры etc – возможно определение их общности. Е.А. Хану принадлежит идея единой матрицы пространственного подхода, представляющей собой «декартову систему координат, в которой ось телесных вещей пересекается с осью смысла, придаваемого этим вещам» [4]. Эта формулировка, адаптированная к предмету изучения, инициирует такую интерпретацию. Несомненно и очевидно – объекты пространства искусства имеют социальную «прописку», они реально существуют и динамично развиваются, но взятые в своей множественной совокупности, охваченные «единым взором» исследователя как некое единое, системно функционирующее целое, не подвластны визуализации, представить их воочию невозможно, в концептуальной модели они виртуальны.

Общность всех видов пространств проистекает из атрибутивных свойств этого феномена, дескрипция которого связана с представлением об неограниченной и принципиально неуничтожимой протяженности во всех измерениях и направлениях, отличается топологическими свойствами, запечатленными в оппозициях верх – низ, право – лево, внутрь – наружу и пр.

Исследование пространства имеет тенденцию развития «от типического, универсального к индивидуальному» [5]. В ее русле может быть осмыслено обращение к пространственной модели концептуализации искусства как эстетической и социокультурной целостности.

Модель эта репрезентирует пространство со множеством измерений, обусловленных многообразием объектов искусства. Пространство мыслится как структура, организующая все другие уровни пространственной целостности рассматриваемого объекта.

Пространство искусства выступает подпространством структуры большей размерности – это, конечно же, пространство культуры, к которому пространство искусства тяготеет как часть к целому. О каком бы этапе истории искусства мы не размышляли, искусство невозможно изъять из социального контекста, контекста научного знания, мифологических и религиозных воззрений, а в наше время представить вне связи с миром техники, компьютерных технологий.

Противоположную тенденцию имеет обращенность пространственной интенции «вглубь», что связано с выявлением подструктурных компонентов. В пространственной модели произведения искусства это подструктуры, известные из курса анализа музыки (жанр, форма, стиль).

Пространственный анализ стимулирует развитие новых интерпретационных стратегий. Прежде всего мы имеем ввиду феномен когерентности, «когерентную систему отношений, функционирование и развитие которой состоит во взаимонаправленности и взаимоналожении параллельно протекающих в ней сознательно организованных и самоорганизующихся процессов» [6. С. 7].

Когерентную стратегию, для которой характерны взаимоналожение, взаимопроекция различных пространственных структур, можно продемонстрировать на модели автора. Модус творца – создателя музыкального произведения, совмещается, как в сложном контрапункте, с модусом слушателя и критика, поскольку автор всегда является первым и наиболее пристрастным слушателем своего произведения.

К этому может быть добавлен еще один пространственный слой, модус, отвечающий за исполнение. Современный композитор является «сам себе» исполнителем, если речь заходит об инструментальном исполнении собственного произведения или о его дирижерской интерпретации автором. Помимо этого, возможно включение еще одной структуры. В стремлении продвинуть свое произведение на рынке искусства композитор берет на себя роль менеджера. Не исключено, что именно для того, чтобы стать ближе к слушателю, композитор создает комментарии, аннотации и другие описательные тексты, выступает в СМИ, на интернет-сайтах. Наконец, как музыкальный ученый композитор имеет возможность представлять свои аналитические материалы и теоретические концепции, не говоря уже об автобиографических текстах.

Подытоживая представленные рассуждения, отметим главное. В основе архитектоники пространства искусства лежит единство всех составляющих структурных образований, выражением чего служат стратегии взаимодействия различных объектов искусства, в частности стратегия взаимоотражения, взаимоналожения, взаимоосвещения.

Литература

1. Чайковский Ю.В. К общей теории эволюции // Путь. 1993. С. 101–141.
2. Постмодернизм как общекультурное направление конца XX – начала XXI в. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cultshine.ru/cses-661-3.html> (дата обращения: 13.06.2015).
3. Прохоренко И.Л. Пространственный подход в исследовании международных отношений. М. : ИМЭМО РАН, 2015. 111 с.

4. Хан Е.А. Пространственный подход к изучению общественных явлений [Электронный ресурс]. URL: <http://www.academia.edu/5656871/> (дата обращения: 13.01.2016).

5. Мозгот С.А. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыг. гос. ун-та. Серия 2: «Филология и искусствоведение» [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-issledovaniya-prostranstva-v-muzyke-k-probleme-vklyucheniya-analiti> (дата обращения: 19.01.2016).

6. Бонкало Т.И. Закономерности и механизмы социально-психологического патернализма (на примере патерналистских отношений школы и семьи) : автореф. дис. ... д-ра психол. наук. М., 2011. 50 с.

Chepelenko Ksenya O. Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky (Saratov, Russian Federation).

E-mail: ksenya_ch@list.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 40–43 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/5

TO THE QUESTION OF THE SPATIAL METHOD IN ART

Key words: *space art, art, modeling, metaphor, modern composer.*

The author's interpretative model art space is exhibited in the article. The purpose is to reason the widespread introduction of the concept – metaphor as applied to the arts, music in particular. The author poses a two-fold task: to outline explanatory interpretation, to define a new view of the phenomenon of art and to get an idea about the type of spatial modeling in musicology.

An interdisciplinary methodology allows to integrate the art criticism, spatial, coherent approaches. Theoretical study of the spatial concept of art complement the empirical analysis carried out by the example of the model author-composer. Cognitive metaphor "space" is actively involved in research tools various fields of scientific knowledge and acquires greater significance.

As the results of research of reflection can be attributed, firstly, the definition of a coherent principle in the organization of spatial structures, and secondly – a description of the hierarchical "ladder". The thesis of the "refinement", "nesting" that corresponded to those or other objects of art of spatial models, the integrity of the system, called the space of art. This is the main conclusion is. Describing the phenomenon under consideration, the author comes to the assertion that the design space of art, in turn, acts as a structural unit of the space of higher dimension – pace culture.

References

1. Chaykovskiy, Yu.V. (1993) K obshchey teorii evolyutsii [To the general theory of evolution]. *Put'*. 4. pp. 101–141.

2. Wwww.cultshine.ru. (n.d.) *Postmodernizm kak obshchekul'turnoe napravlenie kontsa XX – nachala XXI v.* [Postmodernism as a general cultural trend of the late 20th – early 21st centuries]. [Online] Available from: <http://www.cultshine.ru/cses-661-3.html>. (Accessed: 13th June 2015).

3. Prokhorenko, I.L. (2015) *Prostranstvennyy podkhod v issledovanii mezhdunarodnykh otnosheniy* [The spatial approach in the study of international relations]. Moscow: Primakov National Research Institute of World Economy and International Relations RAS.

4. Khan, E.A. [n.d.] *Prostranstvennyy podkhod k izucheniyu obshchestvennykh yavleniy* [The spatial approach to the study of social phenomena]. [Online] Available from: <http://www.academia.edu/5656871/>. (Accessed: 13th January 2016).

5. Mozgot, S.A. (2007) *Spetsifika issledovaniya prostranstva v muzyke: k probleme vklyucheniya analiticheskogo metoda* [Specificity of the study of space in music: The problem of including an analytical method]. *Vestnik Adyg. gos. un-ta. Seriya 2: "Filologiya i iskusstvovedenie"* – *The Bulletin of the Adyghe State University, Series "Philology and Arts"*. 2. [Online] Available from: <http://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-issledovaniya-prostranstva-v-muzyke-k-probleme-vklyucheniya-analiticheskogo-metoda> (Accessed: 19.01.2016).

6. Bonkalo, T.I. (2011) *Zakonomernosti i mekhanizmy sotsial'no-psikhologicheskogo paternalizma (na primere paternal'nykh otnosheniy shkoly i sem'i)* [Regularities and mechanisms of socio-psychological paternalism (a case study of paternal relations of school and family)]. Abstract of Psychology Doc. Diss. Moscow.

УДК 008+791+791.2
DOI: 10.17223/22220836/25/6

М.В. Шайдулина

ФЕНОМЕН ЭСТЕТИЗИРОВАННОЙ ЖЕСТОКОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ЮЖНОКОРЕЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Автор данной статьи обращается к проблеме сохранения и воплощения национально-культурных традиций в киноискусстве Южной Кореи. Предлагается анализ такой отличительной особенности южнокорейской киноиндустрии, как эстетизированная жестокость. Природа экранной жестокости рассматривается в контексте особенностей социокультурного развития и религиозно-философских оснований культуры. Получая развитие на базе древней театральной традиции, мировоззренческих установок, под влиянием исторически событий, эстетизированная жестокость становится одним из главных ориентиров корейского киноязыка. Укоренение данной художественной традиции указывает на стойкость и жизнеспособность национально-культурной идентичности данной общности в условиях глобализации.

Ключевые слова: национально-культурная идентичность, глобализация, самобытность, кинематограф Южной Кореи, экранная жестокость, киноязык.

История южнокорейского кинематографа насчитывает уже более ста лет. Это был длительный и тернистый путь преодоления внешних и внутренних обстоятельств, сопровождающих развитие социокультурной реальности. Так, на этапе своего зарождения корейские фильмы были лишь экзотическим зрелищем. Позже, в колониальный и военные периоды, национальные кинематографисты проходили жесткую цензуру [1. С. 3–4]. Но к концу XX в., произошел качественный скачок, связанный с отменой творческих ограничений, со свободой самовыражения у режиссеров нового поколения. Именно в этих условиях возникает такое явление, как корейская «новая волна».

Сегодня национальный кинематограф Южной Кореи вполне успешно демонстрирует художественно-эстетическую самобытность, впечатляющую зрителя иной культуры. Такое кино узнаваемо на фоне глобализационных продуктов мейнстрима. С чем это связано? Мы полагаем, что подобные произведения выделяет киноязык, нацеленный на воплощение особенностей национально-культурной идентичности. Известно, что кинематограф, будучи продуктом национально-культурной идентичности, базирующейся на системе ценностей данного общества (традициях, морально-этических установках, общей истории, специфике юмора, этнографической экзотики и проч.) является эффективным механизмом самоидентификации культуры. «Наличие национальных киношкол с четко опознаваемыми признаками, как правило, является показателем успехов на пути культурного самоопределения» [2. С. 95]. Однако в то время как проблема воплощения национально-культурной идентичности в пространстве западноевропейского кинематографа достаточно активно изучается [3–6], обращение в данном контексте к восточноазиатско-

му кино остается на периферии научного интереса. Указанную проблему значительно актуализирует кризис идентичности, характеризующий современный глобализирующийся мир. Нарастающей унификации мировоззренческих и художественных процессов не всегда успешно противостоят тенденции сохранения культурной самобытности. С позиции же гуманитарного знания, ориентированного прежде всего на изучение уникальности культур, особое значение приобретают исследования ценностно-смысловых и мировоззренческих культурных установок, воплощающих особенности менталитета или характера наций [7].

В связи с этим зададимся вопросом: за счет чего современному кино Южной Кореи, не смотря на художественные и институциональные трансформации, удалось сохранить свою самобытность в период глобальной культурной унификации? Автор статьи намерен продемонстрировать жизнеспособность национально-культурных традиций в современном южнокорейском кино. При этом в качестве специфического маркера, указывающего на особенности мировоззренческих представлений, мы выделили культ жестокости, или феномен эстетизированной жестокости. Целью статьи становится попытка выявить ряд художественно-образных приемов репрезентации экранной жестокости, специфическую природу которой обуславливают национально-культурные установки. Важно уточнить, что предметом нашего интереса является не только авторское кино – творческий индивидуальный продукт, ориентированный в первую очередь на интеллектуального зрителя. Анализу также подвергаются произведения мейнстрима, под которым понимается «набор принятых и широко употребляемых, официальных культурных стандартов, возникающих как стойкое соединение сугубо развлекательных, академических, традиционалистских и адаптированных дискурсов и воплощенных в широком потоке массовой коммерческой кинопродукции» [8].

В период зарождения корейского кинематографа иностранные фильмы (в первую очередь японского производства) оказывали неоспоримое влияние на технические и идеологические аспекты кино как в Корее, так и в других дальневосточных странах. «Вначале ввезенные в Корею фильмы назывались «движущимися картинками». Первая публичная демонстрация иностранного фильма состоялась в Сеуле в 1903 году. Большинство кинотеатров принадлежало японским бизнесменам, но некоторые из них были построены на деньги корейских предпринимателей и собирали кассу за счет проката европейской, американской и китайской кинопродукции. Но на самом Корейском полуострове речь о съемке фильмов пока не шла: для корейцев кинематограф оставался *terra incognita* еще около двух десятилетий» [9]. Тем не менее был создан уникальный переходный период, когда «движущиеся картинки» использовались не по прямому назначению, а с целью укрепления театральных пьес. Появление в стране движения за национальную независимость, направленное против колониальной политики Японии, оказало подспудное влияние и на кинематограф. 27 октября 1919 г. в театре «Дансунгса» труппа Ким До-Сана представила премьеру спектакля в восьми актах «Борьба за справедливость». Используя «движущиеся картинки» на заднем фоне, зрителям демонстрировались

панорамы родной Кореи: исторические памятники, красоту природы, общественные постройки, парки. Этот спектакль считается прелюдией к рождению корейского кинематографа [1. С. 11].

Дальнейший путь успехов и трудностей на пути самоопределения приводит к формированию национального кинематографа со своими яркими особенностями киноязыка. Так что же сегодня выделяет корейское кино в пространстве мирового кинематографа и делает его популярным?

В первую очередь необходимо отметить, что для киношкол восточноазиатского региона (Япония, Южная Корея, Китай, Тайвань) характерен подчеркнутый эстетизм, своеобразный культ красоты. Наиболее же примечательным моментом является стремление к эстетизации не только повседневности и обыденного мира, но и внеэстетических феноменов. Культу красоты, к примеру, подчиняются такие жизненные драмы, как насилие, жестокость и смерть. В южнокорейском кино мы обнаруживаем художественно-образное воплощение подобных сугубо восточных представлений. Речь идет о феномене эстетизированной жестокости, обуславливающем национальную самобытность киноязыка.

Специфическое отношение к насилию в искусстве формировалось на протяжении длительной истории восточноазиатских стран, полной военных коллизий и межполитических конфликтов. «Причем насилия в корейском кино, если брать его как совокупный продукт, ненамного больше, чем, к примеру, в европейском. Но способы его проявления самобытны, коренятся в местных поведенческих стереотипах. Если признать проявления агрессии одним из способов межличностной коммуникации, а показ сцен насилия – одним из элементов кинематографической речи, то можно говорить об особых, национальных диалектах жестокости» [10].

Примечательно, что иностранные наблюдатели характеризуют корейцев как миролюбивый народ. «Акты бытового насилия и рукоприкладства прилюдно случаются редко. В кино же – иначе. Герои привыкли драться не на жизнь, а на смерть. Гангстеры и люмпены то и дело пускают в ход кулаки, шагают стенка на стенку – с бейсбольными битами и арматурой в руках. Современные корейские режиссеры не стремятся избегать показа сцен членовредительства. Демонстрацию вспышек насилия проще всего списать на условности авантюрного жанра. Но возникают они не только в экшен-фильмах – криминальных, гангстерских, исторических боевиках. Проявление насилия можно найти и в житейских драмах, и в полижанровых авторских картинах. Сценаристы и режиссеры предпочитают исследовать пограничье поведенческой нормы» [10]. Показ состояний неистовства помогает дать выход накалу страстей, обнажить драматизм ситуации и аффект – выход за пределы этикетного поля, прыжок в переходную зону, что стыкует культурные коды и первобытный инстинкт. В корейском кинематографе не только отдельные личности, но и целые группы людей способны впадать в состояние исступления. История страны в XX в. не была безоблачной и беспроблемной. Случались моменты, когда ожесточение масс достигало критического предела. «Наблюдатели отмечают “способность корейцев к стихийной массовой мобилизации” – стремление раствориться в пассионарной массе и разделить с толпой ответственность за коллективные действия» [10].

Однако мы полагаем, что в основе подобного стремления ввести жестокость и насилие в художественное кинематографическое пространство не только конфликтная историческая действительность, но и глубокие мировоззренческие основания.

Известно, что традиционная культура Кореи испытала воздействие трех значимых вероучений. Конфуцианство привнесло в обиход четкий нравственный кодекс, разумную регламентацию поведения. Буддизм дал страждущим шанс пережить мистический опыт – сиюминутный ответ на метафизические искания личности. Шаманизм – совокупность спонтанных техник экстаза – взял на себя посредничество в контакте с теневой стороной реальности, имея дело с практической магией, с иррациональными духами подсознания. XX в. укоренил в Корее ростки западного христианства (в его католическом и протестантском виде). И вместе с ним концепт искупления – очищения через страдание. Религиозные идеологии образуют своеобразную сакральную палитру. Выбор веры определяется личными потребностями. Но в Корее к выбору религии не относятся ревностно, более того, распространена практика двоеверия. Поэтому режиссер может считать себя убежденным католиком и одновременно делать кино о духовном пути буддийских монахов.

Буддизм заслуживает особого разговора, поскольку сильно повлиял на национальную ментальность и тонкими нитями пронизывает творчество многих режиссеров. В отличие от сопредельных стран, в Корее он не был господствующей, официальной религией и все же оказал значительное влияние на самосознание масс. Несмотря на призыв к милосердию и любви ко всему сущему, известно, что в каждом из государств буддийского ареала случались кровавые смуты, представители высших слоев были жестоки по отношению к чужим и нищим. Философы дают ряд объяснений очевидному парадоксу. Существуют психологические уловки, позволяющие буддисту обойти запрет на проявление жестокости. Они зиждутся на буддийских схоластиках. Если жизнь есть страдание, то содействие в избавлении от тягот бытия – своего рода благодетельство. «Вторая теоретическая уловка восходит к концепции иллюзорной мимолетности существования. Жизнь и утрата ее всего лишь мнимости. Самоуничтожение сущего – в природе вещей. Если действительность наша мираж, нет ни реальных существ, ни реальных актов насилия. А значит – ни греха, ни запрета. Третий аргумент основан на прагматических соображениях: насилие есть средство самозащиты. Если смерть одного человека помогает выжить другим – цель оправдывает средства» [10]. Вероятно, подобное отношение к человеческим страданиям и кровавое историческое прошлое сделали жестокость и насилие верными спутниками корейского кинематографа.

Анализ художественно-образной системы авторского кино и разных жанров мейнстрима позволяет подтвердить наше положение о том, что эстетизированная жестокость является специфическим элементом кинематографической речи южнокорейского киноискусства.

Причем, как показывает наше исследование, эстетизированная жестокость находит выражение в таких формах, как избыточная и детализированная демонстрация сцен насилия; особая ритмизация драк и побоев, коренящаяся в нацио-

нальной театральной традиции и пластики боевых искусств; создание «рваного» видеоряда с ярким и резким темпом – подобие клипового монтажа.

Так, корейское авторское кино и большинство жанров массовой продукции насыщены сценами противоборств. Это один из множества форматов, в которых можно обнаружить воплощение экранной жестокости. Однако демонстрация актов насилия в кадре обусловлена драматургическими задачами. Следует отметить, что автономные эпизоды противоборств весьма характерны для традиционного театра Южной Кореи. Стычки, бои, поединки в арсенале сценических зрелищ – основной тип динамических сцен. В кино они выполняют те же задачи: акцентируют ударные моменты действия. Чередование актов насилия задает ритмическую структуру батального эпизода. «Орнаментальная функция в данном случае тесно увязана с компенсаторной. Кулачные диалоги и перестрелки – необходимая часть развлечения и отвлечения зрителя от житейских забот. Возникает своеобразный трансфер – отождествление наблюдателя с правильным персонажем в ситуации конфронтации своих и чужих, что порождает эффект «экзорцизма»: выплеск эмоций в зрительном зале избавляет народ от негативных аффектов, изгоняет бесов агрессии, притаившихся в подсознании» [10]. Подобный сеанс кинотерапии имеет особые показания для носителей традиционных культур, где индивиду в повседневном быту предписано прятать истинные реакции, беречь показную невозмутимость, смиряя себя, сохранять лицо. Примером подобного тематического ряда выступают такие картины, как «Человек из ниоткуда» (2010 г.), «Карнавал бесчестия» (2006 г.), «38-я параллель» (2004 г.) и проч.

Не менее интересны формы экранной жестокости, нашедшие воплощение в тематике (в первую очередь авторского кинематографа), посвященной женским образам, где сильная женщина выступает главным действующим лицом, способным на коварство, жестокость и подвиг.

Специфический образ женщины в азиатском кинематографе, отличный как от европейской, так и голливудской традиций, служит всеобъемлющему культу красоты. Образ сильной самодостаточной женщины был сформирован еще на предыдущем этапе развития кино, но современные режиссеры развивают и усиливают данную тенденцию.

Субъектом активного действия в южнокорейских картинах нередко выступает персонаж женского пола – мать или супруга героя. «Женщины завязывают и разрывают фабульные узлы. Мужчины же подсознательно ожидают от них волевых решений и судьбоносных поступков. Жертвенность прагматична. Зачарованность смертью корейцам чужда. Самоотверженность – во имя осязаемых целей, а не во славу моральных абстракций» [10] – это весомое отличие рассматриваемой нами киношколы.

В Восточной Азии поток кинопродукции изначально делился на два русла – женское и мужское кино, т.е. на мелодрамы и приключенческие фильмы. Хотя основную часть зрительской аудитории всегда составляли женщины, общественное мнение с известным предубеждением относилось к дамскому кинематографу. «Маскулинные фильмы долгое время считались в Южной Корее более уважаемым развлечением. Но чувствительность парадок-

сальным образом брала реванш над суровостью даже в подобных картинах. Субстрат мелодрамы – сентиментальность и жертвенность – стал базовым ингредиентом всех массовых жанров корейского кино. Различим он в гангстерских драмах и в экшен-фильмах, в фильмах ужасов и в романтических комедиях, а вот для авторского кино – редкость» [10].

Мужским кино принято называть всю совокупность приключенческих жанров, а также драмы, где любовные отношения лишь побочный мотив в авантурной по складу истории, присутствуют, но не являются определяющими.

Однако мы полагаем, что в ряду факторов, определяющих художественные и концептуальные особенности корейского кино указанных жанров, остается религиозно-философская основа, хоть и претерпевшая значительные изменения. Базовой идеологией большинства как мужских, так и женских картин остается этика конфуцианства, даже если предмет изображения – отклонение от поведенческих стереотипов или фиксация кризиса традиционной семьи. В подтексте – тоска по классической норме. Практическое конфуцианство – система взаимных обязательств, четко очерченных взаимосвязей между различными индивидами: старшими, младшими, равными по статусу. От старших ожидают родительского патернализма, от младших – сыновней преданности, от равных – проявлений братской солидарности. Приверженцы конфуцианских традиций видят в укладе достойной семьи ролевую модель для устройства идеального общества и государства.

К началу третьего тысячелетия происходит эволюция женских характеров. Известно, что архетип положительной героини корейский кинематограф позаимствовал из анонимного сочинения – «Повести о верной ЧхунХян» (датируется XIX в.) и многочисленных ее фольклорных переработок. Фабула тут строится не благодаря бурлению и романтическим страстям, а на самоотречении и самопожертвовании. Торжествует конфуцианский идеал добродетельной женщины, чья любовь проявляется, прежде всего, в преданном и беззаветном служении своему мужчине. Однако к 1960-м гг. стал появляться образ независимой, самодостаточной героини. После войны многим незамужним и разведенным женщинам, солдатским вдовам и матерям-одиночкам приходилось самим зарабатывать на жизнь, самостоятельно поднимать детей без опоры на чужое плечо, без оглядки на патриархальные нравы. Эмансипация шла вразрез с установками патриархальной морали. «Потому в корейском кино этот социальный феномен интерпретировался по-разному, образ независимой женщины приобретал то положительные, то негативные характеристики. Тип расщепился на два амплуа. Та, что сама по себе, могла быть достойной труженицей, хорошей матерью, верной подругой. Но могла оказаться и женщиной нескромного поведения, алчной и опасной хищницей» [10].

Оба амплуа самодостаточной героини не исчезли с экрана и в наши дни. Теперь уже мало кого удивляют свободные отношения или гражданский брак. «Женщина в новом корейском кино выступает обычно в двух ипостасях – как объект вожделения для представителей противоположного пола и как активно действующий субъект, самостоятельно определяющий свою по-

веденческую линию. Героиня зачастую манипулирует кавалерами, которые пребывают в эмоциональной зависимости от ее чар. Особенность фильмов последнего десятилетия – в актуализации декадентского мифа про роковую, фатальную женственность (уже порядком подзабытого в Европе). Современные корейки во многих картинах обретают черты *femme fatale*¹. Третируют и унижают мужчин, сводят счеты – по делу и по наитию, губят, в конце концов. Источник сюжетов о *femme fatale* стоит искать в библейской традиции, в сказаниях о прелести и коварстве ветхозаветных красавиц. В данном случае западный миф наложился на аксиомы китайской натурфилософии: смысловое поле, совокупность сущностных качеств женской категории «инь» порождает множество отрицательных коннотаций. Возможно, в феминистской одержимости героинь отразились дальние отблески архаических практик экстаза. Известно, что в корейском шаманстве – всегда доминировал слабый пол. Сильные духи вселяются именно в женщин» [10]. Одним из показательных примеров подобного кино является лента Пак Чхан Ука «Сочувствие госпоже Месть» 2005 г., где прекрасная главная героиня жестоко мстит за искалеченную судьбу на фоне безупречно выстроенного видеоряда и невероятно красивой музыки.

Другой формой воплощения экранной жестокости можно считать весьма распространенную в корейском кино тему мести. Мотив сведения счетов, воздаяния, праведной мести становится, как полагают исследователи, «навязчивым сновидением, неотвязным рефреном современного корейского кино» [10]. Свою дань теме мести отдали многие режиссеры. Наибольший международный успех ждал «трилогию мести» Пак Чхан Ука – три самостоятельные картины, связанные тематическим, но не стилистическим единством. Любопытно, что для Кореи (в отличие, например, от Японии) не характерна кровная месть. Тем более неожиданным кажется всплеск популярности подобной тематики. «Возможно, секрет привлекательности историй о неизбежности воздаяния кроется в их особом амбивалентном нравственном потенциале. В этих прямолинейных коллизиях чудится троп. Сюжеты о мести – полоса схождения крайностей. Тут встречаются грех и подвиг. На стыке противоречий уживаются мелодрама и фарс – утрированные жанры. То передержка, то перехлест – проекции отклонений от этикетных норм, порождения экстремальных жизненных ситуаций» [10]. Возможно другой причиной популярности мотива мести является некая национальная вина за преступления авторитарной власти в Корее, которые творились безнаказанно и остались не отмщены.

В связи с вышеуказанным можно выделить еще одну тематическую линию корейского кино, в которой не менее ярко воплощается экранная жестокость. Это историческая кинодрама о недавнем прошлом страны, где сцены насилия обретают особый дополнительный смысл. В этом ряду кинофильмы, повествующие о временах исторических катаклизмов и человеческих катастроф – о войне Юга и Севера, о годах диктатуры, об их неизжитых последст-

¹ La femme fatale (с фр. «роковая женщина») – распространённый в литературе и кино образ сексапильной женщины, которая манипулирует мужчинами посредством флирта. Она всегда не та, за кого выдаёт себя вначале. Герою трудно противостоять чарам роковой женщины, которая влечёт его помимо воли; зачастую это влечение приводит к гибели героя.

виях. В данном случае демонстрация перманентных всплесков агрессии – сценарный прием, позволяющий выявить уровень общего озлобления, степень ожесточения масс. Многие картины касаются болевых точек национальной истории.

Лейтмотивом южнокорейского авторитарного режима была идея борьбы с внешней угрозой – коммунистическим Севером. Искусственно создавался стереотипный образ врага. Авторы 1990-х и 2000-х гг. перестали видеть в жителях Северной Кореи врага, изображая их зачастую как обычных людей, жертв обстоятельств. По-своему симпатичные северяне появлялись и в авторских фильмах, и в лентах коммерческих жанров. Но конфликт между разделенной нацией продолжается. «Автоматы заряжены, ружья не зачехлены. Возможен случайный выстрел. Буквальным отображением этой метафоры стал ранний фильм Пак Чхан Ука “Зона объединенной безопасности” (1999): неосторожное обращение с оружием на разделительной полосе чуть было не привело к эскалации межгосударственного конфликта» [10]. Пока нет мира, современное корейское кино будет продолжать сочетать в себе два контрастных мотива – страх перед войной и надежду на воссоединение нации.

Итак, мы выделяем ряд тематических форматов, в которых феномен эстетизированной жестокости находит свое яркое воплощение, а именно: 1) картины, посвященные боевым искусствам, а также отдельные сцены драк как в мейнстриме, так и авторском кино; 2) исторические кинодрамы; 3) киноленты о мщении, воздаянии за свершившееся зло; 4) кино, где женский образ представлен в виде роковой, сильной, действующей и способной на жестокость женщины.

Наконец, мы полагаем, что феномен экранной жестокости – один из отличительных признаков южнокорейской киношколы, отражающих особенности национально-культурной идентичности народа данного региона. Базируясь на философско-религиозных представлениях, а также тяжелой и кровавой истории, экранная жестокость, подчиняясь всеобъемлющему культу красоты, определяет специфику киноязыка. В первую очередь это касается авторского кино, выходящего на уровень конкурентоспособности и популярности как самобытного и культового явления мирового кинематографа.

Литература

1. Hyun Kim Mee. Korean Cinema : From Origins to Renaissance. N.Y. : Communication Books, 2007. 447 p.
2. Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в. : пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Том. гос. ун-та. 2014. № 386. С. 94–98.
3. Самутина Н. Современное европейское кино и идея культуры «прошлого» [Электронный ресурс]. URL: <http://viscult.ehu.lt/article.php> (дата обращения: 20.11.2016).
4. Шлегель Ханс-Йоахим. Проблемы культурной аутентичности в постсоциалистическую эпоху [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/> (дата обращения: 20.11.2016).
5. Савельева Е.Н. Искусство кино : учеб. пособие. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2013. 152 с.
6. Saveliyeva E.N. Self-Determination of European Cinematographies : Basic Issues and Ways of Resolving Them // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2014. p. 951–958.
7. Буденкова В.Е. Коммуникативные основания идентичности : к постановке проблемы / В.Е. Буденкова, Е.Н. Савельева // Вестник Том. гос. ун-та. 2015. № 395. С. 83–87.

8. Нурбаева Ж.Н. Киноиндустрия Южной Кореи : от истоков становления до международного признания [Электронный ресурс]. URL: <http://inosmi.ru/world/20140830/222699453.html> (дата обращения: 20.11.2016).

9. Десятерик Д. Мейнстрим [Электронный ресурс]. URL: http://alternative_culture.academic.ru/64/Мейнстрим (дата обращения: 20.11.2016).

10. Анашкин С. Насилие как способ коммуникации. Современное корейское кино. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino> (дата обращения: 20.11.2016).

Shaidulina Maria V. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: metalnioize@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 44–53 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/6

THE PHENOMENON OF AESTHETICIZED VIOLENCE IN MODERN SOUTH KOREAN CINEMA AS A REFLECTION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY

Key words: *national and cultural identity, globalization, originality, Cinema of South Korea, screen cruelty, film language.*

Today, the national film industry of South Korea demonstrates successful artistic and aesthetic identity, an impressive audience of another culture. This movie is recognizable on the background of the globalization of the mainstream products. And one of the distinctive and striking features of South Korean cinema is the phenomenon of aestheticized violence.

The issue of this article is the phenomenon of aestheticized violence in the context of identifying the determining role of original philosophical foundations of culture.

The actuality of this interest is caused by a crisis of identity, characterized by a modern globalized world. As you know, trends conservation of cultural identity is not always successfully resist the growing unification of philosophical and artistic processes. The author of this article is trying to demonstrate the validity of the power of the national cultural tradition in modern cinema of South Korea.

The aim of the article is the identification and characterization of the features of the development and representation of aestheticized violence in the space of modern Korean cinema.

The fact that the author refers to this little researched aspect in the field of film art as an interpretation of artistically-shaped, ideological and thematic peculiarities of national cinematic language from the position its socio-cultural foundations of development leads to the novelty of the study.

As a result, the phenomenon of aestheticized violence – one of the hallmarks of the South Korean film school, reflecting the peculiarities of national and cultural identity of the people of the region. Based on the philosophical and religious beliefs, as well as heavy and bloody history, the screen brutality, submitting a comprehensive cult of beauty, determines the specificity of film language.

References

1. Hyun Kim Mee. (2007) *Korean Cinema: From Origins to Renaissance*. New York: Communication Books.

2. Saveliyeva, E.N. (2014) The European film of the twentieth century: Ways of promoting national and cultural identity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 386. pp. 94–98. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/386/15

3. Samutina, N. (2007) *Sovremennoe evropeyskoe kino i ideya kul'tury "proshlogo"* [Modern European cinema and the idea of the "past" culture]. [Online] Available from: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216432430/WP6_2007_01.pdf. (Accessed: 20th November 2016).

4. Schlegel, H.-J. (n.d.) *Problemy kul'turnoy autentichnosti v postsotsialisticheskuyu epokhu* [Problems of cultural authenticity in the Post-Socialist era]. [Online] Available from: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/> (Accessed: 20th November 2016).

5. Saveliyeva, E.N. (2013) *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. Tomsk: Tomsk State University.

6. Saveliyeva, E.N. (2014) Self-Determination of European Cinematographies: Basic Issues and Ways of Resolving Them. *Zhurnal SFU. Gumanitarnye nauki – Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 7(6). p. 951–958.

7. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2015) Communicative foundations of identity: raising the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 395. pp. 83–87. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/395/13

8. Nurbaeva, Zh.N. (2014) *Kinoindustriya Yuzhnoy Korei: ot istokov stanovleniya do mezhdunarodnogo priznaniya* [The film industry of South Korea: From the origins to international recognition]. [Online] Available from: <http://inosmi.ru/world/20140830/222699453.html>. (Accessed: 20th November 2016).

9. Desyaterik, D. (n.d.) *Meynstrim* [Mainstream]. [Online] Available from: http://alternative_culture.academic.ru/64/Meynstrim (Accessed: 20th November 2016).

10. Anashkin, S. (2012) *Nasilie kak sposob kommunikatsii. Sovremennoe koreyskoe kino* [Violence as a way of communication. Contemporary Korean cinema]. [Online] Available from: <http://kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino>. (Accessed: 20th November 2016).

УДК 008:821.112.2

DOI: 10.17223/22220836/25/7

О.Б. Элькан

**ФЕНОМЕН «ГОВОРЯЩИХ» ИМЕН СОБСТВЕННЫХ
В ОНОМАСФЕРЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЫ XX В.
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Г. ГЕССЕ «ИГРА В БИСЕР»)**

Осуществлено ассоциативное и этимологическое исследование гессевского «ономастикона», представленного важнейшими в творчестве данного автора именами собственными – фамилией главного героя «Игры в бисер» Кнехта и названием страны Касталия, в которой происходят основные события романа. Эти собственные имена со времени выхода романа в свет стали нарицательными и впоследствии заняли столь же важное положение в общей «ономасфере» немецкоязычной культуры XX в. Проведенный автором статьи «этимологический экскурс» выявляет их «синтетический» характер, выразившийся в глубоком полисемантизме и неоднозначности возможной трактовки.

Ключевые слова: культура XX века, ономасфера, ономастикон, Г. Гессе.

Герман Гессе, немецкий и швейцарский писатель, поэт и художник, родился в 1877 г. в Кальве, одном из административных центров немецкой земли Баден-Вюртемберг. В 1919 г. в знак протеста против проявлений германского милитаризма в Первой мировой войне Гессе переехал в Швейцарию, где жил в добровольном изгнании до самой смерти в 1962 г. Антимилитаристский – а позднее и антинацистский – мотив станет со временем одним из лейтмотивов всей его духовной и творческой биографии.

Наиболее популярные его работы – «Степной волк», «Сиддхартха», «Нарцисс и Гольдмунд» (в другом переводе «Нарцисс и Златоуст»), «Паломничество в страну Востока» и, наконец, главный и заключительный труд его жизни – «Игра в бисер» (нем. *Das Glasperlenspiel*), над которой автор работал в течение двенадцати лет. В 1946 г. именно этот роман был удостоен Нобелевской премии по литературе с формулировкой «За вдохновенное творчество, в котором проявляются классические идеалы гуманизма, а также за блестящий стиль».

Основная часть романа написана в жанре так называемой «псевдобиографии», представляя собой подробное и с максимально возможным правдоподобием воссозданное жизнеописание вымышленного персонажа – Иозефа Кнехта, «Магистра» той самой «Игры в бисер», название которой служит одновременно и названием всего произведения.

В центре сюжетной канвы романа – жизнь Иозефа Кнехта, история его иерархического восхождения к статусу Магистра Игры в бисер (для всех прочих игроков Магистр Игры – «князь, первосвященник, почти божество»!.. [1]). Отслужив в течение многих лет в качестве одного из наиболее блестящих магистров за всю историю Игры, Кнехт переживает серьезный психологический кризис, постепенно приходя к осознанию тщетности попыток укрыться от реального мира даже в таком высокодуховном и аристо-

кратическом убежище, как Игра и Касталия, элитарная провинция «мастеров духа». В итоге Кнехт решает оставить Касталию и Игру и продолжить свою жизнь «в миру», служа частным учителем в доме своего друга и бывшего оппонента Плинио Дезиньори. Однако едва ли не в первый же день своей новой жизни Кнехт на глазах своего ученика, сына Плинио Тито, тонет в холодном альпийском озере, лелеемый теплыми лучами восходящего солнца.

Всей работе предпослано популярное введение в сущность и историю Игры, так и озаглавленное: «Игра в бисер. Опыт общепонятного введения в ее историю».

В первую очередь, конечно, обращает на себя внимание использованный автором термин «игра» (нем. Spiel). Само слово «игра», вопреки общей «солидности» и даже некоторой патетичности всего повествования в целом, а также вопреки постоянно подчеркиваемому благоговению и пиетету, испытываемому в отношении Игры не только ее адептами, но даже, в определенной мере, сторонними наблюдателями, – словно бы намекает на не слишком серьезный характер данного установления. И действительно, история Игры развивается, начиная с использования неких ее достаточно примитивных еще «предтеч» в качестве досужей забавы математиков и / или музыкантов, ни к чему не обязывающего интеллектуального развлечения. Со временем формы Игры усложняются, принимая все более изощренный и элитарный характер, – но не остается ли она и в последующем все той же забавой для горстки избранных интеллектуалов либо же действительно, как полагают сами эти «избранные», призвана служить сохранению некоторого базового уровня духовности в быстро меняющемся и подверженном самым разнообразным катаклизмам мире?.. Как сформулировал один из комментаторов романа Е. Маркович, Гессе словно бы специально задается вопросом: «Действительно, всего лишь игра или жизненная необходимость? А может быть, разнообразность новой религии для интеллектуалов? Чему должна служить духовная деятельность, чтобы не превратиться в пустую игру?..» [1].

Согласно же наиболее радикальному истолкованию филолога-германиста Теодора Циолковского, первого американского переводчика «Игры в бисер» и одного из наиболее авторитетных англоязычных исследователей творчества Гессе, никакого вопроса здесь просто нет: автор романа изначально задает шуточный, иронический тон, сам предлагая читателю забавную игру, лишь на поверхностный взгляд представляющую действительно серьезное и проблемное повествование. «В Германии, – писал Циолковский, – многие читатели [...] видят в культурной провинции, созданной Гессе, только лишь утопию бегства от суровых послевоенных реалий. Более проникательные же европейские критики, как правило, были так увлечены модными “серьезными” намеками и аллюзиями, щедро рассыпанными по тексту романа, что упустили возможность посмеяться над юмором Гессе и улыбнуться его парадоксам» [2. С. 7].

Это, повторим, позиция наиболее радикальная; основная часть «более проникательных европейских критиков» не разделяет ее. Согласно общему мнению, сам вопрос, естественно возникающий по отношению к использованию Гессе термина «игра», по ходу изложения оказывается основным вопро-

сом и основным конфликтом произведения, его лейтмотивом, разрабатываемым с почти музыкальной последовательностью и выразительностью.

Следующий важный момент – как раз элитарность как самой игры и игроков, так и шире – особой «высокодуховной» Провинции, названной Гессе Касталией. «Касталия – это особое маленькое государство», а содружество городов «игроков в бисер» в рамках этого государства – «маленькая, но старая и гордая республика, однотипная и равноправная со своими сестрами, но укрепленная и возвышенная в сознании собственного достоинства особым эстетическим и в некотором роде священным характером своей деятельности» [1]. Рассказчик говорит о ней как об «укромнейшей и приветливейшей области нашей горной страны (страны, также вымышленной самим Гессе и существующей в далеком XXV столетии, но многими приметами напоминающей современную автору Германию и Швейцарию. – О.Э.), которую раньше часто называли также, пользуясь термином писателя Гете, “Педагогической Провинцией”» [Там же]. Гете был одним из наиболее любимых и авторитетных для Гессе авторов, оказавшим серьезное влияние на все его творчество; не случайно в том же 1946 г., когда Гессе становится лауреатом Нобелевской премии, он завоевывает и очень престижную в среде немецких литераторов «премию Гете». «Педагогическую провинцию» Гете из его романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» часто называют литературным прототипом или классическим прообразом Касталии – с существенной, правда, оговоркой: «...если перед адептами Педагогической провинции Гете “открываются неизмеримые поприща деятельности”, то служители Касталии добровольно замыкаются в границы культурного микрокосмоса» [Там же]).

Здесь обитают не только приверженцы Игры в бисер, составляющие, так сказать, «элиту в элите», верхние страты касталийского социума; в первую очередь Касталия – своеобразное «гнездо» особых элитных школ, выпускники которых составляют ядро педагогического состава учебных заведений всей страны. «Касталия воспитывает превосходных музыкантов и искусствоведов, филологов, математиков и других ученых» [Там же]). Провинция управляется строго иерархичной системой, причем высшая власть в Касталии разделена между представителями, с одной стороны, Педагогического ведомства, с другой – самыми квалифицированными и выдающимися мастерами Игры в бисер.

«Игра в бисер» – интеллектуальный отклик автора на варварские реалии гитлеровского фашизма. Соответственно, педагогическая утопия Касталии представляет собой выраженный в художественной форме проект альтернативы диктатуре и преступлениям Третьего рейха, но также и вневременное исследование новых возможностей формирования интеллектуальной элиты нации. Автономный мир духовной дисциплины и аскетизма в Касталии находит высшее выражение и завершение в искусстве Игры в бисер. «Гессе сам говорил, что Касталия была его отповедью фашизму, попыткой восславить духовность в “чумном, отравленном мире”» [Там же]: «В этой атмосфере, угрожавшей физическому и духовному существованию немецкоязычного поэта, я прибегаю к спасительному средству художников – к творчеству...», – пишет Г. Гессе о работе над романом [З. С. 208]; в образе Касталии он буквально находит мир, чья атмосфера все еще пригодна для дыхания. Одновре-

менно писатель понимает проблему спасения духовного начала в мире таким образом, что оно требует от истинной интеллигенции «покинуть свою изолированную Касталию (иными словами, все ту же пресловутую “башню из словной кости”) и обрести свое “служение” в мире практики» [1].

Самый простой контент-анализ обнаруживает, что слова с корнем «элит» встречаются в тексте романа... 149 раз! В основном речь идет об «элитных (касталийских. – О.Э.) школах» и «элитных учениках», но также и в целом о касталийской же «элите», «духовной» и «высокодуховной элите», «элитном мире» Касталии, «касталийских элитах», «элитарной Провинции» и т.д. Девять раз встречается и родственное слову «элита» латинское *electus* – «избранный» или *electi* – «избранные», что для немецкоязычного текста также весьма высокий показатель.

Гипотеза нашего исследования такова: в индивидуальной семиосфере творчества Г. Гессе формируется некий существенный элемент, который мы вправе были бы назвать «ономастиком» (ономастика, от греч. *ονομα* – «имя» и *ὑπομαστική* «искусство давать имена» – раздел лингвистики, изучающий историю и трансформацию имен собственных) – сферой значимых имен собственных в качестве столь же значимых сигнатур, или знаков. В более привычном понимании «ономастикон», или «именослов», означает словарь имен конкретного языка или народа. Индивидуальные литературно-авторские ономастиконы, в свою очередь, объединяясь с другими подобными, образуют общую для данной семиосферы «*ономасферу*» – сферу значимых в рамках данной семиосферы имён.

В связи с этим рассмотрим внимательней гессевский топоним «Касталия». Общепринятое толкование резонно прочитывает в нем явную аллюзию на Кастальский ключ на Парнасе, источник вдохновения для поэтов и музыкантов. Именно эту аллюзию, безусловно, имел в виду и сам Гессе; однако, насколько нам известно, никто из исследователей пока не пытался проникнуть несколько глубже этого почти самоочевидного уровня прочтения термина, имея в виду его возможную полисемию, высочайший культурно-образовательный уровень автора и не в последнюю очередь даже, возможно, опыт, полученный им в свое время в качестве пациента сначала ученика и сподвижника Юнга Йозефа Ланга, а затем и самого Карла-Густава Юнга, идеями которого он был весьма впечатлен (см. подробнее 4) и один из ключевых подходов которого к аналитической терапии составлял, как известно, знаменитый юнговский «метод свободных ассоциаций».

Попробуем восполнить этот пробел. Наиболее отчетливой ассоциацией со словом «Касталия» в исследуемом отношении выступает, вероятно, слово «каста». Так, Н.В. Бороденко прямо говорит о «касталийстве» «как части – касте – общего мира, отделенной от основного массива жизни» [5. С. 999] (не увязывая, однако, напрямую термины «Касталия» и «каста»); слово «каста» даже присутствует и в тексте романа: «... Плинию называет наших жителей и наставников кастой жрецов...» [1]. Ассоциативный ряд продолжает общеевропейский термин, несомненно, хорошо знакомый Гессе и восходящий к латинскому *castellum* – «замок», «форт», «крепость», «цитадель»: нем. *das Kastell*, фр. *châtel* и *château*, англ. *castle* (например, известный слоган «*My home is my castle*», на русский обычно переводимый как «Мой дом – моя

крепость»), исп. castillo. Последнее из перечисленных слов, в частности, легло в основу названия центрального региона Испании – Кастилии: считается, что оно говорило о множестве замков и крепостей, выстроенных кастильцами для защиты от мусульманских завоевателей. Сходство топонимов «Касталия» и «Кастилия» бросается в глаза, и Гессе, очевидно, вполне мог иметь в виду и эту аллюзию. В то же время указанные родственные слова, означающие «замок» или «крепость», вызывают в памяти слово из того же ассоциативного ряда – «башня», по-немецки der Turm. Если Педагогическая провинция из «Вильгельма Мейстера» Гете послужила «литературным прототипом» Касталии, – таинственное «Общество Башни» (die Turmgesellschaft) из того же романа стало, вероятно, таким же «прообразом» не менее таинственного касталийского Ордена...

Ассоциация с «замком» и «башней», в свою очередь, может быть связана и с фамилией главного героя – Кнехт. Der Knecht в переводе с немецкого означает не только «слуга», но имеет также и более уничижительные значения – такие, как «холоп», «лакей», «батрак», «раб». Гессе – очень склонный, по словам Т. Циолковского, к «ономастически-комедийным» [2. С. 8] изыскам и изысканиям, – намеренно выбирает это слово фамилией своего героя, имея в виду в первую очередь мотив «служения», воплощенный в романе в образе Иозефа Кнехта. В данном случае фамилия и официальный титул героя избраны «по контрасту» и одновременно «по созвучию» с фамилией все того же гетевского Вильгельма Мейстера: нем. der Meister – «хозяин», «господин», «повелитель», но также и «магистр» (титул Иозефа Кнехта, как одного из касталийских иерархов, – Magister Ludi, т.е. «Магистр Игры»...) Продолжая это противопоставление, Гессе дает главному антагонисту и оппоненту, «другу-врагу» Кнехта Плинию, дискуссия Кнехта с которым (или «диалог-диспут», по выражению Н.В. Бороденко [6. С. 1445]) продолжается на всем протяжении романа и выражает основной его конфликт и лейтмотив, еще одну «говорящую» фамилию: Дезиньори (ит. de signori, «из господ»). За обоими мы наблюдаем начиная с детских лет: Иозеф, юный сирота, жизнь которого по его собственному признанию «уже неотделима от Касталии» [1], оказывается одним из ее самых блестящих и перспективных «элитных учеников» – и вынужден по повелению свыше взять на себя тяжелую, но благородную миссию: утверждать и отстаивать касталийские идеалы перед Плинием, сыном аристократов и касталийским вольнослушателем, который относится к вышеозначенным идеалам довольно скептически – видя в них бегство от реальности в пресловутую «башню из слоновой кости».

Представляется, однако, что Гессе мог подразумевать также и следующую ассоциацию, возникающую в сознании любого образованного читателя: да, Knecht по-немецки «слуга», но родственное, фактически даже однокоренное ему слово в некоторых других германских языках – англ., ирл., валлийск., исл. knight – переводится как «рыцарь». Что снова возвращает нас в семантическое поле «замков» и «крепостей»: Кнехт – верный рыцарь и служитель касталийской цитадели (Kastell, castel, chastel, castle). Показательно, что сам Гессе еще в 1927 г. определял главной задачей настоящего писателя «быть служителем, адвокатом и рыцарем души» (цит. по: [7. С. 17]).

Наш этимологический экскурс будет неполным, если мы не проследим историю слов, подобных словам Knecht и knight, еще дальше вглубь времен. Они восходят к одному из древнейших протоиндоевропейских корней – gn / kn, с которым наиболее тесно связаны три основные группы значений:

– *Род, рождение, порождение, родственные связи.* Из современных «потомков» этого корня первым делом приходит на ум, конечно, греческий корень «ген»: «гены», «генетика», «генетический», «генезис», а также англ. kin – «родня» и kind – «ребенок», нем. Das Kind с тем же значением, греч. γυνή и γυναίκα – «жена», «женщина»; впрочем, и сами русские слова «женщина» и «жена» имеют то же происхождение; наконец, то же самое происхождение имеют и Der Knecht, и knight: их «предки» в различных германских языках древности и средневековья – ст.-англ. cniht, фриз. kniucht, дат. и ср.-герм. kneht – означали «младшего члена семьи», «мальчика», «юношу», «слугу». Легко прослеживается генезис понятия в Der Knecht, «слуга», и отсюда уже в knight – «рыцарь» в значении в первую очередь «вассал», «слуга своего сюзерена».

– *Знание.* (Санскр. jñā-, греч. γινώσκω и γνῶσις, лат. gnōscere, протогерм. knew, англ. know, нем. kennen и kennt, рус. знать).

– *Знатность.* (Протогерм. kuningaz, ст.-англ. cyning, ст.-норв. konungr, нем. Der König, англ. king, рус. князь). «Совпадение» слов «знание» и «знатность» здесь не случайно: лидерами древних обществ традиционно становились люди, представляющие жреческое сословие и на этом основании обладающие неким «магическим» знанием, в силу чего именно они считались достойными и способными руководить своими общинами. Великий культуролог Дж. Дж. Фрэзер, метко определивший эту «касту» как «царей-жрецов», писал о ней: «...сочетание жреческих функций с царской властью известно повсеместно... В те времена божественность, окутывающая царя, была не пустой фразой, а выражением твердой веры» [8. С. 99].

Здесь уместно обратить внимание и на многозначность родственного слову «магистр» (титул Кнехта) современного понятия master в английском языке: «мастер» (как человек, обладающий высокой компетентностью в какой-либо сфере деятельности), «господин», «учитель» и т.д. Это слово и родственные ему слова других европейских языков происходят от лат. magister: в первоначальном значении – «большой, лучший», от лат. magis – «больше», родственного, в свою очередь, латинскому magnus, греческому μέγας (mégas), санскритскому mahá – все в значении «великий» – и сохранившемуся в современном английском much – «много». Развитие романного сюжета и образа Кнехта у Гессе удивительно удачно может проиллюстрировать эту динамику: в то время как его вечный антагонист Плинио Дезиньори («из господ») во «внешнем» мире делает в целом неплохую, но совсем не экстраординарную карьеру политического деятеля средней руки, «слуга» Кнехт, бывший безвестный сирота, достигает одной из самых высших ступеней сложной кастальной иерархии именно с помощью накопленного им колоссального массива всевозможных знаний и умений.

Отметим еще одно ответвление ассоциативного ряда, связанное с духовной стороной Игры. Если этимология греческого названия Кастальского источника неизвестна (согласно Павсанию: «Иные предпочитают придержи-

ваться сказания, что был местный житель, Касталий (*ἄνδρα αὐτόχθονα Κασταλίον*. – О.Э.) ...» – в буквальном переводе «местный (принадлежащий к коренному населению. – О.Э.) мужчина» [9. С. 333], в классическом труде А.Ф. Лосева «Античная мифология в ее историческом развитии» использован более аутентичный перевод павсаниева *ἄνδρας αὐτόχθονες*: «смертный человек Касталий, “рожденный Землей”» [10. С. 360]; в более поздних источниках упоминается нимфа Касталия, бросившаяся в источник с целью избежать домогательств Аполлона, но что означали имена Касталий или Касталия, вряд ли можно утверждать безоговорочно), – то происхождение представленных выше понятий, таких как «каста» или слова, обозначающие «замок» и «крепость», вполне прозрачно. Все они имеют общую этимологию, восходя к протоиндоевропейскому корню *kes-* («резать», «отрезать», «отсекать»): отсюда и англ. *cut*, и, по нашему мнению, русские слова «часть», «кусать», «участь» и «счастье» («со-частье», «*своя* часть», «*своя* участь»). Но современные европейские слова восходят к данному корню в основном «через» средневековую и античную латынь, в которой он представлен, в частности, такими словами, как *castus* («нравственно чистый, невинный, целомудренный, благочестивый, набожный, бескорыстный»), *castitas* и *castimentia* («телесная чистота, чистота нравов, нравственность, целомудрие»). Мы полагаем также, что этим латинским словам родственны и греческие *καθάρως* («чистый») и *κάθαρσις* (катарсис, «очищение»).

Этот аспект как нельзя лучше характеризует и «касту» «рыцарей» кастальского «замка». Игра в бисер есть некий «всемирный язык людей духа» [1], она требует «глубокой и душевной самоотдачи» [Там же]; во время ежегодных публичных Игр «участники и слушатели живут по строгим инструкциям, определяющим даже продолжительность сна, воздержанной и самоотверженной жизнью абсолютного отрешения от мира, похожей на строго регламентированную, аскетическую жизнь, какую вели участники радений святого Игнатия» [Там же]; рассказчик упоминает даже своего рода «поворот к религиозности», свершившийся некогда в истории Игры [Там же], которая с тех пор уже «означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит – к богу. Подобно тому, как религиозные мыслители прежних времен представляли себе жизнь тварей живых дорогой к богу и только в божественном единстве усматривали полную завершенность многообразного мира явлений, – примерно так же фигуры и формулы Игры [Там же] устремлялись, играя, к совершенству, к чистому бытию, к сбывшейся целиком действительности...» [Там же]. Адепты Игры являются членами некоего таинственного Ордена, весьма схожего с религиозными орденами монахов-рыцарей (госпитальеров, тамплиеров, иоаннитов и др.). Их отличают аскетизм, строгая дисциплина и повиновение, полное подчинение личности иерархическому принципу, безбрачие и вообще несвязанность семейными узами. Все жители Касталии – мастера и специалисты в избранных ими областях науки и искусства – еще в раннем возрасте прошли тщательный отбор и живут фактически вне времени и истории, в условиях, максимально способствующих их духовному и профессиональному развитию, но почти не оставляющих места для того, что за касталийскими преде-

лами принято считать собственно жизнью: они не стремятся к деньгам, славе, жизненному успеху, не заводят семей или любовных связей; во всем романе мы практически не встречаем женских образов.

Наводит на определенные размышления также родство всего ряда указанных понятий и с латинским *castro* («оскопить, холостить, кастрировать», в переносном смысле – «ослаблять») – прямым, кстати говоря, «предком» тех терминов из вышеприведенного ряда, которые связаны с понятиями «чистоты», «нравственности», «целомудрия». Еще любопытней, пожалуй, что и в одном из фрагментов текста романа Гессе слова «каста» и «кастрировать» тоже оказываются соседями – позволим себе вновь процитировать и продолжить это место из письма Кнехта Магистру музыки, в котором он ссылается на Плинио, называвшего «наших жителей и наставников кастой жрецов, а нас, учеников, – их покорной, кастрированной паствой...» [Там же].

В очередной раз наша мысль, развиваясь по спирали, возвращается к проблеме, которую мы обозначили как лейтмотивную для всего романа Гессе: не представляет ли собой Игра в бисер нечто, как пытался убедить Кнехта Плинио, в определенном смысле «выхолащивающее» и «оскопляющее» сознание, лишая его грандиозной части человеческого опыта – мирских страстей, повседневных забот, борьбы за существование и место под солнцем?.. – Гессе, как это принято у великих писателей, не дает однозначного ответа на им же поставленный вопрос. Необходимость формирования собственной позиции по этому вопросу – повод для наших дальнейших научных изысканий за пределами настоящей статьи.

Пока же вне рамок нашего рассмотрения осталось «главное» имя в творчестве Гессе – имя главного героя его главного романа, «Игра в бисер», – Йозеф. Зная пристрастие Гессе к «говорящим» именам, сложно представить, что именно это имя было выбрано случайно и не несет на себе никакой дополнительной семиотической нагрузки. Ведь Гессе, как мы уже убедились, принадлежит к авторам, в индивидуальной семиосфере творчества которых значительная роль принадлежит индивидуальному же ономастikonу. Так, «Касталия» и «Кнехт», будучи важными элементами гессевского ономастикона, в то же время представляют и не менее важные элементы общей ономастической сферы в рамках семиосферы немецкоязычной культуры XX в. Что же касается имени Йозеф – оно, по нашему мнению, остается более «личным», поскольку его протоним, с одной стороны, действительно играл важную (может быть, важнейшую!) роль в жизни Гессе, с другой же стороны, именно этого человека до сих пор в научных работах пока не рассматривали именно как протонима Йозефа [Кнехта] из «Игры в бисер». Мы говорим сейчас о человеке, сыгравшем действительно колоссальную роль в жизни Гессе: одновременно роль его душевного друга, врача, учителя, доверенного лица и общепризнанного прототипа нескольких персонажей более ранних произведений Гессе, – о Йозефе Ланге.

Йозеф Бернхард Ланг (1883–1945) – известный немецко-австрийский психоаналитик, ученик Карла-Густава Юнга. В первый период их знакомства он действительно был для Гессе в первую очередь терапевтом-психоаналитиком, но очень скоро их отношения стали по-настоящему близкими. «Доктор и друг – вот лейтмотив отношений между Гессе и Лангом» [11. С. 92].

Герман Гессе активно интересовался психоанализом. Он посвятил этому учению книгу «Фрейд» и статью «Художник и психоанализ»; влияние теорий Фрейда исследователи находят во многих его произведениях (см., например, [12. С. 27]). Особо привлекала его тема сновидений и их интерпретации в психоанализе; многие его творения в той или иной степени связаны и с этой темой. Ей отдается дань и в «главном» романе Гессе, «Игра в бисер»; достаточно вспомнить сон Кнехта о музыке и его интерпретацию Магистром музыки – эпизод, крайне важный для понимания всего романа. Однако в жизни Гессе все-таки больше склонялся к учению К.-Г. Юнга. Интересно, что известное юнгианское общество, ставящее своей задачей распространение в русскоязычной среде наиболее значимых работ по аналитической психологии, называется «Касталия»: «"Касталия" – просветительский проект, целью которого является ознакомление заинтересованной русскоязычной аудитории с зарубежными исследованиями в таких областях, как западный эзотеризм, психология глубин, символическое измерение в искусстве. Основной приоритет нашей деятельности – изучение наследия Карла Густава Юнга...» [13].

В частности, участники «Касталии» перевели на русский знаменитую рукописную «Красную книгу» Юнга (прекрасный пример того, как лучшие образцы человеческой культуры взаимно питают друг друга: последователи Юнга, чьи идеи так плодотворно развивал в своем творчестве Гессе, для названия своего общества воспользовались изобретенным Гессе символом...).

Юнгианцем был и психотерапевт Йозеф Ланг, к помощи которого Гессе обращался неоднократно в самые критические периоды своей жизни. Впервые это случилось в 1916 г. Этот период – один из наиболее драматичных в жизни Гессе. Первая мировая война, против которой так восставал дух Гессе – нужно помнить при этом, что на родине его считали предателем Германии; смерть отца, Иоганна Гессе, тяжелая болезнь сына Мартина; серьезное психическое заболевание первой жены, Марии Гессе-Бернулли, и ее госпитализация в психиатрическую лечебницу; возникшие в связи с этим юридические проблемы устройства детей, которых требовалось разместить у друзей семьи либо в детских домах, – весь этот туго затянутый клубок жизненных неурядиц вверх будущего автора «Игры в бисер» в состояние глубокой депрессии, к которой он вообще был наследственно склонен. (В юности он уже совершил попытку самоубийства.) Единственным возможным выходом оказывается психотерапия – и Йозеф Ланг, к которому обращается за помощью Гессе, блестяще справляется с задачей помочь писателю преодолеть этот кризисный период. С подачи Ланга Гессе близко знакомится с юнгианской концепцией; однако сам Юнг – несмотря на то, что позднее Гессе лично познакомится и подружится с ним, а также пройдет курс психотерапии в 1921 г. в Цюрихе у самого мэтра аналитической психологии, – все же никогда не будет иметь для него такое огромное значение, как Ланг. В 1916–1917 гг. Гессе проходит у Ланга 60 трехчасовых сеансов. До 1945 г., года смерти Ланга, эти двое остаются близкими друзьями и ведут активную переписку – иногда по несколько писем в день. Йозеф Ланг, в рамках учения Юнга, «переоткрыл» для Гессе Восток, к которому тот и сам был с детства равнодушен; Ланг побудил его, в рамках психотерапии, заняться живописью и музыкой (с последней, впрочем, у Гессе тоже были тесные «интимные» отношения и до

Ланга. Добавим здесь, что арт-терапию – терапию живописью – вполне резонно возводят к методам и методикам Юнга; рукописная «Красная книга» самого Юнга буквально пестрит его собственными рисунками, в которых мэтр аналитической психологии отображал образы, всплывающие из бессознательного и обретающие вполне «объективное» существование). Ланг – опять же с позиций юнгианства – подвиг Гессе, а вслед за тем, естественно, и его героев на поиск «Самости», «индивидуации», «собственного пути»: отныне и этот мотив переходит в разряд лейтмотивов творчества Гессе. (В 1917 г., «в разгар» сеансов с Лангом, Гессе пишет в частном письме: «Путь к себе более священен, чем все буржуазные идеалы...» (цит. по: [14. С. 128]). Само «Жизнеописание» Йозефа Кнехта в «Игре в бисер», по общему признанию исследователей, представляет собой не что иное, как «процесс индивидуации, заключающийся в продвижении “внешней личности” к психическому центру индивидуальности, называемому [Юнгом. – О.Э.] “Самостью”» [15. С. 121].

«Ланг приглашал друга “прислушаться к голосу первозданных глубин”. Через хаос в душе своего пациента он открывал в нем скрытые возможности. Так в Германе зрело новое сильное, прекрасное творческое начало. Он стремился к космосу, зная, что тот, кто постигнет его сумрак, обретет истину...» [Там же].

«Плодом» первого этапа общения Гессе и Йозефа Ланга стал, безусловно, «Демиян» (1919) – роман, изданный Гессе под псевдонимом Синклер. «Демиян» – произведение Гессе, где сильно отразилось влияние Ланга. Эта книга – их совместная попытка избавиться от того, что стесняет человеческую душу, “выйти из яйца”, достичь глубин души и сознания. Отважное предприятие, заставившее воскреснуть в писателе юность, связанную для него с мучительным поиском своего предназначения...» [15. С. 129].

Ланг находит в «Демияне» и свое «литературное воплощение»: это – Писториус, один из центральных персонажей романа. «То, что Гессе в образе Писториуса воздвиг литературный памятник своему другу и психотерапевту И.Б. Лангу, известно всему миру» [16], – пишет Гюнтер Бауман, один из наиболее известных исследователей в сфере проявлений юнгианства в творчестве Гессе. Ж. и М. Сенэс, авторы романизированной биографии «Герман Гессе, или Жизнь Мага», подтверждают: «...в “Демияне” Писториус – литературное воплощение доктора Ланга» [14. С. 129].

Другое «литературное воплощение» Ланга – астролог Лонг из предпоследнего, непосредственно предшествовавшего «Игре в бисер» романа Гессе «Паломничество в страну Востока», тоже персонаж далеко не из последних. («Я отыскал Лонга, он сидел в роще с пергаментной книгой на коленях и писал в нее греческие и еврейские знаки: слова, из букв которых вылетали драконы и поднимались пестрые змеи...» [17. С. 166] – вот самый типичный его портрет в книге, и загадочные «письмена» Лонга оказываются важнейшим в системе ее символов). Действительно, Ланг, как и его учитель Юнг, серьезно увлекался астрологией наряду со многими прочими «древними» и «восточными» темами, к которым он приохотил и Гессе.

Таким образом, именно психотерапевт и близкий друг Гессе Йозеф Ланг послужил прототипом Писториуса в «Демияне», астролога Лонга в «Палом-

ничестве в страну Востока» и – в чем мы глубоко убеждены – также прототипом Иозефа Кнехта в «Игре в бисер».

Мы можем найти этому предположению и довольно неожиданное подтверждение. Поначалу широкая публика знала об отношениях Гессе и Ланга из первой биографии Гессе, написанной другим его другом – поэтом, журналистом, драматургом, одним из «отцов» дадаизма Хуго Баллем. Картина, нарисованная Баллем, ничем не отличалась от уже воспроизведенной нами: Гессе – наследственный невротик, переживающий духовный и жизненный кризис один за другим, Ланг – талантливый психотерапевт и близкий друг, сумевший помочь писателю выбраться из экзистенциальной бездны [18]. Однако Балль погиб в 1927 г., и его биография Гессе заканчивается тем же годом; он не мог знать, как драматично будут развиваться эти отношения.

Предоставим слово другому биографу Гессе (на сегодня наиболее авторитетному его биографу и библиографу) Дж. Милеку: «Ланг [...] был очень талантливым терапевтом – но он был также весьма эксцентричен и неудачлив; его карьера, столь многообещающая, в итоге не удалась. По мере того как профессиональные и личные обстоятельства его жизни менялись от “плохого” к “худшему”, он оказывается все более зависим от Гессе (в эмоциональном плане. – О.Э.). К сороковым годам распределение ролей в их дружеском тандеме кардинально изменилось...» [19. С. 67].

В комментариях к переписке Гессе и Ланга, изданной в Германии, называется еще более ранняя дата этого «перелома». «В течение 1920-х годов преобладают личные проблемы Ланга, и они становятся доминирующей темой в его письмах к Гессе. Ланг чувствует себя непонятым женой и в 1920 году заводит короткий, но чрезвычайно страстный роман с Рут Венгер (в 1924 Рут станет второй женой Гессе, но и этот брак скоро распадется). Он часто болеет, жалуется на желчные колики или проблемы с сердцем. Особенно же его заботят постоянные проблемы с деньгами и, прежде всего, профессиональная неудовлетворенность – Ланг выражает желание “повесить врачебный халат на гвоздь” и посвятить себя искусству или научным исследованиям» [11. С. 92].

«В течение третьего брака, – утверждает Гюнтер Бауман, – жизнь Гессе окончательно стабилизировалась, так что он не нуждался больше ни в какой психологической поддержке [...] Примерно с 1927 года Гессе становится другом и советчиком для тяжело больного Ланга и может с лихвой отплатить ему за полученную в свое время помощь...» [16]. Однако в 40-х гг. это действительно оказывается особенно заметно в связи с обвинением, предъявленным Лангу, в производстве незаконных аборт: ему грозили суд и лишение практики – и все это время, вплоть до (благоприятного для Ланга) окончания процесса, письма его друга и бывшего пациента помогали ему выдерживать обрушившийся на него кошмар.

Читатель «Игры в бисер» способен увидеть здесь схему, уже знакомую ему по роману. Роман заканчивается тремя таинственными «жизнеописаниями», написанными (якобы) самим Иозефом Кнехтом. Проще всего увидеть в этих «жизнеописаниях» описание прежних его воплощений – «кудесника» Кнехта, «исповедника» Иозефуса Фамулюса (*famulus* – лат. «слуга»,

как и «кнехт» по-немецки), Дасы, ученика йога (*даса* – «слуга» на санскрите). Но нас сейчас особо интересует история Иозефуса Фамулюса: мягкий, добрый, молчаливый, он много лет провел в пустыне, принимая покаяния грешников и плача вместе с ними. («...все, что ему поверяли, казалось не брошенным на ветер, а преображенным, облегченным и разрешенным благодаря тому, что это сказано и услышано. Лишь изредка увещевал он и предостерегал, еще реже давал советы, а тем более приказывал; это, казалось, не было его обязанностью, и говорившие тоже, казалось, чувствовали, что это не его обязанность...» [1]). В конце концов Иозефуса настигает, как сказали бы сегодня, «профессиональное выгорание»: он слишком устал, он уже не чувствует себя достойным и способным исповедовать других – ему самому необходимо исповедаться... И Фамулюс отправляется искать знаменитого исповедника Диона Пугиля, методы которого коренным образом противоположны его собственным: Дион грозит и наказывает, грохочет и возглашает, накладывает кары и епитимьи. Каково же было удивление обоих исповедников, когда, случайно встретившись на пути, они узнают, что оба пустились в этот путь с одной и той же целью – найти один другого и один другому исповедаться... Здесь, возможно, мы имеем дело с «бродячим» сюжетом в духовной литературе. Во всяком случае, хорошо известен рассказ А.И. Куприна «Два святителя» с похожей фабулой – роль двух «исповедников» играют в нем Николай Угодник и Касьян (Кассиан Римлянин)...

Сделаем выводы.

Использование Германом Гессе в названии романа «Игра в бисер» слова «игра» вызвало многочисленные дискуссии о характере описываемого им общества: является ли деятельность «игроков в бисер» действительно лишь «игрой» интеллектуальной элиты или представляет собой практическое воплощение глубокой философской идеи, полезное для всего социума в целом; отсюда – и общий «фаустианский» пафос произведения.

Ассоциативное и этимологическое исследование главных имен собственных гессевского ономастикона (фамилии героя Кнехт и название утопической страны – Касталия) выявляет их «синтетический» характер, выразившийся в глубоком полисемантизме и неоднозначности возможной трактовки.

Имя Кнехта Иозеф, как мы предполагаем и обосновываем, могло быть «навечно» не только эпопеей Т. Манна «Иосиф и его братья», но и тесной дружбой Гессе со своим терапевтом, учеником Юнга Йозефом Лангом.

Литература

1. Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М. : Художественная литература, 1969. 317 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.isidor.ru/author/505/books/2894/gesse_german/igra_v_biser (дата обращения: 20.05.2016).
2. Ziolkowski T. Foreword. The Glass Bead Game (Magister Ludi) / By Hermann Hesse. Trans. Richard and Clara Winston. New York : Henry Holt and Co., Inc, 1969. 558 p.
3. Гессе Г. Начало всякого искусства есть любовь // Вступ. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили, пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 194–225.
4. Meier E. The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/maier.pdf> (дата обращения: 21.05.2016).

5. *Бороденко Н.В.* Символика Игры в бисер в новых контекстах романа Г. Гессе «Игра в бисер» // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14, №2 (4). С. 998–1001.

6. *Бороденко Н.В.* Противостояние двух миров в романе Г. Гессе «Игра в бисер» // Известия Самарского научного центра РАН. 2011. Т. 13, № 2(6). С. 1444–1446.

7. *Малащенко В.В.* Феномен игры в прозе Германа Гессе : «Демиян», «Кляйн и Вагнер», «Последнее лето Клингзора» : дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2008. 213 с.

8. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М. : Политиздат, 1980. 832 с.

9. *Павсаний.* Описание Эллады : в 2 т. Т. 2 / пер. С.П. Кондратьева; под ред. Е. Никитюк. М. : АСТ-Ладомир, 2002. 512 с.

10. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии // Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М. : Мысль, 1996. С. 11–681.

11. *Hermann Hesse, Josef Bernhard Lang:* «Die dunkle und wilde Seite der Seele». Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916–1945 / Hg. : Thomas Feitknecht. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006. 426 p.

12. *Канарш Г.Ю.* «Терапия творчеством» в жизни Германа Гессе // Психотерапия : ежемесячный рецензируемый научно-практический журнал. 2006. № 10. С. 28–31.

13. *Клуб «Касталия»* [Электронный ресурс]. URL: <http://castalia.ru/> (дата обращения: 20.05.2016).

14. *Сенэс Ж.* Герман Гессе, или Жизнь Мага / Жаклин Сенэс, Мишель Сенэс; сер. ЖЗЛ. М. : Молодая гвардия, 2004. 277 с.

15. *Гессе Г.* Письма по кругу [пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник]: Художественная публицистика. М. : Прогресс, 1987. 395 с.

16. *Бауман Г.* Герман Гессе и психология К.Г. Юнга [Электронный ресурс] / Гюнтер Бауман; доклад на IX Международном colloquium, посвященном Гессе, Кальв, 1997. URL: https://www.hermannhesse.de/files/pdfs/ru_lebenskrise.pdf (дата обращения: 02.03.2016).

17. *Гессе Г.* Путешествие к земле Востока [пер. с нем. Е. В. Шукшиной] // Г. Гессе Сиддхартха; Путешествие к земле Востока [пер. с нем. Н.Н. Федоровой, Е.В. Шукшиной]. М. : Изд-во АСТ, 2015. 224 с.

18. *Ball H.* Hermann Hesse. Sein Leben und Werk (erste bis vierte Auflage). Berlin, S. Fischer, 1927. 240 p.

19. *Mileck J.* Hermann Hesse: life and art. University of California Press, 1981. 397 p.

Elkan Olga B. Crimean State University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: elkan.79@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 54–68 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/7

THE «SPEAKING» PRONER NAMES PHENOMENON IN THE ONOMASPHERE OF THE GERMAN SPEAKING CULTURE OF THE XX-th CENTURY (ON THE EXAMPLE OF H. HESSE'S NOVEL «THE GLASS BEAD GAME»)

Key words: *German Speaking Culture, onomosphere, onomastikon, H. Hesse.*

Hermann Hesse (1877–1962) was a German-born Swiss poet, novelist, and painter, Nobel Prize laureate (1946, Literature). "The Glass Bead Game" was Hesse's latest novel.

The main part of the novel is written in a genre of so-called "pseudo-biography", representing the detailed and plausible biography of the fictional character – Josef Knecht, "Master" of "The Glass Bead Game" who gave his name to all novel. Hesse used in the title of the novel the word "game" and caused numerous discussions about the character of the society by him described: is the activity of "players in beads" really only "the game" of intellectual elite or it represents the practical embodiment of a deep philosophical idea useful to all society? Thence – the general "Faustian" pathos of the novel.

The article conducted an associative and etymological research of the Hesse's "onomasticon" presented by the most important in the works of the author proper names – the surname of the main character of "The Glass Bead Game" Knecht and the name of the country of Castalia where the main events of the novel happen.

The Pedagogical Province of Goethe's novel "Wilhelm Meister's Apprenticeship" was the "literary prototype" and the classic prototype of Castalia. The mysterious "Ivory Tower" (die

Turmgesellschaft) from the same novel became probably the "prototype" of the mysterious Castalia institution ...

The main character of the Hesse's novel – Joseph Knecht – "the elite pupil" of Castalia. "Der Knecht" is translated from German as "servant", but also has more derogative meanings – such as "lackey", "footman", "farm laborer", "slave". The author has embodied motive of "service" in Josef Knecht's character. Knecht is a faithful knight and the attendant of the citadel of Castalia (Kastell, castel, chasteel, castle). It is significant, therefore, that Hesse determined by the main task of the real writer "to be an attendant, the lawyer and the knight of soul".

The author of the article carried out an "etymological excursus" and revealed the "synthetic" character of proper names expressed in the deep polysemantic and ambiguity of possible treatment.

The name of the character – Joseph – can be treated so ambiguously too. So, in addition to the popular hypothesis about the connection of the choice of the name of the protagonist with the T. Mann's epic "Joseph and his brothers" we assume and prove that H. Hesse has chosen for the favorite character the name of his close friend and therapist, C.-G. Yung' pupil – Joseph Lang.

It was the psychotherapist and close Hesse's friend Josef Lang who became the prototype for Pistorius in "Demian", astrologer Long in "Journey to the East", and – as we strongly believe – the protonym of Joseph Knecht in "The Glass Bead Game".

References

1. Hesse, H. (1969) *Igra v biser. Opyt zhizneopisaniya Iozefa Knekhta, magistra Igry, s prilozheniem sobstvennykh ego sochineniy* [The Glass Bead Game]. Translated from German by D. Karavkina & Vs. Rozanova. Moscow: Khudozhestvennaya literature. [Online] Available from: http://www.isidor.ru/author/505/books/2894/gesse_german/igra_v_biser. (Accessed: 20th May 2016).
2. Ziolkowski, T. (1969) Foreword. In: Hesse, H. *The Glass Bead Game (Magister Ludi)*. Translated by R. and C. Winston. New York: Henry Holt and Co.
3. Hesse, H. Nachalo vsyakogo iskusstva est' lyubov' [The Beginning of All Art is Love]. Translated from German by A. Mikhaylov. *Voprosy literatury*. 9. pp. 194–225.
4. Meier, E. (1999) *The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse*. [Online] Available from: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/maier.pdf>. (Accessed: 21st May 2016).
5. Borodenko, N.V. (2012) The symbolism of the glass bead game in new contexts of novel by H. Hesse "The Glass Bead Game". *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN – Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Science*. 2(4). pp. 998–1001. (In Russian).
6. Borodenko, N.V. (2011) Protivostoyanie dvukh mirov v romane G. Gesse "Igra v biser" [Confrontation between the two worlds in H. Hesse's "The Glass Bead Game"]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN – Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Science*. 2(6). pp. 1444–1446.
7. Malashchenko, V.V. (2008) *Fenomen igry v proze Germana Gesse : "Demian", "Klyayn i Vagner", "Poslednee leto Klingzora"* [The phenomenon of the game in the prose by Hermann Hesse: "Demian", "Klein and Wagner", "Last summer of Klingsor"]. Philology Cand. Diss. Kaliningrad.
8. Frazer, J.J. (1980) *Zolotaya vetv'. Issledovanie magii i religii* [The Golden Bough: A Study in Magic and Religion]. Translated from English by M.K. Ryklin. Moscow: Politizdat.
9. Pausanias. (2002) *Opisanie Ellady: v 2 t.* [The Description of Hellas: in 2 vols]. Vol. 2. Translated by S.P. Kondratiev. Moscow: AST-Ladimir.
10. Losev, A.F. (1996) *Mifologiya grekov i rimlyan* [Mythology of the Greeks and Romans]. Moscow: Mysl'. pp. 11–681.
11. Hesse, H. & Lang, J.B. (2006) "Die dunkle und wilde Seite der Seele". *Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916–1945*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In German).
12. Kanarsh, G.Yu. (2006) "Terapiya tvorchestvom" v zhizni Germana Gesse ["Therapy with creativity" in the life of Hermann Hesse]. *Psikhoterapiya: ezhemesyachnyy retsenziruemyy nauchno-prakticheskiy zhurnal*. 10. pp. 28–31.
13. The Castalia Club. (n.d.) *Klub "Kastaliya"* [The Castalia Club]. [Online] Available from: <http://castalia.ru/>. (Accessed: 20th May 2016).

14. Senes, J. & Senes, M. (2004) *German Gesse, ili Zhizn' Maga* [Hermann Hesse, or The Life of the Magician]. Moscow: Molodaya gvardiya.
15. Hesse, H. (1987) *Pis'ma po krugu* [Letters in circles]. Translated from German by V.D. Sedelnik. Moscow: Progress.
16. Bauman, G. (1997) *German Gesse i psikhologiya K.G. Yunga* [Hermann Hesse and Psychology of K.G. Jung]. [Online] Available from: https://www.hermannhesse.de/files/pdfs/ru_leben-skrise.pdf. (Accessed: 2nd March 2016).
17. Hesse, H. (2015) *Siddkhartha; Puteshestvie k zemle Vostoka* [Siddhartha; Journey to the East]. Translated from German by N.N. Fedorova, E.V. Shukshina. Moscow: AST.
18. Ball, H. (1927) *Hermann Hesse. Sein Leben und Werk (erste bis vierte Auflage)* [Hermann Hesse. His life and work (the first to fourth edition)]. Berlin: S. Fischer.
19. Mileck, J. (1981) *Hermann Hesse: life and art*. University of California Press.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781

DOI: 10.17223/22220836/25/8

М.В. Архипова

АКТИВНО-ДВИГАТЕЛЬНЫЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В КЛАССЕ ПРОФЕССОРА А. ПИРС

В статье рассматриваются некоторые аспекты музыкально-педагогической деятельности американского педагога А. Пирс, которая в своей методике использует ряд упражнений, основанных на движении, жесте. Активно-двигательный метод способствует развитию музыкального мышления, способности к пластической интерпретации музыкальных произведений как особой форме исполнительского анализа. Формирование пластического чувства музыки является важным исполнительским качеством профессионального музыканта, так как одной из главных задач исполнителя является умение развернуть перед слушателем звукопластическую идею, скрытую в нотном тексте произведения. Синкретически неотделимая связь музыки и движения раскрывает огромные резервы, которые могут быть использованы в современной музыкальной педагогике и в исследовании музыкального искусства в целом. Ключевые слова: звукопластическая идея, «хореография» нотного текста, музыкальный жест, эвристика.

«Простым жестом – взмахом руки – можно иногда гораздо больше показать, объяснить, чем словами. Да это и не противоречит самой природе музыки, в которой всегда подспудно чувствуется движение, жест («работа мышц»), хореографическое начало», – пишет в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Г.Г. Нейгауз [1. С. 47]. И действительно, синкретически неотделимая связь музыки и движения не вызывает сомнений и давно получила всестороннее научное обоснование. Другое дело, что связь эта воспринимается, трактуется по-разному у трех типов субъектов восприятия музыки: композиторов, исполнителей и слушателей. Разумеется, непреодолимых граней в восприятии музыкального произведения для того или иного типа субъектов не существует, но все же можно выделить следующие особенности:

- 1) исходя из композиторского замысла, пластическое начало музыки может проявляться в комплексе знаков жестовой природы в нотном тексте;
- 2) двигательный, жестовый план исполнения музыкального произведения, наполненный содержанием, смыслом, обладающий собственной семантикой, – это проявление исполнительского восприятия;
- 3) использование телесного канала для восприятия, переживания музыкального произведения характерно для слушателя.

Не вызывает сомнений тот факт, что музыка способна передать все многообразие характерных жестов человека. В то же время пластические знаки, которые воспроизводят тот или иной жест, ту или иную форму движения, несут в себе целостную характеристику музыкального звучания: высоту, длительность, тембр, фактуру, артикуляцию и т.д. Все это «звучит в жесте», вос-

создаваемом в музыкальном произведении или исполняемом под музыку. Можно сказать, что это две стороны одного явления, которые неразрывно связаны друг с другом в рамках диалектического единства. Именно это позволяет свободно переводить один вид искусства в другой: музыку – в хореографию, а движение, жест – в музыкальное звучание.

Активно-двигательный метод развития музыкального мышления может быть использован в педагогической практике как особый прием при обучении музыкантов-исполнителей. Причем совершенствование пластической сферы должно быть направлено не только на улучшение восприятия человеком музыки как бессознательной телесной реакции на нее, но, в гораздо большей степени, на возможность пластической интерпретации произведения как особой форме исполнительского анализа.

Надо отметить, что в основе такого подхода лежит концепция ритмо-пластического воспитания Эмиля Жак-Далькроза, в которой идея органической связи музыки и движения была воплощена достаточно полно и целостно. Как известно, Далькроз считал, что восприятие должно опережать исполнение, и был уверен, что «постижение музыки» успешнее всего происходит при актуальном (телесном) выявлении «двигательно-пластического» образа. При этом «тело учится реагировать на все аспекты метроритмической организации, акцентуацию, паузы, звуковысотность, модуляционные процессы, агогику и динамику, темп, особенности интонирования и фразировки» [2. С. 16]. Подобная связь метроритма с выразительными свойствами других элементов музыкальной речи придает системе Жак-Далькроза широту комплексного воздействия на личность обучающегося.

Безусловно, на рубеже XIX–XX вв. существовали и другие системы, апеллирующие к идее синтеза искусств. Их создателями были Франсуа Дальсарта, Рудольфа Штайнера, Мари Вигман и др. Но именно система Далькроза дала мощный импульс для разностороннего развития ее положений в будущем. Можно сказать, что в свое время она оказала сильное влияние не только на музыкальное образование, но и на музыкальное искусство в целом. Среди поклонников Далькроза в России были С. Дягилев, В. Нежинский, И. Стравинский, которые стремились достичь более тонкого взаимопроникновения музыки и хореографии посредством эуритмики. Влияния системы Далькроза заметны в творческой деятельности Карла Орфа, отчасти Золтана Кодая и др. Идеи Далькроза имели отражение также в американской музыкальной науке и практике. Одним из выдающихся современных педагогов, применяющих активно-двигательный метод развития музыкантов-исполнителей, является Александра Пирс, профессор музыки и движения Университета Редла в Калифорнии.

Описание занятий в классе А. Пирс мы находим в книге «Интерпретируя музыкальные жесты, топосы и тропы: Моцарт, Бетховен, Шуберт» Р. Хаттена [3]. Как отмечает автор, А. Пирс в своей методике во многом опирается также на учение Х. Шенкера, музыкального теоретика начала XX в., который, как известно, выделял два уровня выразительности в тональных произведениях. Один, по его мнению, возникает из упорядоченной периодичности метра, ритма, гармонии и соответствует стилистическим ожиданиям. Другой уровень связан с нарушениями периодичности, упорядоченности и приводит

к возникновению неравномерности, асимметрии. В анализе Х. Шенкера фон состоит из шаблонных структур и процессов, которые служат примером стилистических «принципов» организации. Передний план выделяется благодаря пониманию «композиторских инновационных стратегий тонального движения [Там же. С. 127].

А. Пирс предлагает своим студентам гибкую методику преподавания, которая объясняет выразительность как регулярных, так и нерегулярных процессов в музыкальных произведениях – как тех, что вытекают прямо из стиля, так и тех, которые стратегически отклоняют интерпретатора от такого прямого прочтения. Безусловно, при этом используется и традиционный анализ. Но интерпретация рождается в результате действия целой системы эвристических и физических упражнений как за инструментом, так и без него. Упражнения А. Пирс дают возможность исполнителю осознать, с точки зрения жеста, взаимосвязь фона и конфигурации переднего плана произведения и почувствовать кинестетически усиления и ослабления, подразумеваемые в развитии фраз во взаимодействии с тональными и ритмическими силами. В конечном итоге, как отмечает Р. Хаттен, исполнитель начинает осознавать, как структурируется произведение, как на драматургическом уровне взаимодействуют основные тематические образования, как складывается динамическое развитие, и «учится переводить характер жеста в звук через телесные интермодальные жестовые реализации» (С. 102).

Остановимся на некоторых упражнениях, предложенных А. Пирс при работе над музыкальным произведением:

1. Упражнение, которое усиливает ощущение равномерной пульсации с помощью маятникообразных колебательных движений («качание руки») вне инструмента. Цель этого упражнения – воплотить полное движение от «точки атаки» до собственно акцента, «удара». При этом исполнитель старается рассчитать точное прибытие рук на вершину дуги, которая обозначает удар как ритмическое или метрическое ударение. То, что происходит между ударами, является столь же важным опытом, как и сам акцент, и экспрессивная жизненность даже равномерного пульса становится частью кинестетического знания.

2. «Очерчивание» мелодической линии. Исполнитель «рисует» рукой (используя вес поддержанного предплечья) аналог очертания мелодии, переводя высоту и ритм в очертания пространства, которые соответствуют – в своих верхних и нижних точках, в своих внезапных и длительных движениях – тому, что он слышит как непрерывную линию, связывающую следующие друг за другом звуки. Это весьма полезное упражнение, так как услышать мелодию как единую силу или линию, пересекающую пространство, более естественно, чем как последовательность отдельных звуков. В любом случае, как отмечает Р. Хаттен, такое «эволюционирующее обучение настроило нашу перцептивную систему связывать звуки с объектами и силами в окружающей среде» (С. 128), а это является важным условием для более глубокого понимания рельефа формы и яркой, убедительной интерпретации произведения.

3. «Измерение шагами» – физическое измерение шагами структурированной басовой линии, требующее от исполнителя гораздо большего внимания и

усилий, чем упорядоченные метром движения рукой. Редуцирование пассажа до его основных гармоний может создать ритм, который не синхронизирован с точными делениями времени, обусловленными метром и четырехтактовыми построениями («гиперметрическими группировками»). В своем движении исполнитель должен передать неравномерность временных промежутков в пассаже, а также обозначить близкие звуковысотные интервалы между базовыми нотами с помощью направления шагов. А. Пирс считает, что только после того, как музыканту удастся воплотить уникальный «структурированный ритм», он может возвращаться за инструмент. Это упражнение помогает добиваться жестовой убедительности в исполнении сложных пассажей.

На этой стадии обучения, если проводить аналогию с декламацией, студент находится на стадии расстановки выразительных ударений в поэме, в противоположность монотонному исполнению, например, пятистопного ямба. Финальные стадии подготовки включают в себя интернирование интонационных кривых и кульминаций, которые передают предполагаемый эмоциональный тонус произведения.

Эти два выразительных свойства могут осваиваться на практике отдельно как «охват» и «тон голоса». «Охват» воплощен в двух упражнениях:

4. Раскрытие кисти, свободно сжатой в кулак, до ее полного растяжения, синхронизированного с кульминацией в музыке, и затем в постепенном ослаблении напряжения в руке при завершении фразы. Это упражнение позволяет исполнителю, во-первых, точно определить для себя кульминационную вершину построения, во-вторых, избежать чрезмерной дробности, измельчения фразировки, создавая кульминации на более обобщенном уровне.

5. «Описывание дуги» – второе упражнение для определения кульминации и исполненной фразы. Оно предполагает растягивание всего тела вслед за рукой, которая движется широким, круговым движением, как будто очерчивая гигантский циферблат. Кульминация в этом случае – это точка максимально вытянутой руки по диагонали от тела с вершиной между 1:00 и 2:00 на циферблате, если правая рука очерчивает круг по часовой стрелке. А. Пирс пишет по поводу этого упражнения: «Вполне достаточно инерции описанного вперед круга, чтобы соответствовать кинетической энергии, полученной из музыкальной фразы с ее продолжением, усилением, затиханием и, наконец, разрешением в окончании. Напряжение переливается в покой, без неизбежного присутствия какого-либо промежутка времени до начала следующей фразы» (С. 129). Такое упражнение вне инструмента может помочь исполнителю представить «гибкую игру переднего плана против более глубоких уровней», и, таким образом, охват – это «возможно, самый «шенкеровский» из процессов развития движения» (Там же).

6. Заключительное упражнение – «тон голоса», которое используется для «волны аффекта в музыкальном произведении» и которое «накрывает звук цветом и исполнителя экспрессивностью, видимой во всем теле» (Там же). Так как существуют, по всей вероятности, два основных источника для нашего понимания музыкального жеста – физические движения тела и речевые интонации, «тон голоса» естественно отталкивается от последнего источника и заимствует из него свой стимул. При этом интонация не может быть достигнута без интенции. Интенция, в свою очередь, нуждается в семантическом

и прагматическом контексте, который представлен в этом упражнении словом, со всем его символическим богатством денотативного и коннотативного значения. В этом упражнении важно, чтобы слово или речевая фраза максимально соответствовали смыслу музыкального построения, над которым идет работа, чтобы это было понятно и убедительно для исполнителя. Лишь в этом случае он способен перенести в свое исполнение не только кинетическую энергию, но и эмоции, специфическое качество энергии.

Очевидно, что «тон голоса» не является изобретением А. Пирс. Использование интонирования, «подтекстовки» для более убедительного исполнения музыкальной фразы, того или иного пассажа – это широко применяемая практика, известная как в нашей стране, так и за рубежом. Тем не менее комплекс упражнений, предложенный американским педагогом, безусловно, заслуживает внимания и, по свидетельству Р. Хаттена, приносит качественно высокие результаты. Так, вспоминая о своем участии в сценических показах на конференциях по теории и семиотике, американский профессор, который также является пианистом-исполнителем, пишет, что ему удалось проиллюстрировать, как интонация речевая может воздействовать на интонацию музыкальную в прелюдии Ф. Шопена. Выбранное им слово было «погружаясь», которое включает в себя «неуловимое смешение качеств чувства и движения так же, как ссылку на его обычное употребление в обучении фортепианной технике (как в выражении «погрузиться в клавиши»)» (С. 130). Р. Хаттен отмечает, что эффект был потрясающим и очевидным для всех. Также он пишет о том, что методика А. Пирс имеет большой положительный результат при работе со студентами, которые добиваются более убедительного, выразительного исполнения после системы упражнений, разработанных педагогом.

То, что предлагает А. Пирс, опираясь на достижения музыкальной и двигательной педагогики, в том числе педагогики Эмиля Жака-Далькроза, – это эвристика для исследования динамической проекции выразительного, экспрессивного значения, как оно интерпретируется физически в сочетании с детальным анализом сложного музыкального материала. В реализации «подразумеваемой “хореографии” нотного текста (а не в контрапункте с ней, как мы находим в большей части художественной балетной хореографии) исполнитель воссоздает динамические движения и жестовые значения как процессуальные формы исполнения» (С. 131).

Итак, музыкальное искусство, обладающее множеством интермодальных связей, имеет фактически неограниченные возможности в области психологии музыкального восприятия. Родовая связь музыки с движением, жестом открывает новые горизонты в исследованиях музыкальной педагогики, психологии, современной музыкальной науки в целом. Активно-двигательный метод развития музыкального мышления студентов исполнительских факультетов представляется вполне перспективным, так как позволяет пластическую интерпретацию произведения использовать как особую форму исполнительского анализа, при которой музыкальная ткань переживается телом более полно, что дает возможность говорить о подлинной «жизни с музыкой, жизни в музыке» [4. С. 156]. При этом музыкальная интерпретация становит-

ся более выразительной, глубокой, проникновенной, исполнение – более профессиональным, осмысленным.

Все это приводит к выводу о целесообразности более широкого использования пластических методов в системе музыкального образования. В нашей стране, к сожалению, ритмика фактически ограничена начальным (детским) звеном, на котором формируется, главным образом, слушатель. Но к активно-двигательному методу, видимо, необходимо обращаться и на профессиональных ступенях развития музыкантов-исполнителей, в ссузе, вузе, когда осознание взаимодействия музыки и движения более плодотворно влияет на музыкальное мышление, на способность к пластической интерпретации и т.д. Это очевидно, тем более что подобный опыт плодотворно используется в некоторых странах Западной Европы (Высшая школа музыки г. Троссингена, Высшая школа музыки им. К.М. Вебера г. Дрезден, Институт Ритма г. Хеллерау, Центральный европейский университет г. Будапешта и т.д.), в Америке, отчасти в России [5]¹.

Литература

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. М. : Музыка, 1988. 240 с.
2. Панова Ж. Предисловие // Жак-Далькроз Э. Ритм. М. : Классика–XXI, 2001. С. 3–19.
3. Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 360 p.
4. Волконский С.М. Человек и ритм. Система и школа Жака Далькроза // Волконский С.М. Человек на сцене. СПб. : Аполлон, 1912. С. 143–179 [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/ (дата обращения: 07.05.2016).
5. Шаймухаметова Л. Об авторской программе «Основы музыкального интонирования» (для фортепианных отделений вузов) // Музыкальное содержание : наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-пед. конф. 26–29 апреля 2004 г. Уфа, 2005. С. 557–574.

Arkhipova Margarita V. Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation).

E-mail: marg0-27@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 69–75 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/8

MUSIC-PLASTIC METHOD OF DEVELOPMENT OF MUSICAL THINKING IN THE CLASS OF PROFESSOR A. PIERCE

Key words: *sound-plastic idea "choreography" musical text, the musical gesture, a heuristic.*

Syncretism inseparable connection between music and movement has no doubt long ago have received a comprehensive scientific justification.

One of the main tasks of a performing musician is, as you know, the ability to deploy in front of the listener, the audio-visual idea that is hidden in standard music notation works. Therefore, the formation of the plastic feeling of music is an important performing as a professional musician and one of the primary tasks of modern music education.

One of the great modern teachers successfully use active-motor method development of musical thinking, is Alexander Pearce, Professor of music and movement REDLA University in California. The proposed A. Pearce the methodology explains the expressiveness of both regular and irregular processes in musical works – as those are derived directly from the style, and those that strategically deflect the interpreter from such a direct reading. The teacher used traditional analysis but the interpretation of

¹ В авторской программе Л. Шаймухаметовой дидактическую систему составляют диалогические этюды, активно обращенные к пластической сфере. Методы, приемы работы, отдельные упражнения, предложенные Л. Шаймухаметовой, нашли применение в некоторых ссузах нашей страны, где ритмика преподается не только на теоретическом, но и на исполнительских отделениях.

a musical work is born of her classroom as a result of the whole system heuristic and exercise like a tool, and without it.

Exercises of A. Pearce give pierce the opportunity to realize from the point of view of the gesture, the relation between background and foreground configuration works kinesthetically and even to the development of musical phrases to interact with tonal and rhythmic forces. That offers A. Pierce is the heuristic used to study dynamic projection of expressive, expressive values, in combination with detailed analysis of complex musical material.

Active-motor method development of musical thinking of the students of the performing faculties appear to be quite promising. Musical interpretation, thus, becomes more expressive, deep, version - more professional, intelligent. This allows to conclude about the feasibility of wider use of plastic methods in the system of musical education, especially that such experience is used in some countries of Western Europe, in America, partly in Russia.

References

1. Neygauz, G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: Notes of a teacher]. Moscow: Muzyka.
2. Panova, Zh. (2001) Predislovie [Foreword]. In: Jacques-Dalcroze, E. *Ritm* [Rythm]. Translated from French. Moscow: Klassika–XXI. pp. 3–19.
3. Hatten, R.S. (2004) *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
4. Volkonskiy, S.M. (912) *Chelovek na stsene* [The man on the stage]. St. Petersburg: Apollon. pp. 143–179. [Online] Available from: http://teatr-lib.ru/Library/Volkonsky/Chelovek_na_scene/. (Accessed: 7th May 2016).
5. Shaymukhametova, L. (2005) [About the author's program “Fundamentals of musical intonation” (for piano departments of universities)]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika* [Musical content: science and pedagogy]. Proc. of the Third All-Russian Conference, Ufa, April 26–29, 2004. Ufa. pp. 557–574. (In Russian).

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/25/9

А.Е. Баженова

СКАЗКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ 1960–1980-х гг. СВЯЗЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ТЕКСТА

В статье анализируется взаимосвязь детской классической сказки и иллюстрации в творчестве отечественных художников в 1960–1980-х гг. с учетом различных факторов: времени создания литературного произведения, исторического контекста, адекватности художественного и лингвистического переводов, индивидуального стиля художника, категорий пространства и времени, а также изменения восприятия иллюстрированной сказки в современном обществе.

Ключевые слова: иллюстрация, детская сказка, интерпретация образов, визуальная культура.

Проблемы связи иллюстрации с литературным произведением неоднократно находили свое отражение в трудах отечественных исследователей: В.Н. Ляхова, Н.А. Дмитриевой, О.И. Подобедовой, Э.З. Ганкиной, И.Г. Хангельдиевой и др. Анализируя творческие методы иллюстраторов, подходы к интерпретации образов героев с позиций писателя и художника, оценивая категории пространства и времени в литературе и иллюстрации, они основывались на опыте иллюстрирования преимущественно классических литературных произведений. Специалисты редко касались аналогичных вопросов, связанных с творчеством отечественных художников детской сказки. Это связано, главным образом, со временем появления основной массы исследований, посвященных синтезу изображения и слова – 1960–1970-е гг., когда в искусстве иллюстрации детской сказки происходит переосмысление основополагающих принципов, целей, правомерности индивидуальной интерпретации произведения и творческих методов. Отсутствие четкого видения перспектив дальнейшего развития и разработанного методологического аппарата не позволило объективно проанализировать особенности связи произведений сказочного жанра и иллюстрации.

Формирование специфики искусства иллюстрации детской сказки в 1960–1980-е гг. занимает особое место в истории развития отечественной книжной графики в целом. Развитие международных связей в области изобразительного искусства и литературы во второй половине 1950-х гг. открывало перед молодыми художниками не только новые горизонты в изобразительном искусстве, но и ставило ещё более сложные задачи по сравнению с предыдущим историческим периодом.

Переосмысление сюжетов западной детской литературы происходит в среде отечественных иллюстраторов, писателей и переводчиков. Особенность интерпретации зарубежных сказок заключается в том, что прежде чем быть проиллюстрированными в том или ином своем переиздании, их текст переводится. Таким образом, художник, как правило, иллюстрирует адаптированный перевод литературного произведения. В связи с этим возникает

конфликт лингвистического и художественного переводов. Тонкие нюансы языкового смысла отражают культурные и национальные особенности его носителей. По мнению А.Ю. Исаковской, главной целью в процессе адаптации текстов зарубежных сказок является стремление переводчика «нивелировать межкультурные различия» [1. С. 13]. Таким образом, в 1930–1960-х гг. формируется жанр творческой интерпретации [Там же. С. 2], где сюжеты мировой детской литературы представлены уже в авторской трактовке отечественных писателей. В первом случае художник чаще всего косвенно взаимодействует не только с писателем и его оригинальной идеей, но и с переводчиком, чья трактовка первоисточника также влияет на восприятие литературного произведения. В случае с творческой интерпретацией задача иллюстратора состоит в том, чтобы сохранить в изображении самобытность сюжета, представленного в ином пространственно-временном и культурном соотношении.

Изложение художником собственного видения фабулы произведения, образов героев, исторической эпохи, на фоне которого разворачиваются события, и социокультурных условий относительно современного уровня развития общества зависит в свою очередь от особенностей его стиля и творческих методов. Например, интерпретация образа Алисы из произведения Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» со времен первого издания на русском языке претерпела множество метаморфоз, отойдя от его изначального описания автором. Лаконичны акварельные этюды М.П. Митурича-Хлебникова с ограниченной цветовой гаммой, в которых Алиса предстает в виде силуэта девочки монохромно голубого цвета, подчеркивающего меланхолическое настроение сказки и метафоричность сюжета. Ю.А. Ващенко в свое время изобразил Алису в манере первого наброска, несколько небрежного и раскрашенного. Героиня здесь высокая, даже долговязая девушка-подросток с большими глазами и чрезмерно длинной шеей. Она вызывает цветовые аллюзии в иллюстрациях, вызванные её горчично-желтым длинным платьем, которого не было в описании Кэрролла.

Личное отношение к образу главной героини выражает и художник Г.В. Калиновский, иллюстрировавший произведение Кэрролла несколько раз. Каждая из версий Калиновского является переосмыслением идеи писателя с различных позиций времени, пространства и психологического состояния персонажей. Художники отходят не только от ставшего уже каноническим в западноевропейской иллюстрации образа любопытной светловолосой девочки Алисы в платье с фартуком, но и уделяют значительное внимание характеру героини, её эмоциональному и психофизическому состоянию.

Индивидуальная интерпретация художником литературного произведения, в данном случае зарубежной классической сказки, может иметь как положительный эффект в виде нового прочтения сюжета, адаптации образов с учетом национальных и культурных особенностей, так и отрицательный – в виде приближенного к фабуле произведения пересказа, искаженного восприятия оригинального замысла автора, а также формирования у читателей культурных и исторических стереотипов. В середине 1970-х гг., советский иллюстратор В.И. Таубер в своей статье, посвященной иллюстрированию сказок братьев Гримм, ставит вопрос о том, можно ли определить право на

существование той или иной «остро индивидуальной трактовки» [2. С. 76] классической сказки или нет. Отнюдь не каждая новая серия иллюстраций художников к мировым сюжетам сказочной литературы может быть действительно актуальной для своего времени, открывающей другую сторону произведения и личности его автора.

Проблема соответствия творческого метода иллюстратора выразительным средствам, которые писатель использует в литературном произведении, в целом оказывает значительное влияние на восприятие читателем определенной сказки. Скажем, Ю.Н. Тынянов считал, что иллюстрация нарушает целостность восприятия литературного произведения, «изымая из произведения фабульную деталь» [3. С. 317], при этом разрывая сюжетную линию акцентировкой на малозначительные сцены. По его мнению, невозможно воплотить *живое* слово писателя в изображении или скульптуре, которые переводят текст в область конкретного предмета, материала или действия. Возможная форма объективного сосуществования изображения и слова, по Тынянову, – это рисунок, который подчиняется конструктивным принципам выбранного литературного произведения или служит неким графическим эквивалентом слову, исполняя его функции [Там же. С. 316].

Однако при иллюстрировании детских классических сказок формирование целостного художественного образа зависит от ряда факторов, в том числе и от соответствия жанрового и стилистического принципов между произведением и иллюстрацией [4. С. 178]. Учитывая метафоричность сюжета и характерные черты сказочных персонажей, художник подстраивается под стиль изложения писателя, особенности используемых им средств выразительности. Отсутствие у художника соответствующих произведению визуальных ассоциаций ведет к искажению литературных образов в сознании читателя. Иллюстрация становится неким «фоновым» изображением, не несущим смысловой нагрузки и не способным вызвать эмоциональный отклик.

Помимо жанра как типа литературного произведения и стиля, как мировоззренческой категории, важную роль в переложении на язык графики играет время действия [Там же. С. 8]. Изображение в иллюстрации другого исторического периода, культуры и быта требует от художника не просто соответствующих знаний, но и умения выразить атмосферу времени, присущую классической сказке. В этой связи одной из отличительных черт иллюстраций детских сказок 1960–1980-х гг. является внимание к достоверному изображению атрибутов эпохи. Художникам уже было недостаточно писательской информации, и они стали искать помощи в историческом контексте. Убедительность изображения интерьеров, костюмов, архитектуры и быта – всё это позволило под другим углом увидеть иллюстрацию детской сказки и труд самого художника. Тем не менее подобный отход иллюстраторов нового поколения от привычного изображения сказочных героев крупным планом, без детализации антуража, вызвал разногласия в среде деятелей искусства. Подмена *достоверности* в иллюстрировании различных исторических эпох *подражательностью* мировым стандартам и *стилизацией* в 1970–1980-х гг. стала частым явлением [5. С. 79].

Иллюстрированная детская классическая сказка познакомила читателей с зарубежной культурой разных эпох. Однако качество иллюстраций зависе-

ло здесь не только от мастерства художника, но и от его способности вникать в подтекст литературного произведения, находя в нём аналоги современным реалиям. Большое количество подражательных иллюстраций, наполненных красочным фальшивым лоском, появилось на рынке отечественной книжной продукции во второй половине 1980–1990-х гг. Проблема кроется не только в упрощенном восприятии сюжета, вульгаризации стиля графического изложения произведения и развитии дурного вкуса у подрастающего поколения, но и в формировании различного рода штампов и культурных стереотипов.

Уделяя внимание достоверности в передаче деталей и образов других исторических эпох, художник не должен упускать и другой немаловажный аспект – объективное отражение категорий времени и пространства в сказке. В своё время немецкий поэт и теоретик искусства Г.Э. Лессинг предложил оставить поэтам описание последовательности событий во времени, а художникам доверил изображение пространства [6. С. 444]. При создании иллюстраций художник может изобразить лишь отдельно взятые ключевые моменты, которые в своей ритмической последовательности по отношению к сюжету литературного произведения позволяют читателю выстроить канву событий в их общую картину. Особенность иллюстрирования сказок заключается ещё и в том, что помимо изображения и визуального истолкования очевидных действий необходимо учитывать их скрытый подтекст, отданный на откуп читательского воображения.

Определенное влияние на организацию пространства детской сказочной иллюстрации и вопросы создания иллюзии движения во времени, как и развития сюжета, оказали мультипликация, кинематограф и комиксы. Исходя из принципа кинематографичности, иллюстрации представляют собой кадры, каждый из которых содержит какой-то эпизод произведения [7. С. 188]. Логически связанные сюжетом фрагменты, следующие друг за другом, создают тот самый эффект динамичного развития событий, позволяющий читателю не нарушать литературно-образную целостность произведения. Высказанные в свое время Ляховым прогнозы относительно широкого распространения методов кинематографа и комиксов в построении композиции и разработки способов отображения пространственно-временных отношений в книжной иллюстрации постепенно стали частью обыденной реальности современного искусства книги.

Развитие компьютерных технологий привело к тому, что на сегодняшний день иллюстрация детской классической сказки является частью пространства, которое в западноевропейской историографии принято называть *Visual culture*. Изменение социальных условий и исторического времени неизбежно повлекли за собой формирование иного отношения к книжным иллюстрациям и литературному наследию как таковому. Противоречивый по своему характеру процесс перевода текстовой информации на язык визуальных коммуникаций стал своеобразной калькой для развития аналогичного явления во взаимоотношениях слова и изображения. Перенасыщенность информационного поля послужила причиной бесконечных комбинаций известных форм [8. С. 199], заложенных в основу творческого метода подавляющего числа современных иллюстраторов детской сказки.

Таким образом, отечественная иллюстрация, достигшая своего апогея в 1970–1980-х гг. и неразрывно связанная с основной идеей писателя и сюжетом сказки, на нынешнем этапе развития книжной графики воспринимается отдельно от литературного произведения, либо как вариант оформления, либо как самостоятельное изображение. Исследователи склонны недооценивать значение литературно-образного единства, сводя предмет искомого изучения к литературоведческому анализу и семиотике, при этом нивелируя значение иллюстрации в искусстве книги и современной культуре в целом.

Литература

1. *Исаковская А.Ю.* Детская сказка в русской советской литературе (рецепция мировых сюжетов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 26 с.
2. *Таубер В.И.* О старой немецкой сказке (Об иллюстрации сказок братьев Гримм) // *Детская литература*. 1975. № 8. С. 75–79.
3. *Тынянов Ю.Н.* Иллюстрации // *Поэтика. История литературы. Кино*. М. : Наука, 1977. С. 310–318.
4. *Подобедова О.И.* О природе книжной иллюстрации. М. : Советский художник, 1973. 335 с.
5. *Баженова А.Е.* Конфликт поколений или смена приоритетов в искусстве иллюстрации детской книги // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. XLVI Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : Изд-во СибАК, 2015. № 3 (46). С. 77–81.
6. *Лессинг Г.Э.* Избранное / пер. с нем.; вступ. статья и коммент. А. Гулыги. М. : Художественная литература, 1980. 574 с.
7. *Ляхов В.Н.* Искусство книги. Избранные историко-теоретические и критические работы. М. : Советский художник, 1978. 248 с.
8. *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусств : истоки и современность. СПб. : Петрополис, 2000. 240 с.

Bazhenova Anastasia E. Herzen State Pedagogical University of Russia (Russian Federation, St. Petersburg).

E-mail: nastyabagenova@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 76–81 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/9

FAIRYTALE IN THE DOMESTIC BOOK GRAPHICS 1960-1980 YEARS. COMMUNICATION ILLUSTRATIONS AND TEXT

Key words: *illustration, children's story, the interpretation of the images, historical context, visual culture.*

The problem of the relationship of literature and illustration is one of the most pressing since the first picture books, particularly children's classic fairy tales. Modern scholars tend to underestimate the importance of illustration in conjunction with the literary work, virtually eliminating it from the book space. Most of the works in Russian historiography devoted to the synthesis of images and words appeared in the 1960-1970-ies. During this period in art illustration children's classic tale is redefining the fundamental principles of creative techniques and figurative-expressive means.

The first factor that affects the connection between the nature of the illustration and the text of a literary work – is the adequacy of the artistic and linguistic translation. Since foreign illustrating tales involves the interaction of the artist is not so much with the original idea of the author as to its interpretation adapted. The accuracy of the description of space and time in a literary work, as well as the historical context, as if binding of the writer and the artist, the degree of reliability depends illustration. Full illustration of another historical period, culture and life, requires from the artist not only relevant knowledge, but also the ability to express the atmosphere of the time inherent in the classic fairy tale. Adjusting to the style of the writer, and particularly funds used by the expressiveness, the artist creates visual association related to the presentation of works. Inconsistency images and tales of the plot, it leads to a distorted perception in the minds of readers, as well as a violation of the integrity of the book. A huge influence on the development of children's fairy tale illustrations during the second half of the XX century had an animation cinema and comics. Based on the principle of the movies, each

scene is described in a product, is the frame. Taken together, and often replacing each other, these images create the effect of dynamic actions.

It should also be noted that the change in social conditions and historical time resulted in the formation of a relationship to the book illustrations and literary heritage as a whole. Oversupply of information field was the reason for the appearance in the works of many young illustrators combinations of forms and elements known styles of fine art of past eras.

In this article, the relationship of children's classic fairy tales and illustrations in the works of local artists in the 1960–1980-ies. It is analyzed based on the above factors and characteristics.

References

1. Isakovskaya, A.Yu. (2012) *Detskaya skazka v russkoy sovetskoy literature (retseptsiya mirovykh syuzhetov)* [Children's fairy tale in Russian Soviet literature (the reception of world plots)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
2. Tauber, V.I. (1975) O staroy nemetskoj skazke (Ob illyustratsii skazok brat'ev Grimm) [On the old German fairy tale (On the illustration of Brothers Grimm's fairy tales)]. *Detskaya literatura*. 8. pp. 75–79.
3. Tynyanov, Yu.N. (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka. pp. 310–318.
4. Podobedova, O.I. (1973) *O prirode knizhnoj illyustratsii* [About the nature of book illustration]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
5. Bazhenova, A.E. (2015) Conflict of generations or a change of priorities in art illustration of children's books. *V mire nauki i iskusstva : voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*. 3(46). pp. 77–81. (In Russian).
6. Lessing, G.E. (1980) *Izbrannoe* [Selected Works]. Translated from German by A. Gulyga. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Lyakhov, V.N. (1978) *Iskusstvo knigi. Izbrannye istoriko-teoreticheskie i kriticheskie raboty* [The art of the book. Selected historical-theoretical and critical works]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
8. Dianova, V.M. (2000) *Postmodernistskaya filosofiya iskusstv: istoki i sovremennost'* [Postmodern philosophy of art: Origins and modernity]. St. Petersburg: Petropolis.

УДК 78.01 + 781.1
DOI: 10.17223/22220836/25/10

Н.П. Коляденко

РОЛЬ СИНЕСТЕТИКИ В СТАНОВЛЕНИИ «НЕКЛАССИЧЕСКОГО» МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье рассматривается проблема становления «неклассического» этапа развития музыкознания и участие в его формировании такого направления «психомузыкознания», как музыкальная синестетика. Раскрываются основные задачи и методы музыкальной синестетики, определяются перспективы ее интеграции с современными исследовательскими стратегиями – интертекстуальностью, концептологией, синергетикой. Отмечается, что синестетика вносит свой вклад в укрепление фундаментальных положений «неклассического» музыкознания, основанных на признании важности глубинных невербальных способов образования музыкального смысла.

Ключевые слова: музыкальная синестетика, «неклассическое» музыкознание, психомузыкознание, интертекстуальность, концептология, синергетика.

В современной науке о музыке получило распространение понятие «неклассическое звуковое пространство» (З. Исхакова). Оно фиксирует появление, начиная с рубежа XIX–XX вв. музыкальных текстов, реализующих сошедший к воплощению в музыке многомерности, разомкнутости, нелинейности восприятия мира. «Неклассические» музыкальные тексты (сонорные, алеаторические, минималистские) воплощают новые представления о единстве пространства и времени, расширяющейся вселенной, обнаруживая связь с подсознательными и макрокосмическими процессами.

Феномены «неклассического звукового пространства» предполагают и изменение исследовательских позиций в их осмыслении. В результате ослабления классических законов формообразования в них приобретает все большие масштабы спонтанная организованность композиционных структур, следовательно, становится неактуальной строго детерминистская логика их анализа. В результате на смену формально-логическим приходят адекватные изменившейся ситуации «неклассические» методы, учитывающие изменение картины мира. Общая неклассическая парадигма в современной науке, нашедшая отражение в преобразовании художественных способов отражения мира, соответственно векторизует и траекторию частнонаучных методологий.

Так, в музыкознании постепенно актуализируется отход от академической парадигмы, в рамках которой преобладали принципы замкнутости, закрытости системы теоретизирования, «охранительная», «цеховая» позиция. Музыковедение приходит к нарушению установленных дисциплинарных границ между отдельными аспектами изучения музыки. Исчезает дробность анализа, стираются грани между отдельными подходами, ценность приобретают междисциплинарные методы. При переходе к стратегиям «неклассического» типа на стыке различных областей знания укрепляются такие направ-

ления, как музыкальная семантика, музыкальная когнитивистика, герменевтика, интертекстуальность.

Однако не только тексты «неклассического звукового пространства» XX в. предполагают участие в их осмыслении неклассических методов. Изменяющаяся стратегия научного поиска, подкрепляемая научными открытиями в различных областях знания, может внести вклад в осмысление глубинных смысловых областей музыкальных образов всего широкого диапазона стилей и направлений. Вероятностные и неуловимые глубины образования музыкального смысла требуют установления механизмов их зарождения и формирования. В этом плане неоспорима роль активизирующейся в неклассической музыкальной науке сферы «психомузыкознания» (В. Медушевский), привлекающего в исследованиях синтетические суждения, недоступные формально-логическому анализу и способствующие «поискам мысленной картины живой связи вещей», в которой «смысловые элементы даны... как живое целое» [1. С. 429].

Особая роль в становлении «неклассического» музыкознания принадлежит такой области психомузыкознания, как *музыкальная синестетика*. Синестетичность, основанная на психологическом феномене межчувственных связей, является системным свойством невербального образного мышления и выступает как интегрирующий фактор музыкально-художественного сознания [2]. Объединяя его уровни, она принимает участие в протекании всех этапов творческого процесса – формирования замысла, создания музыкального произведения и его восприятия.

Как область музыкознания синестетика сформировалась на стыке психологических и эстетических подходов. В ее образование большой вклад внесли различные междисциплинарные исследования: теория синестетических жанров, инициированная идеей Gesamtkunstwerk Р. Вагнера; изучение синестезии в Венском институте музыкальной графики (О. Рейнер); синестетика как принцип выявления сути звукозрительного контрапункта С. Эйзенштейна; наконец, труды немецких ученых А. Веллека и Г. Аншуца, а также плодотворно развивающего их идеи Б. Галеева (Казанский НИИ «Прометей»), обосновавших трактовку синестетичности как свойства невербального мышления.

В методологии же музыкознания синестетичность занимает присущую только ей «нишу». Она представляет собой вариант аналитики, возникшей из сочетания идей вышеперечисленных научных областей и целостно-интонационных методов и отличается своей интериоризованной направленностью на вскрытие с помощью межчувственных связей глубинного спектра невербальных смысловых признаков музыкальных образов. При этом для музыкальной синестетики значимыми являются следующие положения:

- синестетичность является специфическим резонансным каналом, при посредстве которого в музыкальном творчестве происходит передача межчувственной энергии от сенсорной сферы к концептуальному слою образности [2. С. 90];

- для синестетического анализа из трех уровней музыкального текста (фактурно-фонического, интонационно-драматургического и структурно-композиционного) наиболее эффективным является обращение к первому,

фоническому уровню, позволяющее выявить чувственно-смысловое поле музыкального звучания;

– синестетический анализ, направленный на фонический уровень, содержит выработанные музыкальные процедуры – создание визуальных гештальтов музыкального звучания, его вербальное синестетическое нюансирование, «музыкальный осциллограф» [3. С. 38–47];

– показания синестетического анализа создают *интраспсихический барьер* для проникновения в музыкальный анализ внемusicalного предметно-информационного аспекта, «сужающего» поле музыкального смысла, но одновременно являются *компенсаторным механизмом* [4. С. 86], поскольку «оживляют» музыкальное звучание, наделяя его телесностью и сенсорно-перцептивной конкретностью;

– синестетический подход выполняет как аналитические, так и интерпретационные функции, но преимущественно относится к *интерпретативным* типам музыкальной рефлексии, поскольку его задача состоит в обнаружении не точечных «логосных» координат музыкальных текстов, а изменчивого вероятностного «облака смысла» (Р. Фрумкина);

Поэтому указанные принципы синестетического подхода подкрепляют значимую для этого подхода фиксацию в музыкальных текстах не тем, идей или других понятийных образований, охватывающих область изображения, а *общего эмоционального знака*, обращенного к глубинной сфере выражения [2. С. 82]. Такая форма первичной категоризации устанавливает вероятностное смысловое ядро образа, не зависящего от воздействия внешних экстрамузыкальных факторов.

В целом музыкальная синестетика как тип анализа-интерпретации формирует в науке о музыке такие позиции «неклассической» науки, как неоднозначный, вероятностный характер фиксации смысла, адекватный сути изучаемого предмета – музыкального образа; увеличение роли субъекта – наблюдателя и включение субъективности в определенной форме в процесс и результат исследования; изучение не статичных, а волновых, динамических, резонансных процессов, создаваемых в данном случае взаимодействием разных модальностей. И, что наиболее важно, музыкальная синестетика служит своеобразным каналом для введения в анализ музыкальных текстов неклассической «*неаристотелевой логики*» (В. Гейзенберг). В отличие от статичной аристотелевой логики, создающей редукцию спонтанно-чувственного и несущей «серьезное огрубление смыслов» [5. С. 119], нестатичные изменяющиеся объекты неклассической науки предполагают введение в их осмысление «живого», включающего внутреннее движение анализа. Для осмысления же находящихся в постоянном движении музыкальных образов неклассическая, неаристотелева логика, «схватывающая» их спонтанность и континуальность, как представляется, наиболее адекватна.

Поэтому, обозначая роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания, можно согласиться с В. Дулат-Алеевым, подчеркнувшим ее значение в «переформатировании современных знаний об искусстве» и считающим, что «с наступлением неклассического этапа развития музыкальной науки ценность изучения синестезии стала более очевидной, поскольку она демонстрирует «переход от абсолютных константных величин к относи-

тельно мобильным категориям» [6. С. 192]. Как полагаем, в современной «неклассической» науке синестетика может выполнять роль своеобразной «оптики», фокусирующей внимание исследователя на скрытых от других типов постижения музыки глубинных вероятностных смысловых зонах. Следовательно, она может претендовать на роль принципа, объединяющего различные изыскания в русле «неклассического» музыкознания. Основанием для этого служат уже отмеченные системообразующие свойства синестетичности. Ведь, как верно подчеркнул Б. Вальденфельс, «синестезия – не какой-то особый случай неординарной чувственности, а закон формирования чувственности вообще» (цит. по: [7. С. 96]).

В современном музыкознании синестетическая методология применяется в изучении светомузыкального синтеза в произведениях А. Скрябина, А. Шенберга, С. Губайдулиной, Р. Щедрина¹. Эффективным оказывается ее инструментарий в осмыслении музыкального пространства барочных текстов; творчества композиторов романтико-символистской эпохи; живописного звукового пространства импрессионизма (творчество Дебюсси, Равеля, М. де Фалы) и особенно сонорных и додекафонных композиций «неклассического звукового пространства» XX в.; в синестетической постановочной интерпретации оперных и балетных текстов. Незаменима музыкальная синестетика в анализе проектов современных видео- и арт-практик, требующих для их восприятия активизации различных чувственных модальностей².

Рассматривая же синестетику как область исследований, «переформирующую» современные знания об искусстве, думается, можно выявить ее интегрирующую функцию в становлении отдельных направлений «неклассического» музыкознания. Кратко обозначим некоторые из них.

Во-первых, как интерпретационная стратегия синестетика участвует в процессе диалога различных текстов, характерного для теории и практики *интертекстуальности*. Трактовка синестетичности как «диалога модальностей» (П. Волкова) позволяет дополнить интертекстуальный анализ, создавая двойной диалог. В этом процессе считаем целесообразным рассматривать предложенную И. Арнольд в рамках интертекстуального подхода идею «оптического поля», функцию линз в котором выполняют цитаты [9]. Помимо цитат, функцию линз, высвечивающих незримые нюансы смысла, полагаем, еще более продуктивно могут выполнять «пучки» межчувственных скрещиваний. При этом «макроскопической оптикой» можно считать создание охватывающего генеральные свойства музыкального звучания визуального гештальта, а таблицы синестетического нюансирования – «микроскопической оптикой», вскрывающей визуальные, гравитационные, тактильно-температурные координаты, дополняющие его «облако смысла». Соединение же интертекстуальной и синестетической оптик может привести к эффекту, названному Б. Галеевым «умножением чувственности».

Во-вторых, синестетика включается в формирование пока еще находящейся в стадии становления музыкальной *концептологии*. Разработанная

¹ См. материалы научных конференций в Казанском НИИ «Прометей» и изданных в Казани Галеевских чтений (2010, 2012, 2015 гг.).

² Различным аспектам проявления синестезии в музыке посвящен изданный в Новосибирской консерватории сборник научных статей «Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика» [8].

в филологии и культурологии теория концептов актуальна для «неклассического» музыкознания в силу свойств концепта, отличающих его от понятия. Если реализующие «аристотелеву логику» понятия, применяемые для определения жанра, формы, идеи произведения, демонстрируют однозначность и конкретность, – концепт (а особенно его разновидность – невербальный концепт), обладают такими чертами, как наличие свободной смысловой зоны, интуитивность, богатый ассоциативный потенциал [10. С. 7, 9, 16]. В синестетической интерпретации концепт аккумулирует в себе смысловой диапазон воспринимаемого образа, выступая в паре с общим эмоциональным знаком, содержащим более тесную связь с процедурами межчувственного анализа. Невербальные концепты являются своеобразными индексами распознавания подспудных звуковых, визуальных и кинестетических скрещиваний. В результате привлечение синестетики в область концептологии подкрепляет чувственными данными свойственный концепту способ фиксации вероятностного и ускользающего музыкального смысла и таким образом способствует усилению значения в «неклассическом» музыкознании мобильных категорий.

Наконец, не останавливаясь на смыкании синестетики с герменевтическим, феноменологическим, архетипическим подходами, в каждом случае реализующем процесс перехода к «неклассическому» музыкознанию, обозначим еще одну принципиально важную позицию. Становление неклассической науки в целом не имеет непреодолимой грани с постепенным формированием ее постнеклассического этапа, на котором ведущие позиции занимает междисциплинарная *синергетическая парадигма*. Как показала исследовательская практика, в анализе музыкальных текстов (и классикоромантических, и принадлежащих «неклассическому звуковому пространству»), как и в целом в социогуманитарных науках, продуктивно применение синергетических положений, позволяющих описать нелинейные, вероятностные процессы самоорганизации открытых систем. Создавая конвергенцию с синергетическим подходом, синестетика более эффективно фиксирует интеграционные процессы музыкального смыслопорождения в вероятностном творческом процессе композитора. В анализе же музыкальных текстов на этом пути возникают такие комплексные понятия, как, к примеру, «синестетические аттракторы», управляющие процессом переинтонирования или выстраивания свободной, разомкнутой формы [2. С. 181].

Таким образом, и совершенствуя свою собственную методологию, и подключаясь к другим методам, синестетика осуществляет переход к стратегиям неклассической науки. Не претендуя на ведущую роль в этом процессе, она тем не менее вносит свой вклад в укрепление фундаментальных положений «неклассического» музыкознания, основанных на признании важности глубинных невербальных способов образования музыкального смысла. Синестезия же как системный признак невербального мышления акцентирует недоступную рационально-логическому познанию первичную связь чувственных модальностей, «подпитывая» ее энергией более высокие концептуальные уровни анализа музыкальных текстов и способствуя осознанию их открытости и многомерности.

Литература

1. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стил. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.
2. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания. Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория, 2005. 392 с.
3. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория, 2015. 160 с.
4. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
5. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. М. : Прогресс, 1993. 261 с.
6. Дулат-Алеев В.Д. Анализ искусства : от синестезии к междисциплинарной методологии // Галеевские чтения: матер. междунар. науч.-практ. конф. «От синестезии к синтезу искусств» (Прометей–2015). Казань : Бриг, 2015. С. 190–195.
7. Завадский С.А. Синестезия как актуализация единства человеческой чувственности в игре искусства // Галеевские чтения: матер. междунар. науч.-практ. конф. «От синестезии к синтезу искусств» (Прометей–2015). Казань : Бриг, 2015. С. 93–97.
8. Вопросы музыкальной синестетики : история, теория, практика. Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория, 2016. 252 с.
9. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. СПб. : Образование, 1997. 60 с.
10. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе : Литература и музыка. Нижний Новгород : Реком, 2001. 168 с.

Kolyadenko Nina P. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: nk42-68@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 82–88 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/10

SYNESTHESIA ROLE IN ESTABLISHING OF «NONCLASSIC» MUSICOLOGY

Key words: *musical synesthesia, "nonclassic" musicology, psychomusicology, intertextuality, conceptology, synergetics.*

The modern musicology makes relevant the deviation from academic paradigm and emergence of "nonclassical" methods considering the worldview change and specific character of musical texts belonging to "nonclassical soundscape". The changing strategy of scientific research is aimed at understanding the root principles of meaning-making in them. The goal set by the article is to highlight the problem of establishment of musicology development "nonclassical" stage and participation in its formation of such "psychomusicology" direction as musical synesthesia, which developed at the intersection of musicology, psychology and esthetics.

The article considers the fundamental principles, which are important for musical synesthesia, its application area. The primary objectives and methods of musical synesthesia are revealed. The article shows how synesthetic analysis data create an intrapsychic barrier for penetrating into music of subject and information aspect, narrowing the field of musical meaning. Its task is to find not single "logos" coordinates of musical texts but an ever-changing probable notional core of the image, unsusceptible to the impact of external extramusical factors.

It is noted that synesthetic approach fulfills both analytical and interpretive functions but mainly belongs to interpretive types of musical reflection. The article defines the conformity of synesthesia to nonclassical science standing (probabilistic nature of meaning fixation, studying resonance processes created by the interaction of different sensory modalities – sound, visual, kinesthetic ones, emphasizing "non-Aristotelian logic" in understanding musical images).

The prospects for integration of musical synesthesia with modern research strategies – intertextuality, conceptology, synergetics – are defined. The integrating role of synesthesia in establishment of single directions of nonclassical musicology is revealed. It is noted that synesthesia makes its contribution to strengthening of "nonclassic" musicology fundamental principles based on recognition of non-verbal means importance in musical meaning formation. As a result, the article concludes that musical synesthesia participates in the process of "reformatting" the knowledge about musical art.

References

1. Losev, A.F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 405–603.
2. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya* [Synesthetics of music and artistic consciousness]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
3. Kolyadenko, N.P. (2015) *Problemy muzykal'noy sinestetiki* [Problems of musical synesthetics]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
4. Galeev, B.M. (1987) *Chelovek, iskusstvo, tekhnika (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technique (The problem of synaesthesia in art)]. Kazan: Kazan State University.
5. Nalimov, V.V. (1993) *V poiskakh inyykh smyslov* [In search of other meanings]. Moscow: Progress.
6. Dulat-Aleev, V.D. (2015) [The analysis of art: From synaesthesia to interdisciplinary methodology]. *Ot sinestezii k sintezu iskusstv Galeevskie chteniya* [From synaesthesia to synthesis of arts. The Galeev Readings]. Proc. of the International Conference. Kazan: Brig. pp. 190–195. (In Russian).
7. Zavadskiy, S.A. (2015) *Sinesteziya kak aktualizatsiya edinstva chelovecheskoy chuvstvennosti v igre iskusstva* [Synaesthesia as an actualization of the unity of human sensuality in the game of art]. *Ot sinestezii k sintezu iskusstv Galeevskie chteniya* [From synaesthesia to synthesis of arts. The Galeev Readings]. Proc. of the International Conference. Kazan: Brig. pp. 93–97. (In Russian).
8. Anon. (2016) *Voprosy muzykal'noy sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika* [Problems of musical synesthetics: History, theory, practice]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
9. Arnold, I.V. (1997) *Problemy dialogizma, intertekstual'nosti i germeneyvtiki* [Problems of dialogism, intertextuality and hermeneutics]. St. Petersburg: Obrazovanie.
10. Zusman, V.G. (2001) *Dialog i kontsept v literature: Literatura i muzyka* [Dialogue and concept in literature: Literature and music]. Nizhniy Novgorod: Rekom.

УДК 7.031.2

DOI: 10.17223/22220836/25/11

Лянь Лю

ЖАНРЫ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДАУРОВ В КИТАЕ

В статье приведена систематизация жанров народных песен дауров, проживающих на территории Китайской Народной Республики. Жанры фольклорных песен дауров принято подразделять на заендале, хакумайле, уцинъ, ядзгенижсу. Выявлены особенности каждого жанра и их предназначение; традиции, повлиявшие на становление жанров. Как известно, у дауров есть свой язык, но письменность отсутствует, поэтому песенное наследие передаётся от поколения к поколению исключительно посредством устной речи.

Ключевые слова: дауры, Китай, фольклорные песни.

Дауры – народность, представители которой в настоящее время проживают в северной части Китайской Народной Республики, в основном во Внутренней Монголии и в Синьцзян-Уйгурском автономном районе. В 2000 г. их численность составляла 132 394 чел. Как показало недавнее исследование, дауры генетически родственны народности киданей. До середины XVII в. дауры (вместе с подгруппой гогули) жили в долине р. Шилка, в верховьях Амура и на реках Зея и Бурей. Их территория граничила с землями дючеров, живших по Амуру к востоку от Зеи [1. С. 666]. Регион проживания дауров был назван русскими землепроходцами Даурией. К середине XVII в. амурские дауры попали в зависимость от маньчжурской династии Цин, которая в 1640 г. подавила сопротивление объединённых сил дауров и эвенков под предводительством Бомбогора [2. С. 125]. Когда русские первопроходцы и казачьи экспедиции появились в обозначенном регионе в начале 1650-х гг., между русскими и даурами часто происходили вооружённые конфликты после отказа последних перейти под власть русского царя и платить дань, так как они уже платили её маньчжурскому императору Шуньчжи. Под влиянием экспансии России в Приамурье в период с 1654 по 1656 г., во время правления императора Шуньчжи, дауры были вынуждены мигрировать на юг и поселиться на берегах р. Нэньцзян, откуда их постоянно рекрутировали на службу в Восьмизнаменной армии Цинских императоров [3. С. 217]. Во время оккупации Маньчжурии японской армией в 1931 г. дауры вели активную борьбу с оккупантами.

Целью данной статьи является систематизация жанров народных песен нации даур в Китае, анализ на основе примеров их музыкальных стилей.

Жанры народных песен дауров провинции Хейлунцзянь можно разделить на четыре вида.

Вид 1. Заендале

Данный вид подобен китайским фольклорным песням. Песни можно разделить на две группы: песни со словами и без них. Песни со словами относятся к лирике с фиксированной мелодией. Для данного стиля характерны

краткая структура, лирическая мелодия, простой текст, прочная конструкция и рифма.

Слова песен являются истинным отражением истории дауров, они чаще всего связаны с работой и повседневной жизнью. Песни восхваляют родину, повествуют о народных героях, домашних делах, об охоте, рыбалке, также могут отражать недовольство феодальным устройством общества и т.д. В песнях часто добавляют модальные слова с целью продления мелодии естественным путем. Модальные слова могут появиться в начале песни, в середине или в конце. Функциональность добавления модальных слов заключается в способствовании более глубокому пониманию слушателем эмоций певцов. Во время импровизации свободное использование модальных слов делает мелодию неповторимой.

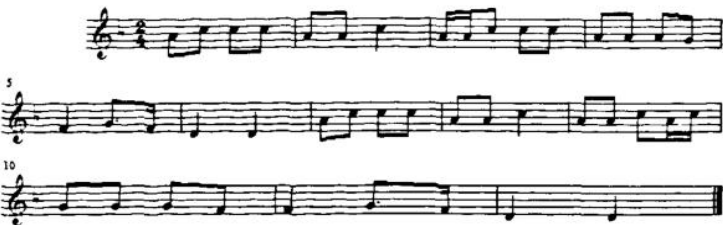
В заендале часто используется четкая и простая мелодия. В основном она носит ступенчатый характер, но также бывает с большими скачками (кварта, квинта, секста, септима). В мелодии заендале происходит подражание кватры и квинты межу фразами. Например, в песне «О Весне» присутствует квартовое подражание [4. С. 251]:



В одной фразе тоже бывает связь подражания квинты. Например, песня «Провожая мужа на фронт» [Там же. С. 165]:



Возможно также полное или неполное подражание между музыкальными фразами в мелодии. Например, песня «Двенадцать знаков зодиака» [Там же. С. 290]:



Очевидно, что если сравнить первую и вторую фразу, не учитывая небольшие различия (разный ритм между 3-м и 9-м тактом; 10-й такт практически повторяет 4-й такт, только на секунду ниже), то остальные места идентичны по звуковысотности и ритму. Несмотря на такую простоту, мелодия в целом имеет симметричную особенность и легко запоминается. В этом и заключается одна из основных особенностей мелодии заендале.

Во многих народных песнях дауры применяют одинарный размер (2/4, 3/4, 3/8, 4/8, 4/4, 6/8). Исключения встречаются в произведениях: «Столи-

ца Жужеград» – смесь размеров 3/8 и 4/8; «Красивая река Ней» – смешение размеров 3/8, 4/8, 6/8. Использование смешанных размеров в песнях разрушает закономерность и ведёт к несимметричности, но, с другой стороны, даёт ощущение свободы и динамичности развития мелодии, большей выразительности музыки. Появление такого пунктирного ритма связано с языковой особенностью дауров, а именно с ритмичностью их языка. Как известно, в китайских народных песнях в основном применяется китайская народная пентатоническая система: Гун, Шан, Цзюэ, Чжэн и Юй. Но иногда добавляется отдельный тон. Например, в конце песни «Просмотр праздничных картин» появляется #F [Там же. С. 306]:



А в некоторых песнях заменяют лады с одного на другой (преобразование ладов) (Гун в Юй, Юй в Шан). Такой подход придаёт музыке многообразность, неопределённость.

Стоит отметить, что стиль вокала тесно связан с даурским языком. Характерное ударение даурского языка на первом гласном слоге и нечёткость речи из-за размытости гласного создаёт в песне ощущение ропота. Особенно ярко данное явление выражается в зонах Альто и Бас, в это время вибрация в горле ускоряется, и в конце фразы с помощью портаменто перетекает в следующую фразу. Ропот происходит в середине фразы.

Вид 2. Хакумайле

Это традиционные народные танцы, сопровождающиеся песнями. Танец хакумайле является одним из основных развлечений в свободное время у дауров. Уникальность данного стиля танца заключается в том, что танец произволен, и чем больше количество танцоров, тем ярче его содержание. Кроме того, построение и приемы танца не ограничиваются жесткими правилами: можно имитировать звуки животных, использовать различные модальные слова, танец может сопровождаться как музыкой, так и песнями. Корректировку содержания танца можно сделать по-разному в зависимости от продолжительности необходимых программ. Ниже показан один пример с особенностью преобразования ладов, которое часто встречается в практике (песня «Бо Бо») [5. С. 94]:



Система лада: С-Гун, мелодия плавна. В начальных 8 тактах использован d-Шан лад, в последних тактах С-Гун лад. Мелодия начинается с мрачного настроения, и заканчивается ярким звучанием, что даёт слушателю возможность сравнить оттенки звучания и проникнуться чувством просветления, создающимся на основе диссонанса.

Народный танец дауров хакумайле имеет свои культурные особенности: развлекательный характер, артистизм, спортивность, связь с повседневной жизнью.

Вид 3. Уцинь

Данный жанр носит повествовательный характер наподобие современного рэпа. Уцинь – это песенная поэма. Этот вид народных песен дауров более формален и ритмичен по сравнению с обычными народными песнями, здесь союзные слова используются с четкой закономерностью. Как правило, объём такого произведения составляет больше тысячи строк, а самая длинная песня может даже превышать десять тысяч строк. Например, уцинь «Мисс Си» повествует о злой мачехе, которая невзлюбила свою падчерицу и в результате расплатилась за это жизнью. Данная поэма отражает честность, высокие этические и моральные нормы дауров, а песни «Можиген и Лиса» и «Скучаю по дому круглый год» – чувство ностальгии на постоянной охоте и гордость за воинскую жизнь [Там же. С. 139].



«Скучаю по дому круглый год»

Содержание уцинь включает в себя эпопею, любовную поэзию и другие темы. Уцинь также передавались в устной форме. Песня уцинь состоит из трёх частей: пролога, основной части и эпилога. В прологе и эпилоге применяется правило симметричности и точности, а в основной части песни, напротив, фиксированная форма не используется: формы пения и речитатива действуют поочередно или без музыкального сопровождения (A Cappella).

По размеру уцинь может быть как объёмным, так и коротким произведением. Пение здесь является основной формой исполнения, а речитатив – вспомогательной. Уцинь базируется на языковой основе и имеет стабильный ритм и плавную мелодию. У дауров присутствуют свои собственные эстетические симпатии: из песен уцинь почти все басовые тоны и длинные тоны значительно вибрируют. Возникающее в результате “плачущее” чувство является яркой этнической характеристикой и значительным национальным акцентом песенного творчества дауров.



«Мальчик и мужичок»

В мелодическом содержании песен уцин использовалась классическая структура из большой секунды и маленькой терции в китайской пентатонике. Между строками появляются кварта и квинта, например, в произведениях «На дороге Хайлаер», «Мальчик и мужичок», «Рассказ о Троецарствии» и т.д. Но иногда появляются секста, септима и октава [Там же. С. 180].

По структуре песни уцин можно разделить на два типа:

1. Уцин с одинаковым последним тоном в соседних строках (шун биан). Этот тип называется одноактным. Здесь использовались различные певческие навыки. Например, как в песне «Милость кролика».

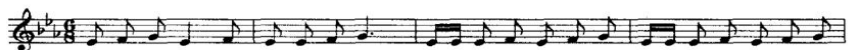
2. Уцин так называемой “квадратной формы”, когда четвёртая строка повторяет вторую или третью. Например, в песне «Рассказ о Троецарствии» четвёртая строка повторяет вторую.

Синкопационный ритм очень широко применялся в произведениях уцин. Песни уцин сочиняли народные музыканты с помощью пентатонической системы. Чаще всего встречаются Гун, Чжи и Юй. Иногда появляется преобразование ладов.

Вид 4. Ядэгенижуо

С древних времен дауры были шаманистами, и в своей религиозной деятельности широко применяли жанр ядэгенижуо, в котором воспевали жизнь, любовь, надежды на будущее, веру, этнические обычаи и т.д. Во время свадебных церемоний и праздников приглашали шамана или певцов, украшали стол и исполняли коллективные песни и танцы. Содержание песен, как правило, носило религиозный или фольклорный характер.

Слово «ядэген» означает “шаманы”, а «ижуо» – песни в богослужении. В религиозной деятельности ядэген как ведущий вокалист ведет хоровое пение и поёт молитвами, а толпа подпевает, в этом и заключается музыкальная уникальность данного песенного жанра. Дауры проживают на расстоянии друг от друга, в результате появляется различие музыкальных стилей. Например, Молидава находится в горных районах и в неудобной транспортной развязке, поэтому характер народных песен более простой и содержательный. Для сравнения приведем другой пример: район Цицихар находится в степях Суннен и подвержен влиянию китайской нации Хан – тон песен уже более сильный по вокальности [5. С. 56].



Молидава



Цицихар

Целью распевки ядэген является защита человеческого организма и лечение больных при помощи божественных сил. Процедура делится на три этапа: приглашение Бога, прием Бога и проводы Бога.

Первый этап: чтобы пригласить Бога, два шамана стучат в барабаны, в это время исполняя шаманистские песни. Музыка на этом этапе свободна и лишена мелодичности. Второй этап: Бог уже приглашен, его дух находится в теле шамана. В этот момент движения становятся интенсивнее, из рук могут падать музыкальные инструменты, участники церемонии продолжают петь, хор сопровождает и поддерживает общий ритм. Этот процесс направлен на то, чтобы Бог помог человеку в осуществлении его желаний. Третий этап: проводы Бога. Ядэген поет без перерыва, стучит по ударному барабану, в медное зеркало и колокольчики. Под конец шаман возвращается на первоначальное место и заканчивает своё выступление. Это значит, что Бог уже был провожен.

Характер ядэгенижуо отличается от традиционных народных песен дауров, а их содержание имеет религиозный оттенок. Эти песни исполняются в ограниченном кругу мероприятий и мест. Музыка ядэгенижуо существовала в течение многих лет, поэтому она наделена всеми общими чертами традиционных народных песен дауров. Песни ядэгенижуо обычно исполняет ядэген, ему подпевают 7–8 человек. Использование народной пентатоники и трехдольного размера является наиболее ярким признаком в музыке шаманизма. В ядэгенижуо звуковой диапазон мелодии очень узкий и похож на тон человеческого голоса. Это происходит потому, что шаман имеет высокий социальный статус и дауры полностью доверяют шаману, а также относятся к нему с опаской и даже страхом.

В процессе исполнения отсутствует сопровождение духовых и струнных инструментов, только с помощью ударного инструмента (барабана) ведётся ритмическая нить. Для каждого ядэгена сочиняется собственная неповторимая мелодия. Важной особенностью является также то, что даже одинаковые песни можно исполнять по-разному, если их поют разные ядэген.

Заключение

Основные национальные особенности народной музыкальной культуры дауров хорошо сохранились до настоящего времени. Это отражается в следующих характеристиках:

- мелодические основы национальной музыкальной системы дауров построены на базе ступенчатых и мелких скачков;
- представление о тональности построено на основе китайской народной пентатоники, понятие ладов упрощено;
- музыкальным произведениям присуща строгая структура с модальными словами;
- произведения уникальны по содержанию, форме и эмоциональному окрасу.

В народных песнях в основном используется четыре лада китайской народной пентатонической системы: Гун, Шан, Чжэн и Юй. Произведения песенного жанра в основном короткие и содержательные, с четкими отличиями в структуре. Часто встречаются четырехфразные мелодии. Если

мелодия состоит из двух фраз, то они всегда повторяются. В исполнении широко используется медленное вибрато, фраза заканчивается длинным тоном, в этом случае вибрато постепенно ускоряется от медленного до более быстрого темпа и мелодия заканчивается снижением тона. Для полноты музыкального содержания применяется ряд народных музыкальных инструментов дауров: духовой инструмент (Коу Сян), барабаны, колокола, четырёхструнный (Си Ху) и трёхструнный (Сан Сян) музыкальные инструменты и др.

Таким образом, традиционная народная песня дауров стала отражением их повседневной жизни, традиций и ментальности. Эстетика даурского песенного творчества заключается в его простоте. Песни как истинный образ народа долгое время ярко отражали процесс социального развития дауров.

Литература

1. *Дауры* (Дахуры) : Народы Восточной Азии / Н.Н. Чебоксаров, С.И. Брук, Р.Ф. Итса, Г.Г. Стратанович. М. : Наука, 1965. 887 с.
2. *Нимаев Д.Д.* Дауры и баргуты : проблемы этнической истории // Археология, этнография и антропология Евразии. 2010. Т. 2(42). С. 122–127.
3. *Ан Инь.* Краткое сведение о искусстве нации даур // Вопросы о национальных особенностях провинции Хейлунцзянь. 2005. Т. 1. С. 215–219.
4. *Тянь Лянтао.* Традиционная народная музыка Китая : искусство национального меньшинства. Пекин : Центральный национальный университет, 2001. 453 с.
5. *Хе Цзиньшен.* Сборник произведений традиционных народных песен нации даур. Харбин : Институт истории провинции Хейлунцзянь, 1985. 362 с.

Lian Liu Institute Music of Qingdao Universit (Qingdao, The People 's Republic of China).

E-mail: cucecc@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 89–96 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/11

GENRE OF FOLK SONGS OF THE DAUR IN CHINA

Key words: *Daur, genre of songs, China, folk songs, examples.*

Genre of folk songs of the Daur nation in the province of Heilongjiang, which is home to more of the population of the Daur of China, divided into **Zhaendale** (style like a Chinese folk song. Such songs can be divided into two groups: songs with words and without them. Songs with words refers to a fixed melody singing the lyrics. Very characteristic: short structure, a lyrical melody, simple text, sturdy construction and rhyme. Often improvised song with a clear melody and to show your love of nature and desire for a better life. And the songs without words, use the buzz and freer and more arbitrary. It can be called "Emotional catharsis". Generally, this type of songs are rarely sung in the village or in enclosed spaces while in the field, the rivers, the fishings, or gaits.), **Hakumaile** (traditional folk dances that accompany the songs. As a rule, is divided into three types: first, all of them sing and enjoy singing emotionally - sometimes singing like a choir, sometimes divided into two groups and sing as a duet; the second dance is mainly in such styles. Because Dauria missing their folk instruments and songs are used as musical accompaniment and at this time, people sing and dance; and the third is called Lanugage. This dance move is basically pushing each other with fists, move like jump and stamp upon the ground. Here missing songs and shout loudly in simple syllables And A Hen Bo, Hei Gu Le, Zhe Hei, Da Hei etc. And aligns itself with the imitation of the sound of birds and animals), **Wuqin** (this genre is narrative in nature, in the likeness of modern rap. As a rule, in closed rooms the workers sing in their spare time and performed mainly by men, even much older people. So far, they are not professionals and work in a hard work every on its own. It showed a traditional cultural phenomenon: art always appears in everyday life.), **Yadegenyiruo** (Since ancient times, the Daurians have believed in Shamanism, religious activities, this genre of folk songs is very widely spread. Sing about life, love, and vision in the future, faith and of course ethical customs. When you go to weddings and holidays, invite a shaman or singers, decorate the table and in this time they sing and dance collectively. The content of the songs usually are religious history or folklore.). As you know that the nation

the Daur have only your language and no written language, so the heritage of folk songs is performed in everyday life oral way. The transfer process is no school of singing or creative writing.

Folk song of Daur people mainly uses 4 frets of the Chinese people's pentatonic scale system: Gong, Shang, Zheng and Yu. Mostly short and pithy, a clear difference in structure. Often 4-raznie ringtones. If the melody consists of two phrases that are always repeated. Performed made was using a slow vibrato. Especially when at the end of a long phrase, the tone, the vibrato is accelerated from a slow start and the tune ends falling tone. Folk musical instruments from Dauria ordinary people spiritual tool (kou Xiang), grabbing the drums, the bells of the waist, as well as four-string (XI Hu) and three (San Xiang) musical instruments. If in terms of heritage and development of ethnic folk music culture Daur, we can say that at present the main national characteristics Daur preserved. This is reflected in the following characteristics:

- On the basis of stupechatovyyh and small jump built melodic foundations of national musical Daur system;

- Tonal characteristics based on Chinese traditional pentatonic and contain desalination thinking about the odds;

- Strict structure with modal words;

- The uniqueness of the content, form and emotional feeling to the songs.

In this article it is considered a kind of genre Daur folk songs, and shows some examples.

References

1. Chebokarov, N.N., Bruk, S.I., Itsa, R.F. & Stratanovich, G.G. (1965) *Daury (Dakhury): Narody Vostochnoy Azii* [The Daur (Dahur): The Peoples of East Asia]. Moscow: Nauka.

2. Nimaev, D.D. (2010) *Daury i barguty: problemy etnicheskoy istorii* [The Daur and Bargut: Problems of Ethnic History]. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii – Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia*. 2(42). pp. 122–127.

- 3 An Yin. (2005) *Kratkoe svedenie o iskusstve natsii daur* [A brief summary of the Dahur art]. In: *Voprosy o natsional'nykh osobennostyakh provintsii Kheylyuntszyan'* [The national peculiarities of Heilongjiang Province]. Vol. 1. pp. 215–219.

4. Tien Liangtao. (2001) *Traditsionnaya narodnaya muzyka Kitaya: iskusstvo natsional'nogo men'shinstva* [Traditional Chinese folk music: The art of the national minority]. Beijing: Central National University.

5. He Jinsheng. (1985) *Sbornik proizvedeniy traditsionnykh narodnykh pesen natsii daur* [Collection of works about traditional folk songs of the Dahur]. Harbin: Institute for the History of Heilongjiang Province.

УДК 78.083.52

DOI: 10.17223/22220836/25/12

М.М. Нестерова

К ВОПРОСУ ОБ АНТРОПОЦЕНТРИЗМЕ В МУЗЫКЕ Ф. ШОПЕНА (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТВЁРТОЙ БАЛЛАДЫ)

В работе исследуется явление антропоцентризма в музыке польского композитора XIX в. Ф. Шопена, концентрируясь на драматургических функциях, обозначенных В.В. Медушевским. Проводится соотнесение драматургических функций с ведущими темами Четвёртой баллады Шопена (вступительной, главной, побочной) и анализ взаимообогащения и «вживания» тем друг в друга. Взаимопроникновение тематизма, богатство музыкальной материи сродни антропному тону художника, его внутреннему миру, что отражается в письмах и дневниковых записях Шопена.
Ключевые слова: Шопен, антропоцентризм, баллада, романтизм, драматургические функции.

Идея об антропоцентризме в музыкальном пространстве творчества Ф. Шопена и антропности его произведений на сегодняшний день достаточно актуальна. Обозначились ведущие позиции в очерченном ракурсе – драматургические функции, наглядно проявленные в произведениях Шопена, в том числе в Четвёртой балладе композитора (op. 52 f-moll, 1842), рассматриваемой в данной работе. Речь идёт о следующих драматургических функциях, обозначенных В.В. Медушевским [1]:

- 1) порождающая роль музыкального тематизма;
- 2) «сбережение экспозиционности» (сдерживание потенциала основного тематического ядра для дальнейшего действенного его раскрытия в процессе развёртывания драматургии произведения);
- 3) наличие фаз повествования и самодвижения;
- 4) взаимосвязь и взаимопеременность основных и периферийных зон тематизма.

Кроме обозначенных позиций, в процесс драматургического развёртывания баллады включены ещё две функции, метафорически обозначенные как «зарубка на память» и «углубление следов» [Там же].

Порождающая роль тематизма и функция «сбережения экспозиционности» наглядно проявлены во вступительной (*Andante con moto, mm. 1–7*) и главной (*a tempo, mm. 8–84*) темах Четвёртой баллады, интонационные вкрапления которых обнаруживаются и в зоне побочной партии (*dolce, mm. 84–99*). Так, переход к побочной партии тематически родствен теме вступления, а интонационное поле самой побочной партии фактурно связано с главной.

Кроме того, для вступительной партии характерна функция «сбережения экспозиционности» как изначальной ценности, т.е. в рамках этой партии осуществляется «предизложение» темы и постепенное раскрытие комплекса средств в процессе музыкального развёртывания. Это, по сути, становление из многого, из мельчайших деталей, «отсроченность развития – перенос его «направо», через грань экспозиции, через цезуру, перемежение с экспозицией

других тем – даёт слушателю время, необходимое для работы воображения» [там же. С. 199]. Функция «сбережения экспозиционности» проявляется также в постепенном раскрытии главной партии (с самого первого изложения в экспозиции и вплоть до репризы), которая проходит как серия вариаций на *idée fixe*.

Первая часть сложной трёхчастной формы главной партии определяет фазовый процесс, вписанный в рамки вариационного метода развития главной темы, представляющей двухэлементное ядро: диалог «речитативного» (тт. 8–10) и «вальсового» начал (тт. 10–12). Показательно, что это ядро представляет собой семантический комплекс из нескольких символических интонаций: тему «креста» (звуки «ми», «си-бемоль», «ре-бемоль», «до»), «lamento» (нисходящие секунды) и «zal» (сожаление о безвозвратной утрате – семантический модус печали, связанный с образом покинутой Родины). Тем самым континуум звуковой материи главной партии объём, сопрягает разные семантически очерченные временные модусы («zal» как обращение к прошлому; драматичная напряжённость звучания как «сейчас»; предчувствие трагедии – как предсказание грядущей катастрофы).

Важно отметить сквозной характер жанра баркаролы, присущий уже вступительной теме, показательной для побочной партии и для второй коды («коды-катастрофы»). Так, баркарольность становится жанровым ориентиром для возникновения драматургической функции «углубления следов», а дважды проявленный «вопрос без ответа» во вступительной теме: «повисающая» восходящая терция (тт. 5–6) и появившаяся гармония высокой VII ступени (т. 6), – свидетельствуют о функции «зарубки на память». Процесс «углубления следов» проявлен и в главной партии – в длящихся «зависающих» звуках, олицетворяющих неразрешимость вопроса: восходящая терция (*си бемоль – ре бемоль*) в окончании основного мотива напоминает об аналогичной интонации в завершении темы вступления. Высвечивается щемящее чувство; светлая грусть здесь – её внешнее проявление, а в глубинном слое (во внутреннем проявлении) затаилась горечь утраты. Повторения, организующие главную тему, – олицетворения неотступной мысли, состояния.

В репризе главной партии принцип «углубления следов» проявляется в следующем: тематический материал проходит в трансформированном виде, меняя семантический модус данного раздела, выводя в иной (динамический, драматический) контекст, генетически свойственный образному содержанию баллады. Так, канон, проявленный в двух тактах (тт. 51–52), является, своего рода, «предизложением» полифонического проведения главной темы в репризе. Следующие два такта (тт. 53–54) также входят в число «очагов», сигнализирующих о важных стадиях процессуальности тематизма баллады: здесь наблюдается дифференциация голосов, прежде выраженная не явно, а скорее завуалированно. Реприза трёхчастной формы главной темы (тт. 58–84) выдержана в той же формообразующей композиционной фазности, которая была отмечена в первой части главной партии. Однако различие между экспозиционным и репризным проведениями явственно ощутимо, сказывается в степени фактурной «глубины» и плотности, динамической и акцентно-ритмической насыщенности.

Рассматривая драматургические функции, важно отметить особенности музыкальной формы Четвёртой баллады. С одной стороны, композиция со-

чинения ясна в своих очертаниях; с другой – индивидуальна и неповторима, что отвечает «диалектике универсального и уникального в структуре музыкально-конструктивной деятельности». В.К. Суханцева определяет эту диалектику в отношении музыкального произведения следующим образом: «<...> мир, представленный композитору, в том числе, и мир его собственной музыки, как таковой, есть случай универсального бытия культуры, «культурной нормы». <...> Однако когда эти представления пересекаются в музыкальный контекст, происходит сбрасывание культурной нормы; <...> начинается уникальная процедура сбрасывания детерминаций, иными словами, музыкальное сознание приступает к работе в мире принадлежащего себе времени» [2. С. 10]. Очерченная диалектика «культурной нормы» и «самоопределяющегося звучащего времени», безусловно, свойственна музыке Шопена. Ясность формы (в значении «культурной нормы»), проявлена в ряде параметров Четвёртой баллады, в том числе в чёткости «маркирования» граней композиции паузами и ферматами, в многократных возвращениях ведущей темы (главной партии), в общей направленности драматургического развёртывания к коде-катастрофе. Что же касается индивидуальных черт структуры произведения, то это прежде всего особое решение масштабного кодового раздела, включающего стадии, наглядно отграниченные друг от друга протяжёнными аккордами, резкими контрастами, паузами, ферматами.

Вторая черта, очерчивающая «расширение культурной нормы», – заметное рассредоточение в пространстве всего произведения разработочной композиционной функции (из-за такой децентрализации возможна трактовка формы рассматриваемого сочинения как сонатной без разработки – так считал В.П. Бобровский [3]). Наряду с привычным местоположением разработки основными зонами, выполняющими её роль, становятся, во-первых, предкодовый раздел, так называемый «ход» (gand, по выражению А.Б. Маркса), и, во-вторых, вся кода-катастрофа, тональный план которой и вкрапления элементов ранее звучавшего «рассыпавшегося» тематизма, отвечают качествам разработки сонатной формы. Третья отличительная черта самоопределения формы баллады – явно доминирующая роль одной темы (главной партии), многократные (в том числе контрапунктические) к ней возвращения, трактовка других тем как сопутствующих ей (черта, позволившая В.В. Протопопову назвать форму этой баллады как крупную полифоническую), что восходит к функции «сбережения экспозиционности». В ракурсе определения особых черт структуры баллады показательны слова Д.В. Житомирского относительно поэмы формы в сочинениях композитора: «Шопен максимально приближает свои поэмы к законам драмы, то есть стремится к планомерному показу, развёртыванию, исчерпыванию. <...> Разворачивание музыки в поэме в значительной мере разрушает логическую предначертанность формы, выработанной сонатой» <...>» [4. С. 318]. Здесь же исследователь отмечает: «Поэма оставляет свободу для любых, самых индивидуальных и неповторимых «поворотов» в развитии мысли, для беспредельно широкого охвата разных образов. Но вместе с тем она строго подчинена закону психологической естественности» [Там же. С. 318].

Явление антропоцентризма в музыке Шопена восходит, наряду с «законом психологической естественности», ещё к одному метафорическому определе-

нию – «эмоциональному дыханию», отмеченному В.В. Медушевским. «Ассоциации с эмоциональным дыханием, – пишет автор, – проявляют себя при восприятии музыки не только прямо, но и опосредованно, через связь с речевым опытом <...>. Преобразование жизненных эмоций и их динамики в эмоции музыкальные складывается из временных и качественных изменений» [1. С. 74, 57]. В рассматриваемой балладе «эмоциональному дыханию» музыкальной ткани отвечают «очаги возбуждения» в тематизме и драматургии, транслируемые через основные темы произведения: вступительной, главной и побочной.

Может появиться вопрос: почему в этом ряду отсутствует тематизм Коды? Сам по себе кодовый раздел этой Баллады, как и ряда других сочинений композитора, являет иной пространственно-временной континуум («инобытие», «катастрофа»). Такое «отсутствие» важнейшего раздела Баллады объясняется при её рассмотрении «изживанием» в коде драматургических функций, присущих предшествующим темам. В шопеновских кодах-катастрофах не может быть потенциала к последующему; они переносят в другое измерение, являют воплощение функции исчерпания «живого» антропного начала, выхода за его пределы.

Проявление многих драматургических функций в тематизме Четвёртой баллады, изменчивость в его развёртывании позволили убедиться, что целостность музыкальной ткани произведения определена непрерывным процессом взаимообогащения и «вживания» тем «одна в другую». Такое взаимопроникновение тематизма, богатство музыкальной материи – сродни антропному тону художника, его внутреннему миру, представляющему безграничное изменчивое пространство с постоянным внедрением новых и новых антропных «ингредиентов».

Антропность Четвёртой баллады созвучна словам Жака Маритена о художественном творении: «...Повсюду тайно присутствует человек, □...□ человеческое мерило, хотя оно и скрыто... Произведение □...□ несет на себе печать своего творца» [5. С. 10]. Так, антропоцентризм в музыкальном пространстве выявляется в неподчинении стереотипности и «данности» в окружающей действительности, в следовании авторского слова творческой природной интуиции, индивидуальному вчувствованию, «эмоциональному дыханию» музыки Шопена. Ключевыми в этом процессе являются строки Р.М. Рильке: «Кто знал его, казалось, до конца, не сознавал, что он и мир – едины...» [6].

Соприкосновения своих интуитивных потенций с «дыханием» окружающего, будь то близкий человек, фортепиано, музыка, природа, снова и снова проявлены в письмах Шопена: «Здесь всё дышит – рядом с красками этих чудеснейших мест» [7. Т. 1. С. 358]; или в письме к Юльяну Фонтане из Пальмы: «...я живу немного полнее, <...> нахожусь вблизи того, что всего прекраснее, и сам стал лучше» [Там же. С. 352]. Человекомерность, антропность явлены и в ощущении Шопеном мира звуков. Показательны два высказывания относительно восприятия композитором музыки. Первое – слова Жорж Санд о Шопене: «Он знает, что музыку воспринимает человек, и человек же в ней выражается. Человеческая душа думает, и человеческий голос высказывается. Это человек лицом к лицу с испытываемыми им впечатле-

ниями <...>» [8. С. 68]. Второе высказывание, включающее метаморфозу, когда звуки перевоплощаются в людей, находим в письме Шопена, негодующего по поводу бесталанных, неделикатных обработок польских народных песен Кольбергом: «<...> видя подобные вещи, я думаю, что лучше бы их вовсе не было, потому что этот изнурительный труд лишь спутает и затруднит работу гения, который в своё время отыщет истину. А до тех пор вся эта красота останется с приделанным носом, нарумяненная, с отрубленными ногами или на ходулях и будет посмешищем для тех, кто бросит на неё поверхностный взгляд» [9. Т. 2. С. 152].

Наряду с антропным преобразованием звуковой ткани, во многих высказываниях Шопена отражено пребывание души в переходных состояниях, сопряжённых со сферой трансцендентного, неземного, с чувством нездешней жизни или жизни за её пределами. Причём небытие является композитору не как нечто внешнее, а как постоянно присутствующее, бывшее в нём изначально. В своих дневниковых записях ещё 1831 г. он пишет о том, что чувствует себя трупом. «Труп так же бледен, как я. Труп так же холоден, как и я теперь ко всему. <...> Что толку в моём существовании! <...> Ведь мной уже давно овладела бесслѣзная печаль. Ах – как давно я не могу плакать. Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! – Что это за чувство? Хорошо и тоскливо, но ведь когда тоскливо, то не может быть хорошо, а всё-таки мне это по сердцу! – Это странное состояние. Но и трупу так же. Плохо и хорошо ему в одну и ту же минуту. Он переносится в лучший мир – и ему хорошо, но ему жаль расставаться с прошлым – и он тоскует. Трупу это должно быть так же, как было мне в тот момент, когда я перестал плакать. <...> Это была, по всей видимости, некая мгновенная смерть моих чувств – на миг я умер для сердца! Или, скорее, на миг сердце умерло для меня. – Почему же не навсегда? – Может, мне было бы легче» [7. Т. 1. С. 215–217]. Постоянная связь с нездешним миром, переходность состояния между жизнью и небытием, была заложена в подтачивающей болезни, которую композитор носил в себе, что рождало ощущение взаимопереходности бытия и небытия, реального и иррационального, позволяло чувствовать биения между настоящим и потусторонним: «Внешне я весел, в особенности среди своих. Но внутри что-то меня мучит – какие-то предчувствия, беспокойства, сны или бессонница – тоска – равнодушие, жажда жизни, и через минуту жажда смерти, – какой-то сладостный покой, какое-то оцепенение, умственная рассеянность, а по временам меня мучают слишком ясные воспоминания. Мне и кисло, и горько, и солоно, я мечусь в какой-то гнусной мешанине чувств!» [Там же. С. 241].

Так, интенции художника, психологические импульсы, духовная сила улавливают проявление запредельного, неземного бытия, обнаруживающееся в каждой Вещи, в каждом мгновении. «Не в самом ли высвобождении запредельной явлениям реальности и объективных значений, присущих Вещам, – пишет Ж. Маритен, – мы нашли главный признак высвобождения творческой субъективности?» [5. С. 30]. Всё вписано в живой процесс безостановочного движения от гармоничного, благозвучного состояния духа к неизбежной катастрофе, что в целом свойственно драматургии балладной формы Шопена, отражающей «эмоциональность дыхания» произведения, антропоцентризм, единство творящего духа художника, которое может выходить за рамки од-

ного опуса. Такой «выход» сказывается, на наш взгляд, в суммирующей функции Четвёртой баллады, которая в определённой степени резюмирует «макроцикл» четырёх баллад композитора, синтезирует константные черты предшествующих трёх баллад (*«вырастание» материала из одного звука или аккорда; общие жанровые ориентиры (в первую очередь баркаролы), их непрерывность в процессе развёртывания музыкального материала; пластичность смены метрических стоп; обнаружение переходных зон; наличие двух код*).

Литература

1. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 256 с.
2. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы : Исследование. М. : Музыка, 1977. 332 с.
4. Житомирский Д.В. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1981. 388 с.
5. Марштен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / пер. с фр. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 400 с.
6. Рильке Р.М. Собрание сочинений: в 3 т. СПб. : Престиж Бук, 2012 [Электронный ресурс]. URL: http://lit.peoples.ru/poetry/rainer_maria_rilke/ (дата обращения: 16.09.2016).
7. Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 1 / сост., предисл., хронограф и комментарии Г.С. Кухарского. 3-е изд. М. : Музыка, 1982. 464 с.
8. Шопен, каким мы его слышим : сб. / сост. С.М. Хентова. М. : Музыка, 1970. 310 с.
9. Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 2 : Переводы / сост., авт. коммент., сост. указателей Г.С. Кухарского. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1980. 468 с.

Nesterova Maria M. Saratov State Sobinov Conservatory (Saratov, Russian Federation).

E-mail: m.m.nesterova@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 97–103 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/12

ON THE QUESTION OF ANTHROPOCENTRISM IN CHOPIN'S MUSIC (FOR EXAMPLE, THE FOURTH BALLAD)

Key words: *Chopin, anthropocentrism, ballad, romanticism, dramaturgical functions.*

The work studies a phenomenon of anthropocentrism in the music of the XIX century Polish composer F. Chopin, focusing on the dramatic functions performed by leading themes (introducing, main and side ones) of the composer's Fourth ballad. The functions are viewed according to the work "About patterns and properties of the artistic effects of music" by Medushevsky and include the following: 1) the generating role of musical themes; 2) "saving of expositonalism" (deterrence of main thematic nucleus potential for further effective disclosure in the process of unfolding drama of the work); 3) the presence of narrative phases and self-motion; 4) the relationship and variability of core and peripheral thematic areas.

Analysis of the main functions of the dramatic ballads shows that the integrity of the works associated with mutual enrichment and "vzhivaniem" by each other. Such interpenetration of thematism, wealth of musical material are similar to anthropic tomos of the artist, his inner world. It is reflected in Chopin's letters and diaries. Anthropic phenomenon is fraught with the potentiality to identify the individual constants of author's image of the world; anthropocentrism in musical space is revealed through insubordination to stereotyped surrounding reality and following the laws of the creative intuition and individual feelings of the author. Metaphorical definitions, essential for understanding the anthropocentrism in Chopin's music are "the emotional breath" (term of Medushevsky) and "the law of psychological naturalness" (term of Zhitomirsky).

References

1. Medushevskiy, V.V. (1976) *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the regularities and means of artistic influence of music]. Moscow: Muzyka.
2. Sukhantseva, V.K. (2000) *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy k filosofii muzyki* [Music as the world of man. From the idea of the universe to the philosophy of music]. Kyiv: Fakt.
3. Bobrovskiy, V.P. (1977) *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy: Issledovanie* [Functional basis of musical form: A research]. Moscow: Muzyka.
4. Zhitomirskiy, D.V. (1981) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
5. Mariten, J. (2004) *Tvorcheskaya intuitsiya v iskusstve i poezii* [Creative intuition in art and poetry]. Translated from French. Moscow: ROSSPEN.
6. Rilke, R.M. (2012) *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Collected Works. In 3 vols]. St. Petersburg: Prestizh Buk. [Online] Available from: http://lit.peoples.ru/poetry/rainer_maria_rilke/. (Accessed: 16th zSeptember 2016).
7. Chopin, F. (1982) *Pis'ma: v 2 t.* [Letters. In 2 vols]. Vol. 1. 3rd ed. Moscow: Muzyka.
8. Khentova, S.M. (ed.) *Shopen, kakim my ego slyshim* [Chopin, as we hear him]. Translated by G.S. Kukharsky. Moscow: Muzyka.
9. Chopin, F. (1980) *Pis'ma: v 2 t.* [Letters. In 2 vols]. Vol. 2. 2nd ed. Translated by G.S. Kukharsky. Moscow: Muzyka.

УДК 7(075): 778.5(05)
DOI: 10.17223/22220836/25/13

Л.Ш. Таштамирова

ВЛИЯНИЕ МИФОТВОРЧЕСТВА Ф. НОВАЛИСА НА ТВОРЧЕСТВО Р. ВАГНЕРА. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В статье рассмотрены проблемы конструирования оперного либретто в творчестве Р. Вагнера. Мифы, разворачивающиеся в операх Р. Вагнера, создают новый способ коммуникации со слушателем, основанный на обращении к бессознательному началу воспринимающей личности. Р. Вагнер комбинирует сюжетные мифологические мотивы, создавая собственную мифологию. Его новый миф базируется на мифах народных и религиозных, такой интертекстуальный синтез сюжетов создает пример нового типа авторской мифологии. Такой тип синтеза становится моделью мифотворчества для композиторов, писателей, кинематографистов, мыслителей не только XIX, но и XX в.

Ключевые слова: Р. Вагнер, Ф. Новалис, оперное либретто, новая мифология.

Проблема мифологии, изложенная Р. Вагнером в его литературных трудах, не исчерпывает всей проблемы понимания и использования композитором мифа. Либретто опер Р. Вагнера дают обширный материал для исследования. В исследовательской литературе остается открытым вопрос о проблемах конструирования новой мифологии в операх Р. Вагнера. При исследовании мы обнаружили взаимосвязь между литературными произведениями немецких романтиков В.Г. Вакенродера, Л. Тика, А.Ф. Арнима, К. Брентано и произведениями Р. Вагнера. Существенные аналогии возникают между либретто опер Р. Вагнера и «Сказкой Клингсора» из романа «Генрих фон Офтердинген» (1799) Ф. Новалиса. Мы считаем, что для Р. Вагнера это произведение послужило примером конструирования мифа в собственных произведениях. Художников сближало не только использование общих методов при построении и трактовке сюжета, но и общее понимание целей и задач искусства. Р. Вагнер и Ф. Новалис были поэтами, а не учеными или философами, которые придерживались научного подхода при создании произведения искусства. Они познавали мир через художественное восприятие, а не рационально-логическим путем. Таким образом, они создавали новый миф, который, по словам Ф. Шлегеля, «то, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому, как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему зору и слуху» [1. С. 167]. Одной из самых существенных сторон эстетики Новалиса была мысль о взаимодействии творческого духа с процессом познания. В его представлении образ и понятие взаимно дополняют друг друга, возникая «мгновенно и одновременно». «В конечном итоге всякая поэзия – перевод», – писал он [2. С. 342]. Речь шла о переводе идеи в образ. Р. Вагнер в «Произведении искусства будущего» указывает на «образотворящую силу мысли в произведении искусства» [3. С. 116]. В его работах развита идея са-

мопознающей духовной субстанции. Его теории имеют широкое философское обоснование. Так, Вагнер считает, что «природа самопознает себя в человеке, более того, человеческая жизнь строится по законам природы и копирует ее основные циклы. Человеческая жизнь, согласно воззрениям Вагнера, познает себя в науке, для которой она является объектом для исследований. Изображает постигнутую наукой жизнь – искусство, которое и есть окончательное выражение истины» [3. С. 109].

Характерной чертой немецкой литературной сказки и опер Р. Вагнера является то, что главные проблемы сказки лежат вне временной плоскости. Все главные герои сказок живут в условной действительности. Действие новалисовской сказки о Гиацинте и Розенблут происходит «далеко на западе», причем неизвестно, где начало отсчета, применительно к какому месту расположен этот «далекий» запад. Местом действия в сказке, как правило, является некое романтическое пространство, к художественному освоению которого были направлены устремления романтиков.

Время действия сказок тем более лишено определенности. У ранних романтиков оно вообще не обладает никакими историческими приметами. Более того, в своем историческом содержании оно, по сути, отвергается, хотя порой они ощущают привязанность к «колесу времени». «Святой» у Вакенродера считает эту связь мучительной и гнетущей. «Мифологическое сознание, – пишет Ю.М. Лотман, характеризуется замкнуто-циклическим отношением ко времени». Сказка утверждает вечные категории и стряхивает с себя все временное как единичное, несущественное, мешающее развитию «шестого чувства».

Р. Вагнер, основываясь на опыте немецких литераторов, также помещает своих героев во внепространственный и вневременной континуум. Конкретное историческое время можно определить с достаточной долей условности – средневековые («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда»), древний мир («Кольцо нибелунгов»). Более того, можно сделать вывод, о том, что всякая временная конкретизация невозможна, так как при ближайшем рассмотрении Тангейзер живет между двумя мирами – католическим, где существуют Папа, пилигримы, Елизавета, молящаяся в монастыре за душу Тангейзера и древнеримский грот Венеры, находящийся вне времени и пространства. Р. Вагнер, наполняя свои произведения новым трансцендентальным смыслом, расширяет способы сюжетообразования – он основывает свои либретто на конкретных мифах и легендах европейской цивилизации – мифология «Старшей Эрды» о нибелунгах, богах Валгаллы, валькириях; легенда о Тристане и Изольде, легенда о Летучем голландце и др. Р. Вагнер в своем творчестве разворачивает миф о рыцарях Круглого стола, который также находится в некоем параллельном времени и пространстве. Использование этого мифа, являющегося сакральным христианским символом, актуальным по сегодняшний день, наполняет произведения композитора не романтической фантастикой, но религиозной мистикой. Р. Вагнер, опираясь на конкретные легендарные и мифологические источники, сочетая их с приемом трансцендентной трактовки сюжета, достигает в своих произведениях нового качества – опора оперных сюжетов на архетипы, найденные западноевропейской культурой. В результате композитор превосходит достижения литературного романтизма на пути создания новой

мифологии. Мифы, разворачивающиеся в операх Р. Вагнера, создают новый способ коммуникации со слушателем, основанный на обращении к бессознательному началу воспринимающей личности. Такой тип коммуникации основывается не на прямом вербальном контакте, а на общении через актуализацию культурных архетипов и культурной памяти воспринимающей стороны.

В трактовке мифопоэтического сюжета можно обнаружить аналогии между тетралогией Р. Вагнера и сказками Ф. Новалиса и скандинавскими мифами. Так, процесс развития мира в «Сказке Клингсора» выражен своеобразной триадой: «1) бессознательно-хаотическая гармония; 2) дисгармония исторического времени; 3) соединение природы и духа в будущем золотом веке» [2. С. 107]. Мысль двух художников не исторична, а метафизична. «Первоначальный мир» в их представлении менее всего связан с какой-либо исторической эпохой – античностью или средневековьем. Прабытие для обоих – некая абстрактная первозданность, идеальное состояние первого дня творения. В одном из фрагментов оно обозначено как «время до мира». В подобном разделении миров в мифе Р. Вагнера и Ф. Новалиса нашли свое отражение романтическая эсхатология и романтические надежды на обновление мира. Традиционная сказочная схема в сказке Ф. Новалиса преобразуется. Дочь короля Арктура – Фрея – подобно спящей красавице, должна быть избавлена от чар и пробуждена к новой жизни своим суженым Эротом. Когда он запечатлевает на ее устах поцелуй, снимаются тяготы времени и наступает «золотой век». История маленькой Фабель отдаленно напоминает зловещую сказочную падчерицу. Практически во всех операх Р. Вагнера можно отметить подобную смысловую направленность в разворачивании сюжета. Летучий голландец, совершив преступления в дисгармоничном прошлом, ищет путей прощения грехов в дисгармоничном, бесконечном настоящем времени и обретает покой, достигая собственного золотого века. Сюжет тетралогии «Кольцо нибелунгов» наиболее близок схеме, в котором герои двигаются от хаотичного, смутного прошлого через запутанное настоящее к золотому веку: желание Альбериха обладать властью над миром, его отречение от любви приводит к гибели богов. Сюжет тетралогии, сохраняя общее направление от хаоса к свету, получает под пером Р. Вагнера некоторые структурные особенности. В опере «Золото Рейна» разворачиваются события прошлого, послужившие источником дисгармонии настоящего. Одновременно с этим эти события разворачиваются в настоящем времени и показывают зрителю картину первобытной гармонии. Действие начинается в золотом веке, показывается потеря и отход от первоначальной гармонии, а затем сюжет разворачивается в направлении обретения счастливого будущего. Подобная трактовка времени является по своей сути еще одним архетипом, в данном случае – универсальном способе трактовки происходящих событий, свойственном каждому человеку. Р. Вагнер, таким образом, соединяет в развитии сюжета три времени – прошлое, настоящее и будущее. Подобным образом построен сюжет и в остальных трех операх тетралогии. При этом следует отметить еще одну особенность – реальные действия тесно переплетены с рассказами о событиях прошлого. Более того, можно сказать, что рассказы о прошлом перевешивают реально проходящие действия на сцене. Эта монологичная и диа-

логичная структура изложения характерна и для сюжетного построения народных мифов, и для способов изложения сюжета в романах немецких романтических писателей.

Сходна и вертикальная сюжетная ось в организации сюжета в «Сказке Клингсора» Ф. Новалиса и в тетралогии Р. Вагнера. Место действия – космос. Время прошедшего действия – вся человеческая история в совокупности ее настоящего и будущего. По Ф. Новалису, искусство и не должно основываться на подражании жизни. «Поэзия, – считает он, – являет собой нечто прямо противоположное. Подражание природе, действительности в крайнем случае время от времени может использоваться либо только аллегорически, либо для достижения трагического или веселого эффекта» [2]. В «Сказке Клингсора», в отличие от других сказок Новалиса, отклонение от жизнеподобия максимально. Вселенская структура предстает в виде четырех соединяющихся, но по-своему автономных миров: царство Арктура, через мир «дома» соединенное с подземным пространством, где обитают Парки, и обособленное от всего прочего царство Месяца. Таковы места действия, где работают созидательные и разрушительные силы вселенной. Ее мифологические обитатели – Мать, Отец, София, Джиннистан, Эрос, Фабель, Писец – олицетворяют силовые линии новалисовской космогонии. В событиях, разворачивающихся в тетралогии Р. Вагнера, можно усмотреть разделение на четыре мира. Однако они разделены в соответствии с традициями скандинавской мифологии. Мир гномов, мир людей, мир богов – Валгалла, мир богини судьбы Эрды, находящийся в земных недрах, в подземном мире находятся норны, богини, плетущие нити судеб мира и людей. Соединяющим звеном между мирами становится Вотан, который создает род Вельзунгов в мире людей, из которого родом Зигмунд и Зиглинда, Зигфрид, – его дети. В мире богов существуют Валькирии – дочери Вотана и Эрды. Валькирии Брунгильде и Зигфриду Вотан предназначает роль спасителей мира. В других операх Р. Вагнера двухуровневое строение мира – мир богов и мир людей. Мир богов чаще всего предстает в виде братства Св. Грааля, находящегося в пространстве между мирами. Он занимает промежуточное положение между высшим миром, который недоступен человеческому пониманию, о нем можно судить по расцветшему посоху Тангейзера или силам, покаравшим Летучего голландца. Использование традиционного для мифов разделения миров знакомо и свойственно большому количеству людей. Поэтому восприятие сюжета, основанное на закономерностях массового сознания, становится доступным и понятным широкому кругу слушателей, возможно, на интуитивном уровне.

Одинаковы концепции двух произведений: погрязший в грехах мир должен возродиться с помощью любви и поэзии, через череду жертв и трагедий. Р. Вагнер актуализирует еще один миф – противопоставление жадности власти и любви. Тема, до него не обсуждаемая в оперных произведениях. Она становится особенно важной в условиях новой революционной реальности Германии и Европы. Именно он дает простор режиссерам при постановке опер Р. Вагнера, когда Вотан появляется на сцене в одежде красного комиссара, а нибелунги предстают в виде рабочих на некоем предприятии. Р. Вагнер в тетралогии открывает новый мир скандинавской мифологии, который будет

популярным во второй половине XX в. – в трилогии Дж. Р.Р. Толкиена и в кинематографической саге «Властелин колец».

Центральный персонаж сказки – ищущий герой. Герой сказки изначально оказывался поставленным в некие идеальные, почти лабораторные условия. Явления внешнего мира могли быть дружественны или враждебны к нему, он все равно оказывался в мире чистых сущностей, в мире, принципиально воспринимаемом им как некое мифологическое единство. Поэтому история героя всегда имеет «начало» и «конец», она полностью завершена на мифологическом уровне. Утверждаемый романтиками принцип фрагментарности в художественном творчестве не коснулся сказки именно в силу особой направленности этого жанра, его притязаний на охват всеобъемлющих законов бытия. В тетралогии Р. Вагнера этим требованиям отвечает Зигфрид. Он с самого начала недоволен окружающей действительностью. Несмотря на то, что его воспитал гном Альберих, Зигфрид предчувствует свое предназначение, и как только начинаются разворачиваться события, для реализации которых он был рожден, Зигфрид без малейшего сожаления покидает «отчий дом», ведомый велениями судьбы. Он находится вне привычных представлений о поведении любящего сына. Зигфрид убивает Альбериха, не мучаясь при этом размышлениями о нравственности своего поступка, – он является «слепым орудием» внеличных сил, выполняя свою функцию в продвижении сюжета.

Причем именно «концу» – финальным поискам ищущего героя – придается особое значение. Он – центр тяжести, к которому стремится фабульная основа сказки, ее итог. Дальнейшее движение судьбы героя сказкой изначально исключается. Завершенность сказочной композиции указывает на законченность концепции мироздания в сознании художника-творца. Он создает миф. Сюжет тетралогии не затрагивает жизнь героев до момента выполнения основной сюжетной функции. Герои живут как бы в пустом пространстве. Все, что было до этого, обладает нулевым значением. О жизни Зигмунда и Зиглинды мы узнаем из рассказов Вотана, Хагена.

Центральный персонаж сказки – всегда подвижный герой. Он носитель событийной стороны повествования, ибо только ему одному дозволено, говоря словами Ю.М. Лотмана, перемещение «через границу семантического поля». В этом его сюжетная функция. Вспомним путешествие Гиацинта в поисках «матери всех вещей» или образовательное странствование Генриха фон Офтердингена у Ф. Новалиса, бегство Берты из родного дома, а затем и из лесной хижины у Тика, блуждания Христиана с гор в долину и обратно в его же «Руненберге» или метания гофмановского Ансельма между миром повседневности и царством грез. В операх Р. Вагнера таким персонажем становится Парсифаль. Он один из немногих людей смог переместиться в мир братства Св. Грааля. Путь в мир братства напоминает миф о контактах людей с эльфами – внезапное перемещение и внезапный выход из царства эльфов.

Герой сказки не закреплен в едином пространственном континууме и в этом смысле наделен правом на особое поведение. На раннем этапе развития жанра он совершенно свободен. В сказках Новалиса, Вакенродера или Тика внешние препятствия для его движения отсутствуют. Предметное оформление сказки призвано выразить лишь движение или состояние созна-

ния героя. Сюжетный поворот, «переход через границу семантического поля» здесь выступает в самом чистом виде как приключение в сфере духа. Для Гиацинта – это открытие под покрывалом Изиды своей любимой Розенблют как познание мира через любовь. Для вакенродеровского героя – отрешение от колеса времени и вознесение в долгие сферы чистого духа. Зигфрид совершает путешествие по Рейну. В этом путешествии соединены мифические представления о похоронных обрядах, связанных с водой. Зигфрид, путешествуя по реке, движется скорее не в географическом, а в духовном направлении.

Сказочный герой чаще всего исключен из сферы общественного бытия. Он жаждет познания, каждый раз устремляясь из обыденности или стесненности домашней жизни в другой мир. Иногда он обретает истину, а порой приходит к осознанию неразрешимой загадки мира. Таковыми являются практически все герои опер Р. Вагнера. Если Тангейзер имеет «профессиональное» прошлое, то Парсифаль, Зигфрид, Зигмунд не имеют ни социально-общественных привязок, ни психологических характеристик.

Время может иметь движение, но не иметь развития. Чаще всего читателю открываются реалии вечной природы: горы, вздымающиеся в небо, облака, сменяющие друг друга в причудливом рисунке. Высятся леса, открываются взору реки и ручьи, долины и рощи. Человек оказывается в бескрайности универсума. В операх Р. Вагнера картины природы играют важную драматургическую роль. Сцены шелеста лес» из «Зигфрида», вступление к опере «Золота Рейна», рисующее катящиеся волны вечного Рейна, сцена заклинания огня из «Валькирий», сцена полета Валькирий, разворачивающаяся на фоне мрачных скал, – прямо отражают и особенности строения мифологического сюжета, и натурфилософские воззрения Р. Вагнера.

Композитор почерпнул из произведений Ф. Новалиса метод работы с мифологическим сюжетом, а также тематику, сюжетные мотивы, которые он позднее будет использовать в своих операх. Влияние Ф. Новалиса можно отнести, прежде всего, к тетралогии «Кольцо нибелунгов», а также к произведениям, в которых присутствуют сюжетные мотивы из католической мифологии – «Парсифаль», «Лоэнгрин», а если говорить о методе трактовки сюжета, то и ко всем произведениям Вагнера.

К другому уровню влияния Ф. Новалиса на творчество Р. Вагнера следует отнести наличие близких по имени и образу героев, трактовку мифологического сюжета, и их функционирование в сюжете. Так, например, проведение аналогий можно начать со сходства имен главных героев и их функционирование в сюжете. Так, один из героев сказки Ф. Новалиса – злой волшебник Клингсор близок образу Клингзора из оперы «Парсифаль» Р. Вагнера. Образ чувственной Фреи из сказки Ф. Новалиса схож с образом богини молодости Фреи из тетралогии Р. Вагнера. Одного из своих героев Ф. Новалис называет королем Арктуром, его имя восходит к названию самой яркой звезды Северного полушария (из созвездия Волопаса) и по звучанию напоминает имя легендарного короля Артура из кельтских сказаний. Р. Вагнер в операх «Лоэнгрин», «Парсифаль» использует образ короля Артура из средневековых рыцарских романов. Здесь следует отметить общую для двух художников трактовку образов Клингсора-Клингзора и короля Артура-Артура. Оба дей-

ствующих лица не принимают активного участия в развитии сюжета. Клингзор из сказки Ф. Новалиса – владыка некоего царства зла, но реализатором сюжетной линии и участницей конфликта является Фабель. В опере Р. Вагнера «Парсифаль» Клингзор не вступает в бой с Парсифалем, конфликт разрешает Кундри. Роль короля Арктура в сказке Ф. Новалиса также статична – его царство является символическим изображением мира людей. Король Артур в операх Р. Вагнера не присутствует в виде реального персонажа. Его имя возникает в связи с использованием сюжетных мотивов из цикла легенд из кельтской мифологии. Р. Вагнер не использует легенды, напрямую связанные с жизнью короля Артура. Король Артур – циклообразующий персонаж в операх Вагнера. Так, Лоэнгрин (сын Парсифаля) и Парсифаль (Персифаль) были рыцарями Круглого стола. К циклу артуровских легенд примыкает такой миф, как «Тристан и Изольда». Их история представляет собой один из вариантов стержневого драматического сюжета истории короля Артура. Адюльтер его супруги Джиневры и самого выдающегося из всех рыцарей Ланселота в итоге привел к гибели всех персонажей. Главным же идеологическим сюжетом цикла артуровских легенд являются поиски рыцарями Круглого стола чаши под названием Священный Грааль. Все содержание либретто оперы-мистерии «Парсифаль» строится вокруг идеи обретения Св. Чаши.

Следующей общей чертой в конструировании мифа в произведениях Ф.Новалиса и Р. Вагнера является прием олицетворения. Так, герои Эридан, Железо и Цинк из сказки Ф. Новалиса олицетворяют реки и металлы. Мифологический образ обретают и светила (Месяц). Это открытие сказок Новалиса происходит из соединения поэзии с философией. Знакомые предметы преобразованы, сущностные категории персонифицированы. Вещи и явления выступают в неожиданных сочетаниях. Мифопоэтическое мышление художника «опредмечивает» духовные субстанции. И поэтому в сказке Ф. Новалиса рядом с оледеневшей струей фонтана и снежными цветами замерзшего города появляется зеленый венок. В операх Р. Вагнера также использован прием персонификации предметов и стихий. Так, Логе – бог огня из тетралогии Р. Вагнера, предстает то в образе человека, то в образе огненной стихии. Такого рода образы едва ли могут исчерпываться рациональным толкованием. Мысль растворена в образе и существует по его законам. Она практически отождествляется с образом, становясь многозначным и до конца не подлежащим расшифровке символом. Таково свойство мифологического мышления. В этом случае сложно говорить о заимствованиях какого-либо рода. Возможно, следует говорить о том, что произведение Ф. Новалиса «дало» определенное направление для развития поэтической фантазии Р. Вагнера при создании образов или выборе сюжетных мифологических источников.

К другому приему конструирования мифов в произведениях Ф. Новалиса и операх Р. Вагнера можно отнести использование магических атрибутов в качестве сюжетообразующей линии. К ним можно отнести сюжетный мотив с использованием таких атрибутов, как напиток и меч. Выпив некоего зелья, Зигмунд влюбляется в Зиглинду, Тристан – в Изольду. Мать в сказке Новалиса готовит напиток, который поможет восстановить равновесие в мире. Далее в произведениях двух авторов используется сюжетный мотив меча. Действие, проходившее в сказке Ф. Новалиса в высоких сферах, прерывается,

когда старый Герой по имени Железо бросает свой меч в пространство и читатель переносится в другую сферу – дом, где подрастают молодые герои Эрот и Фабель. Эрот, получив от отца железный прут, быстро вырастает и отправляется в путешествие со своей крестной матерью Джиннистан. Вокруг меча Нотунга разворачивается множество событий в трех операх тетралогии – «Валькирии», «Зигфриде», «Гибели богов».

Проводя аналогии между приемами в конструировании мифов в произведениях Р. Вагнера и Ф. Новалиса, следует отметить использование сходных мифологических сюжетов. Так, в сказке Ф. Новалиса существует образная оппозиция Отец и Мать. Мужское начало – Отец рассматривается как сила, устремленная вовне (он приносит железный прут, способствующий возмужанию Эрота, уединяется с Джиннистан и т.д.), Мать областью своей деятельности имеет дом. В ней воплощено не только животворящее, но и жертвенное начало, гетевская «смерть для жизни новой». Мать сжигает себя на костре, чтобы напиток с ее пеплом способствовал наступлению вселенской гармонии. В этом сюжетном мотиве можно усмотреть сходство со сценой смерти Брунгильды и напитком любви-смерти из «Тристана и Изольды». Р. Вагнер в своих произведениях значительно перерабатывает не только мифологические сюжеты сказки Ф. Новалиса, но и общемировые мифологические сюжеты. Образы Отца и Матери относятся к архетипам мировой культуры. В произведениях Р. Вагнера активнодействующим началом является образ отца – Вотана, который представлен как сила, устремленная вовне, направленная на сохранение гармонии и расширение контролируемого пространства. Архетип матери в операх Р. Вагнера можно условно соотнести с образом Фрикки, которая близка по линии поведения образу древнегреческой ревнивой богини Геры. Таким образом, Р. Вагнер комбинирует сюжетные мифологические мотивы, создавая собственную мифологию. Его новый миф базируется на мифах народных и религиозных, такой интертекстуальный синтез сюжетов создает пример нового типа авторской мифологии. Такой тип синтеза становится моделью мифотворчества для композиторов, писателей, кинематографистов, мыслителей не только XIX, но и XX в.

За этими аналогиями скрывается не только логика конструирования мифа, но и единый для двух художников тип выражения мысли. Его можно назвать аллегорическим, символичным, метафоричным типом высказывания мысли. В этом смысле важно высказывание Ф. Новалиса, который утверждал: «Ничто не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия» [4. С. 637]. А в наброске к роману он предупреждал себя: «Только без строгой аллегории» [2. С. 393]. Простое аллегорическое истолкование действующих фигур не только обедняет, но и «трещит по швам» при чисто логической операции. Можно сказать, что и у Р. Вагнера, и Ф. Новалиса идея «всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой».

Литература

1. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии [Электронный ресурс]. URL: filosof.historic.ru/books/item/foo/soo/zo000446/st002.shtml (дата обращения: 30.05.2016).

2. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм : диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. 342 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/skazka-klingsora-novalisa.htm> (дата обращения: 30.05.2016).

3. *Произведение искусства будущего* // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова; вступ. ст. А.Ф. Лосева. М. : Искусство, 1978. С. 142–262.

4. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / собр. текстов, вступ. ст.; общ. ред. А.С. Дмитриева. М. : Изд-во МГУ, 1980. 638 с.

Tashtamirova Liliy Sh. Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: varegka72@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 104– 112 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/13

THE IMPACT ON THE WORK OF MYTH F. NOVALIS ON THE WORK OF R. WAGNER. A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS.

Key words: *R. Wagner, F. Novalis, opera librettos, a new mythology.*

The problem of mythology, Wagner expounded in his literary works, it does not exhaust the whole problem of understanding and use of the myth of the composer. Libretto by Richard Wagner's operas provide ample material for research. In the research literature it remains an open question concerns the construction of a new mythology in the operas of Richard Wagner. In the study, we found a correlation between the literary works of the German Romantics and works of Richard Wagner. Significant analogies occur between the librettos of Wagner's operas and "Tales of Klingsor" from the novel "Heinrich von Ofterdingen" (1799) F. Novalis. We believe that, for Wagner, this work served as an example of the construction of the myth in his works. Artists drawn together not only the use of common methods in the construction and interpretation of the story, but also a common understanding of the goals and objectives of art. R. Wagner and F. Novalis were poets, not scientists or philosophers who adhere to the scientific approach to creating works of art. They learn about the world through the artistic sensibility and not by rational and logical. R. Wagner, based on the experience of German writers, and puts his characters in spaceless and timeless continuum. The specific historical time can be determined with a sufficient degree of conditionality – Middle Ages ("Lohengrin", "Tristan and Isolde"), the ancient world ("The Ring of the Nibelungs"). Moreover, it can be concluded that all time specification is impossible, since on closer examination Tannhäuser lives between two worlds – Catholic, where there is a Pope, pilgrims, Elizabeth, praying in a monastery for the soul of Tannhäuser and Roman grotto of Venus, located outside time and space. R. Wagner, for his work unfolds the myth of the Knights of the Round Table, which is also in parallel a certain time and space. The use of this myth is a sacred Christian symbol, relevant to the present day, fills the works of the composer is not romantic fiction, but of religious mysticism. R. Wagner, based on specific legendary and mythological sources, combining them with the reception of the transcendental interpretation of the story, reaches in his works a new quality – support of opera scenes at the archetypes found Western culture. As a result, the composer superior achievements of literary romanticism in the way of creating a new mythology. Myths unfolding in the operas of Richard Wagner, creating a new way of communication with the listener, based on the appeal to the unconscious of the person receiving the top. This type of communication is not based on the direct verbal contact, and communicating through the actualization of cultural archetypes and cultural memory of the receiving side.

References

1. Shelling, F. (n.d.) *Vvedenie v filosofiyu mifologii* [Introduction to the philosophy of mythology]. [Online] Available from: filosof.historic.ru/books/item/foo/soo/zoooo446/st002.shtml. (Accessed: 30th May 2016).

2. Botnikova, A.B. (2005) *Nemetskiy romantizm: dialog khudozhestvennykh form* [German romanticism: The dialogue of artistic forms]. Moscow: Aspekt Press. [Online] Available from: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/skazka-klingsora-novalisa.htm>. (Accessed: 30th May 2016).

3. Wagner, R. (1978) *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo. pp. 142–262.

4. Dmitriev, A.S. (ed.) (1980) *Literaturnye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov* [Literary Manifestoes of West European Romantics]. Moscow: Moscow State University.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 93/94:069 «1900/1930»

DOI: 10.17223/22220836/25/14

В.Г. Ананьев, М.И. Кизил

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ В ТРУДАХ ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЕОЛОГОВ 1900–1930-х гг.

В статье рассматриваются научные публикации зарубежных исследователей-музеологов, изучавших способы организации экспозиционного пространства в музеях Западной Европы и Северной Америки в первой половине XX в. По материалам парижских изданий «Тетради республики словесности, науки и искусства», «Музеография» и др. характеризуется осмысление методов двухчастного разделения коллекций и «стилизированных комнат». Раскрыты критическое отношение некоторых специалистов к использованию новых методов в художественных музеях и положительные оценки применения этих методов в научных экспозициях.

Ключевые слова: музейное дело Европы и Северной Америки, музееведческая мысль, изучение методов экспозиции в зарубежных музеях.

Являясь одной из подсистем более общей метасистемы культуры, музей и музеология в целом в своих основных структурных характеристиках оказываются изоморфными этой метасистеме. Их отношения характеризуются двунаправленностью и взаимовлиянием [1]. В этом смысле можно говорить и о том, что данная культура определяет характерные черты своего музея, и о том, что музей оказывает влияние на складывание базовых характеристик своей культуры. Связь такого направления музейной деятельности, как экспозиционно-выставочные практики с интеллектуальным контекстом эпохи, была прослежена Э. Хупер-Гринхилл, рассмотревшей эволюцию экспозиционных приемов музея в контексте теории эпистем М. Фуко [2]. Вместе с тем оптика такого подхода чревата широкими обобщениями и может способствовать скрадыванию гетерогенности того или иного культурно-исторического периода. В данной работе предпринята попытка рассмотреть труды зарубежных авторов первой трети XX в., освещавших и критиковавших новые подходы к организации экспозиционного пространства в западноевропейских и североамериканских музеях. Привлекались научно-музееведческие публикации, помещенные в сборниках и периодических изданиях, в частности в журнале «Тетради республики словесности, науки и искусства» (*Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*), основанном в 1926 г. Эти материалы, подготовленные по итогам анкетирования музейных деятелей, проведенного коллекционером, искусствоведам и галеристом Жоржем Вильденштейном, были включены в сборник «Музеи: международное исследование по вопросу реформы публичных галерей», вышедший в 1931 г. как 13-й выпуск издания «Тетради республики» [3].

Важнейшим фактором формирования историографического интереса к теме стали перемены в экспозиционной деятельности в музеях Европы и США, разработка новых методов экспонирования, которые, по мнению современных исследователей, базировались на идеях И.В. Гете (высказанных еще в 1820-х гг.) и выставки *Les Arts Décoratifs* в Париже 1882 г. [4. С. 262; 5]. Музеи начинают практиковать двухчастное разделение коллекций, суть которого заключалась в том, что на обозрение публики выставлялись предметы, наиболее впечатляющие и интересные, а музейные памятники, интересные исключительно специалистам, оставались в хранилище. Одновременно в организации музейных экспозиций использовался метод особых «стилизированных комнат», т.е. объединения в экспозиционном пространстве разных видов искусств, относившихся к одной эпохе. По имеющимся в литературе сведениям, отдельные элементы новых для своего времени методов, например двухчастная модель экспозиции, использовались в середине XIX в. в Национальной галерее в Лондоне. В США идея о разделении содержимого музея на две части впервые получила поддержку у естествоиспытателя Жана Луи Агассиса в 1873 г.: залы с коллекциями, обладающими полнотой содержания, предназначались для широкой публики, а с фрагментарными коллекциями работали ученые и эрудиты. В 1884 г. Карл Мебиус инициировал такой подход в Берлинском зоологическом музее, два года спустя двухчастная модель экспозиции нашла применение в Южно-Кенсингтонском музее естествознания. Систематическое применение двух методов для организации постоянных экспозиций и выставок получило распространение в первой четверти XX в.

Первым, кто обратился к изучению и критике новых подходов к экспонированию, был французский археолог Саломон Рейнах. В 1909 г. он опубликовал в «Археологическом журнале» статью «Музеи, библиотеки и гипогейи», в которой обосновал преимущества метода двойного (двухчастного) распределения произведений искусства [6]. Введение двухчастной модели, которая предполагала отбор экспонатов, означало уже не просто показ предметов, а их научную систематизацию, проиллюстрированную тщательно отобранными образцами. Кроме того, такая система стимулировала организацию периодических временных выставок (В 1931 г. М. Понтремоли выступил с идеей создания в Лувре специальных залов для временных выставок.).

Для реальной практики галерей начала XX в., когда коллекции становились настолько большими, что музей не мог вмещать их целиком, двухчастный метод стал средством, облегчающим решение насущных проблем: нагромождение, путаницу и беспорядок, нередко царившие в экспозиции. По этому поводу С. Рейнах писал: «Нагромождение имеет не только эстетические недостатки: оно не способствует и усвоению педагогической миссии музея. Выставочные залы, перегруженные шедеврами, выглядят менее информативными, чем несколько не самых значительных работ, выставленных в одном пространстве, но с детальным этикетажом, классифицированные по авторству, школам, периодам и т.д.» [7. Р. 17].

Идею двухчастного деления поддерживал швейцарский антиковед Вальдемар Деонна, возглавлявший с 1922 г. Археологический музей и Музей искусства и истории в Женеве. «Во многих музеях мы восхищаемся богатства-

ми, однако три, четыре ряда произведений, находящихся один над другим, часто создают впечатление перенасыщения, отчего посетитель не получает должного удовольствия», – полагал женевский музеолог. Он высказывался в пользу того, что пространственная развеска должна быть разработана тщательнейшим образом [8. Р. 33].

Однако в музеях сохранялся еще дух «ностальгии по реликвиям универсалистского энциклопедизма», как его обозначили в современной литературе [9. Р. 3]. Большинство крупных музеев были буквально загромождены экспонатами. Постоянно пополняющиеся собрания, дарения, часто происходившие при условии сохранения неприкосновенной целостности коллекции, отсутствие средств на увеличение выставочных площадей – таковы были музейные проблемы, которые обсуждались на страницах первых выпусков парижского журнала «Музейон», органа Международного бюро музеев. Так, Макс Зауэрланд, немецкий искусствовед и директор Музея искусств и ремесел в Гамбурге, посетив в середине 1920-х гг. Францию, отмечал «сухую и устаревшую манеру представления» произведений искусства в Лувре. А выставка в Музее Средневековья в аббатстве Ключни, по свидетельству современного автора, характеризовалась Зауэрландом как «паралич» [Ibid. Р. 7].

Ведущие музеологи отмечали перегруженность музейных экспозиций разрозненными предметами, что, по их мнению, вызывало физиологическую усталость, поскольку каждый предмет требовал новой визуальной адаптации. В таких условиях ощущалась острая необходимость классификации, которая помогла бы «устранить эти недостатки» [10. Р. 67].

Своими соображениями по поводу новой экспозиционной модели, складывавшейся в немецких музеях, делился Фиске Кимбелл, американский архитектор и один из пионеров научного подхода к реставрации архитектурных памятников. Он писал: «Размещение в одном пространстве картин, мебели, предметов декоративно-прикладного искусства, скульптуры, гобеленов является самым надежным способом снизить усталость и ощущение монотонности у посетителя. Если все искусства «встретятся» в одном зале, посетителям не придется идти из одного конца музея в другой и просматривать по пути километры фаянса, вышивок, изделий из железа и так далее» [11. Р. 50]. Ф. Кимбелл ссылаясь на опыт В. фон Боде, который применил новый метод экспонирования еще в 1900-х гг. при создании Музея кайзера Фридриха в Берлине. Экспозиция музея организовывалась в виде «стилизированных комнат», в которых были представлены живопись, скульптура, мебель, гобелены и другие произведения искусства, относящиеся к одному периоду и часто имевшие одно географическое происхождение. Целью такой экспозиции было создание особой атмосферы, которая могла бы помочь лучше понять произведения. (По сведениям, опубликованным в наше время, точно так же была организована выставка в г. Мобеже, на севере Франции: во время Первой мировой войны в помещении бывшего универсального магазина по инициативе немецких искусствоведов открылась выставка французского искусства, одной из задач которой было создать образ немцев как покровителей искусства, продемонстрировать их уважение к французской художественной истории и показать, что французское искусство осталось в своей стране, несмотря на желание многих немецких политиков вывезти его в качестве трофея. Здесь

«портреты деятелей XVIII в. были повешены симметрично, в один или два ряда, на стенах, покрытых обоями, соответствующего тона, с мебелью и скульптурами одного времени» [5].)

В Северной Америке новые экспозиционные методы использовались в музее Метрополитен в 1920-х гг. И это, по мнению современных исследователей, не было случайным, поскольку в музее много лет служил В.Р. Валентинер, один из ближайших помощников основоположника метода «стилизированных комнат» Боде, а сам Боде часто выступал в роли советника попечителей музея [12]. Детальный обзор экспозиции американского музея, осуществленный Ф. Кимбеллом, позволяет воочию увидеть реализацию нового подхода: тринадцать залов были сгруппированы вокруг трех больших галерей, оформленных в стиле разных эпох. Для увеличения художественного эффекта и связи с реальностью было принято решение выставить некоторые экспонаты без витрин. Так, коллекция Джона Пирпонта Моргана, которая включала средневековые артефакты и предметы эпохи Возрождения, была использована для устройства алькова и украшения буазери. Музей сам изготавливал стилизованную под средние века мебель. Время от времени музеем приобретал целые экспозиции («залы»), такие как швейцарский зал, помпейский зал, индийский храм и венецианский зал в стиле барокко. Это новшество, по мнению автора «Тетрадей республики», побудило многих хранителей приступить к созданию в своих музеях полноценных инсталляций [11. Р. 53].

Кроме того, Ф. Кимбелл показал применение нового метода экспонирования в Пенсильванском художественном музее в Филадельфии, модернизовавшем свою экспозицию в 1920-х гг. Отныне она состояла из тематических блоков, объединявших различные виды искусств одной эпохи и размещенных в залах, оформленных в соответствующем архитектурном стиле. Американский автор сообщал, что «произведения искусства эпохи чинквеченто объединены с клавдиевыми таблицами, итальянским фаянсом работы Урбино и бронзами Бертольдо и Сансовино. Все эти предметы, представленные в одном зале, окружены медью, дельфтским фарфором (XVII в.), туалетными предметами богатых аристократок, полотнами Хогарта и Гейнсборо, вместо голых стен прикрепленных к буазери, как в красивых английских особняках. Дамасские узоры на шторах и другие декоративные вещи: дверные замки, шене, каминные плиты, столовое серебро Ламери, фарфоровые статуэтки XVIII в. из Боу и Челси на каминах отсылают посетителя к определенной эпохе» [Ibid. Р. 50].

По свидетельству Ф. Кимбелла, при бостонском Музее изящных искусств появился японский сад, имитировавший восточный стиль. А при строительстве Музея Изабеллы Стюарт Гарднер, также расположенного в Бостоне, и Музея Клойстерс в Нью-Йорке были созданы залы со старыми архитектурными композициями. В Детройтском институте искусств были открыты залы в европейском, азиатском и американском стилях.

Перемены в американских музеях, отмеченные Ф. Кимбеллом, наблюдались им и в Германии. В 1928 г. сотрудники Музея Нюрнберга, здание которого в прошлом являлось монастырем, вдохновились идеей изучения истории немецкого искусства и выступили с инициативой оформления шести комнат

музея в стиле XV–XVII вв. В результате перестроек среди музеологов Северной Европы укрепилось мнение, в соответствии с которым произведения искусства «выигрывают, если их показывать в обстановке, соответствующей атмосфере времени создания самих произведений» [Ibid. P. 52].

Следует сказать, что, применяя метод «стилизированных комнат», хранители использовали подчас не аутентичные предметы, а их копии. Это вызывало резкую критику со стороны большинства музеологов рассматриваемого времени. Например, тот же Ф. Кимбелл утверждал: «Выставление копий с целью полного воскрешения старых интерьеров является серьезной ошибкой. Такая политика может ввести посетителя в недоумение и заставить сомневаться даже в тех вещах, которые являются подлинными» [Ibid.]. А В. Деонна подчеркивал «необходимость ясного отделения муляжей и копий от оригиналов путем этикетажки или размещения в разных пространствах» [8. P. 31].

В 1930-х гг. новые экспозиционные методы все чаще стали подвергаться критике со стороны исследователей. По мнению К. Котта, эта критика была обусловлена тем, что экспозиция, созданная методом «стилизированных комнат», становилась «формальной, эстетической», что создатели такой экспозиции основывались «не на повествовательных качествах произведения», а на сугубой декоративности [9. P. 4]. Критики этого метода считали, что его использование может превратить музей в парк развлечений, поскольку способствует скорее аттрактивности, чем образовательной функции. По мнению Джульельмо Паччиони, директора туринской Галереи Сабауда, которое было приведено в одной из современных публикаций, любая форма псевдоисторической реконструкции не только «порождает путаницу» для неосведомленного посетителя, но и стимулирует «плохой вкус» [13. P. 95]. Более того, новые экспозиции подвергались критике как слишком громоздкие, дорогостоящие, требующие много времени для создания и усложняющие дальнейшее передвижение включенных в них предметов в пространстве музея. Кроме того, новые способы экспонирования, по мнению критиков, почти не оставляли зрителям поля для собственной интерпретации и поэтому рассматривались как рассчитанные на наименее осведомленную часть публики. И не случайно музеологи стали поддерживать новые формы и приемы музейной презентации. Появились, например, интересные сообщения о том, что в Музее Виктории и Альберта в Лондоне или в парижском Музее Гиме некоторые наиболее значимые экспонаты стали выставляться в центральной части залов или витрин и сопровождаться отдельным этикетажом, а второстепенные объекты располагались уже на фоне этих предметов [14. P. 230].

Подвергнутые критике и частичному пересмотру экспозиционные методы тем не менее сохраняли свое значение в организации музейных пространств, рассчитанных на специалистов. Дело в том, что с давних времен в западноевропейских музеях практиковалось создание особых помещений, предназначенных для хранения предметов, в силу своего качества или состояния признанных не достойными выставляться в экспозиции. В 1880-х гг. в Лондоне впервые было использовано понятие «научные коллекции» по отношению к естественнонаучным собраниям. При этом доступ к ним, в отличие от обычного музейного хранилища, был более свободен для специалистов. Создание особой экспозиции для ученых в художественных музеях объяснялось

перегруженностью выставочных пространств предметами одинаковыми или обладающими равновеликими ценностными характеристиками. Так, необходимость научных коллекций в художественных музеях подчеркивал немецкий искусствовед Юстус Бринкман, автор «Путеводителя по музею искусств и ремесел Гамбурга», увидевшего свет в 1894 г.

Организацию особых научных экспозиций приветствовали участники конференции в Мадриде, организованной Международным бюро музеев в 1934 г. В их выступлениях отмечалось, что в условиях технического прогресса грань между хранилищами и научными залами музеев устраняется почти полностью, и в большинстве случаев хранилища могут называться научными залами. Для этого «достаточно поместить в хранилище стол и стул и открыть туда доступ для посетителей», – утверждали новаторы музеологии [Jbid. P. 251–252]. Материалы мадридской конференции, вошедшие в двухтомник под общим названием «Музеография», содержали методические рекомендации по устройству научных экспозиций: в художественных музеях следовало руководствоваться качеством и степенью сохранности предметов, а в музеях этнографии и декоративно-прикладного искусства требовалось обращать внимание на типичность или уникальность предмета и его размеры (слишком маленькие предметы, по мнению авторов сборника, следовало помещать в научную часть) [Jbid. P. 259].

В сборнике мадридской конференции содержатся подробные рекомендации по размещению и хранению в исследовательских экспозициях различных музейных предметов. Так, воинские доспехи, оружие и предметы обмундирования предлагалось «размещать на манекенах». Флаги и ткани рекомендовалось хранить «намотанными на древко или на любое деревянное основание», при этом прокладывать слои ткани «листами из любых журналов, являющимися хорошим средством от моли благодаря типографской краске». «Маленькие объекты, такие как стрелы, изразцы, шпоры, подковы лучше выставлять на маленьких полках и убирать в шкафы во время закрытия музея», – говорилось в мадридских рекомендациях. Точно так же «ансамбли, составленные из множества объектов, например, шлемы, кинжалы, мечи, различное снаряжение, должны храниться в ящиках с опилками, стоящими на кронштейнах». В цитируемом тексте отмечалась необходимость соблюдения температурно-влажностного режима хранения, высказывалось требование «шкафы и большие предметы мебели не прислонять к стенам, чтобы не перекрывать свободный поток воздуха».

По рекомендациям Международного бюро музеев, высказанным на конференции в Мадриде, научные залы следовало организовывать по возможности на одном этаже с главной экспозицией и мастерскими, чтобы минимизировать транспортировку предметов по лестницам. Если подобное было невозможно, музеям следовало установить грузовые лифты, кроме того, обязательным становилось наличие специальных металлических тележек для перевозки тяжелых музейных предметов.

Что касается экспозиционного оборудования, то витрины на научной экспозиции старались использовать только в крайних случаях – например для мелких предметов, которые разрушаются на воздухе или могут перепутаться при свободном доступе. Чтобы выиграть больше места, в научных экспози-

циях предлагалась система перегородок, а также использование металлических конструкций, снабженных решетками, на которых развешивалось большое количество различных музейных экспонатов. Такая система экономила место и позволяла выставлять большое количество картин и других экспонатов в относительно маленьких пространствах [Jbid. P. 248–259].

Организация параллельной системы построения экспозиции в бостонском Музее изящных искусств получила заслуженно высокую оценку со стороны исследователей-музеологов. Они отмечали, что наиболее важные произведения из каждого отдела музея были выставлены на первом этаже, а на цокольном этаже располагалось множество второстепенных вещей, интересных по большей части специалистам. И, опираясь на собственные наблюдения, утверждали: «Большая часть посетителей предпочитает увидеть полдюжины лучших бронз и терракот греческой скульптуры, выставленных в прекрасных условиях, при условии, что, если предмет их лично заинтересует, они могут спуститься на этаж ниже, где найдут сотню аналогичных примеров» [Jbid. P. 225]. А В. Деонна подчеркивал: «Одни найдут для себя прекрасные шедевры, и у них не заболит голова при выходе из музея, а другие будут работать с документами, необходимыми для научных исследований» [8. P. 34]. По сведениям Ф. Кимбелла, Пенсильванский художественный музей в Филадельфии строился с учетом того же принципа, но были и различия: экспонирование шедевров опиралось на культурно-хронологический принцип, а исследовательские коллекции были систематизированы по материалу изготовления предметов. Особенно много места в научной части музея занимали предметы, созданные «в больших количествах»: керамика, фаянс, изделия из стекла, ткани, костюмы, вышивки, бронза, медь, железо, серебро, золото, медали. В этой половине музея главенствовали, по мнению исследователя, не эстетические принципы – основной целью было с помощью хорошего освещения, специальных витрин и технических устройств обеспечить доступ специалистов к изучению артефактов. Кроме того, уверял Ф. Кимбелл, «накопительство и перегруженность здесь не будет недостатком – наоборот, они необходимы специалистам» [11. P. 50].

Испанский исследователь Альварес де Сотомайор раскрыл использование двухчастного метода в мадридском Прадо, где в экспозиционном пространстве выделялись не две, а три зоны. На втором этаже были представлены полотна «великих мастеров, расположенные так, чтобы их было легко осмотреть и понять. Там находятся отобранные произведения». На первом этаже размещались произведения «второй категории»: картины второстепенных художников, среди которых исследователи могли найти немало важного для истории искусства и музеологии. Наконец, были залы-запасники, также открытые для посещения, в них демонстрировались художественные произведения меньшей ценности, но представлявшие интерес для научного исследования [15. P. 168].

Как видим, формирование музеологических стратегий, направленных на создание различных типов экспозиционного пространства, получило адекватное освещение в исследовательских трудах зарубежных исследователей первой половины XX в. и способствовало развитию музееведческой мысли и музейного дела в целом.

Литература

1. *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. 244 с.
2. *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. London; New York, 1992. 232 p.
3. *Ананьев В.Г.* К вопросу о периодизации музеологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2. С. 38–42.
4. *Ван Мени П.* К методологии музеологии. СПб., 2014.
5. *Poncelet F.* Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres // Regards contemporains sur la restauration. 2008 [Электронный ресурс]. URL: <https://ceroart.revues.org/565>. (дата обращения: 23.03. 2016).
6. *Reinach S.* Musées, bibliothèques et hypogées // Revue archéologique. 1909. Série 4, vol. XIV. P. 267–270.
7. *Reinach S.* L'encombrement des musées // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 13–18.
8. *Deonna W.* Organisation et fonctions des galeries publiques // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 28–35.
9. *Kott C.* «Un Locarno des musées»? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres [Электронный ресурс]. URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf> (дата обращения: 23.03. 2016).
10. *Rosenthal L.* De la réforme des musées d'art // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 60–74.
11. *Kimball F.* Le programme moderne des musées en Amérique // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 45–59.
12. *Tilliet X.-P.* Between Museumsinsel and Manhattan. Wilhelm R. Valentiner, Ambassador and Agent of Wilhelm von Bode at the Metropolitan Museum, 1908–1914 // The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940 / ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 191–204.
13. *Kroegel A.G.* The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the «Modern Museum» in Italy // The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940 / ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 89–100.
14. *Muséographie.* Architecture et aménagement des musées d'art: Conférence internationale d'études, Madrid, 1934. Paris, [1935]. Vol. 1. 293 p.
15. *Alvarez de Sotomayor F.* Les expositions et l'éclairage au Prado // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Paris, 1931. № 13. P. 166–170.

Ananiev Vitaly G. Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: v.ananьев@spbu.ru

Kizil Margarita I. Museum of Military Medicine (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ritakisil@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 113–121 pp.

DOI: [10.17223/22220836/25/14](https://doi.org/10.17223/22220836/25/14)

THEORY AND PRACTICE OF MUSEUM EXPOSITION IN THE WORKS OF FOREIGN MUSEOLOGISTS IN 1900–1930

Key words: *museum science in Europe and North America, museological thought, study methods of exposure in foreign museums.*

This article analyzes the main conceptual work of museologists from Europe and North America, the first decades of the twentieth century, devoted to new approaches for the time to the organization of the exhibition space. Source base study is based on scientific publications in the Paris edition of the "Notebooks of the Republic of literature, science and art", "Museography". Most important factor in the development of the historiographical problems was the creation and application of new approaches to the organization of museum exhibitions - methods of two-part division of the collections and the "stylized rooms". In his speech, the French museology Reinach in 1909, new approaches to be exhibited for the first time analyzed. Later, in 1931, Reina gave a detailed description of a two-part method revealed his role in the ordering of exhibition materials. This idea was further developed in the article Swiss museology Deon.

American researcher Kimball highlighted applications of the method "stylized rooms" in museum exhibitions in Germany and the United States. Describing the results of using this method, Kimball emphasized his extraordinary artistic effect, pointed to the formation of a special atmosphere, which

attracted the attention of visitors, helping them to better understand the intent ekspozitsionerom. The writings of museologists present criticisms of European museum workers, who in the creation of "stylized rooms" often attracted copies and models. F. Kimbell particularly strongly insisted that the replacement of the authentic monuments of museum copies and dummies is inadmissible because it was contrary to the very idea of a museum display.

In the article the comments made Museology 1930 addressed to museums, use of the new methods of exposition. It is emphasized that the authors analyzed articles pointed to serious shortcomings art exhibition created by the method of "stylized rooms." At the same time revealed the views of the participants of the conference in Madrid, organized by the International Office of Museums in 1934. The content of speeches scientists museologists, who approved the use of two-part construction of the scientific method in the exhibits, offering detailed guidance on its use in the museums of Europe.

Appeal to the research work of foreign museologists the first half of the twentieth century, expanding ideas of museological thought in Europe, contributes to the development of museums in general.

References

1. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis.
2. Hooper-Greenhill, E. (1992) *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge.
3. Ananiev, V.G. (2013) K voprosu o periodizatsii muzeologii [On the periodization of museology]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 2. pp. 38–42.
4. Van Mensh, P. (2014) K metodologii muzeologii [To the methodology of museology]. *Voprosy muzeologii*. 1(9). pp. 15–20.
5. Poncelet, F. (2008) Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres [Current views on inter-war museography]. *Regards contemporains sur la restauration*. 2. [Online] Available from: <https://ceroart.revues.org/565>. (Accessed: 23rd March 2016).
6. Reinach, S. (1909) Musées, bibliothèques et hypogées [Museums, libraries and hypogeums]. *Revue archéologique*. 4(XIV). pp. 267–270.
7. Reinach, S. (1931) L'encombrement des musées [The Congestion of the Museums]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 13–18.
8. Deonna, W. (1931) Organisation et fonctions des galeries publiques [Organization and functions of public galleries]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 28–35.
9. Kott, C. (n.d.) "Un Locarno des musées"? *Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres* ["A Locarno of Museums"? Franco-German relations in the field of museography in the inter-war period]. [Online] Available from: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf>. (Accessed: 23rd March 2016).
10. Rosenthal, L. (1931) De la réforme des musées d'art [The reform of art museums]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 60–74.
11. Kimball, F. (1931) Le programme moderne des musées en Amérique [The modern program of museums in America]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 45–59.
12. Tilliette, X.-P. (2014) Between Museumsinsel and Manhattan. Wilhelm R. Valentiner, Ambassador and Agent of Wilhelm von Bode at the Metropolitan Museum, 1908–1914. In: Meyer, A. & Savoy, B. (eds) *The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940*. Berlin; Boston: De Gruyter. pp. 191–204.
13. Kroegel, A.G. (2014) The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy. In: Meyer, A. & Savoy, B. (eds) *The Museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940*. Berlin; Boston: De Gruyter. pp. 89–100.
14. Societe Des Nations. (1934) *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art* [Museography. Architecture and management of art museums]. International Conference. Vol. 1. Madrid, Paris.
15. Alvarez de Sotomayor, F. (1931) Les expositions et l'éclairage au Prado [Exhibitions and lighting at the Prado]. *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*. 13. pp. 166–170.

УДК 94:069

DOI: 10.17223/22220836/25/15

Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк

«ЦИВИЛИЗАЦИЯ ЗАКИНУЛА СВОИ СЕТИ НА РУССКИХ ЛЮДЕЙ»

(С.М. Соловьев о культуре и музейных ценностях средневековой России)

В статье рассматривается вклад выдающегося историка С.М. Соловьева в изучение русской жизни XV–XVI вв. С опорой на характеристику, данную трудам и личности исследователя В.О. Ключевским, выявляются «ученые разработки», сделанные С.М. Соловьевым в области культуры и образования. Отмечается, что он охарактеризовал различные формы просвещения россиян, в их числе и через показ музейных ценностей. Не используя термин «музей», поскольку он отсутствовал в обиходе русских в описываемое время, С.М. Соловьев раскрыл значение музейных предметов и коллекций для приобщения к знаниям и расширения кругозора.

Ключевые слова: С.М. Соловьев, культура средневековой России, образование, Оружейная палата, музейные ценности.

Великий русский историк С.М. Соловьев более всего известен как автор многотомной «Истории России с древнейших времен», увидевшей свет в 1850–1870-х гг. и позже не раз переиздававшейся. Первым среди русских исследователей он выдвинул идею исторической закономерности, или, говоря словами В.О. Ключевского, «генетического изучения форм и отношений государственного и общественного быта России» [1. С. 310]. Подтверждая сказанное В.О. Ключевским, Г.В. Вернадский писал, что именно С.М. Соловьев больше всего содействовал «возмужанию» исторической науки, «проложил русло главного потока русской исторической мысли второй половины XIX века» [2. С. 106]. Нужно заметить, что, обращаясь к творчеству Соловьева, В.О. Ключевский и другие исследователи отмечали в числе других «неисчерпаемых запасов данных» его «ученые разработки отдельных фактов, эпизодов, учреждений, источников нашей истории» [3. С. 335]. Однако далеко не все разработки в силу их многообразия рассматривались подробно. В данной публикации мы хотим охарактеризовать одно из малоизвестных обращений С.М. Соловьева к истории русской культуры и музейного дела XV–XVI вв.

Вслед за Н.М. Карамзиным С.М. Соловьев осветил внутреннее развитие русских земель, формирование городской культуры. Переломным в российской истории он считал время царствования Ивана III, когда в Москве, главном городе Русского государства, появился «отблеск того света, который начал ярко светить в Западной Европе в эпоху Возрождения» [4. С. 49]. Этот отблеск С.М. Соловьев связывал с приездом в Москву византийской царевны Софьи (Зои) Палеолог, ставшей женой московского властителя. Воспитанная в Италии, она принесла на Русскую землю любовь к знаниям, книжность, почтительный интерес к памятникам истории и архитектуры. Не без ее влияния в Москву приглашались итальянские архитекторы, построившие великолепные дворцы и храмы. По словам С.М. Соловьева, «эта обстройка Москвы

в XV–XVI веках имеет в русской истории то важное значение, что, поднимая столицу, делая ее предметом благоговейного удивления для русских людей, она вместе с тем поднимала значение московского великого князя, содействовала тому, что он становился великим государем...» [Там же].

Новые контакты с Европой, или, как писал С.М. Соловьев, поворот русского народа в его историческом движении с востока на запад, сформировали потребность «выучиться». Историк достаточно подробно рассказывает о препятствиях «выучки», о поисках, направленных на то, чтобы «собрать разного рода знания и живым, легким способом передать их молодым людям» [Там же. С. 148]. И показывает новые формы получения знаний, когда сложную для восприятия информацию учителя пытались донести до своих учеников через исторические анекдоты, «вириши», народную поэзию (исследователь называет ее памятниками народного творчества) путем театральных и даже балетных постановок (в царствование Алексея Михайловича). С конца XVI в. развернулись работы по переводу и переписыванию трудов зарубежных авторов, а затем и типографские издания книг, составление генеалогических таблиц с парсунами царей, с изображением их гербов. Ни одним словом С.М. Соловьев не обмолвился о музейных предметах, возможно, потому, что в русском обиходе слово «музей» отсутствовало вплоть до первых десятилетий XVIII в. Однако утверждая, что цивилизация, имея в виду европейскую культуру, «закинула уже свои сети на русских людей», привлекала их новыми знаниями, новыми достижениями, С.М. Соловьев называл в их числе часы, картины, музыкальные инструменты, т.е. все те предметы, которые доставлялись в Москву из европейских государств и хранились в царских покоях и в Оружейной палате [Там же. С. 135–136]. В этом отношении С.М. Соловьев явно испытывал влияние Н.М. Карамзина, который обращал особое внимание на различные достопримечательности русской жизни, на книжные и технические новинки, а также на такие памятники культурного наследия, как праздничные традиции, фольклор, топонимы и др. [5. С. 58–59].

Будучи в конце своей жизни директором Оружейной палаты, С.М. Соловьев мог использовать документы, а возможно, и вещественные источники древнейшего русского хранилища. С опорой на эти источники он рассказывал о московских торжествах, когда «в церковные праздники и царские дни» в кремлевском дворце устраивались «большие столы». К ним приглашалась знать, а иногда и «жильцы и посадские люди всех сотен». Праздничные застолья устраивались также по случаю приезда иностранных послов и других высоких гостей. Со знанием дела историк описал церемонию таких приемов в царствование Алексея Михайловича: «Тут, в Грановитую палату, где был обед, сносились дорогие и редкие вещи на показ гостям: на окне на бархате золотном стояло четверо серебряных часов; у того же окна стоял шандан стеной серебряный; на другом окне стоял серебряник большой с лоханью, по сторонам рассольники высокие; на третьем окне, на бархате золотном, стоял рассольник серебряный большой да бочка серебряная позолоченная, мерою в ведро. На рундуке против государева места и на ступенях были постланы ковры; около столпа стоял поставец: на нем расставлены были сосуды золотые, серебряные, сердоликовые, хрустальные и яшмовые» [4. С. 56]. (Комментарии к произведениям С.М. Соловьева содержали пояснения таким

вышедшим из употребления словам, как шандан – стенной подсвечник, серебряник большой с лоханью – прибор для мытья рук, рассольники – сосуды для рассолов и соусов, рундук – помост.)

Историк не придавал особого значения своим историческим наблюдениям, но нам-то вполне ясно, что в найденных им документах практически зафиксирован музейный показ культурных раритетов, что ценные во всех отношениях предметы использовались для устройства своеобразной экспозиции с целью демонстрации перед единоверцами и иностранными гостями мощи и богатства русских царей. О традиции демонстрирования царских богатств не один раз сообщалось в записках иностранцев, побывавших в Москве в XVI–XVII вв. Одна из таких записок, использованная в книге об Оружейной палате современником С.М. Соловьева А.Ф. Вельтманом, рассказывала о том, как русский царь Иван IV принимал английского короля Эдуарда IV. Одетый в серебряную одежду, с драгоценной диадемой на голове, царь угощал своего гостя в большом зале, где был накрыт царский стол. Посредине зала «стоял невысокий квадратный стол. На нем лежал шар, поддерживавший другие, меньшие, так что из них образовалась пирамида, суживавшаяся кверху. Тут же было множество драгоценных вещей, ваз и кубков, большею частью из самого лучшего золота. Особенно отличались четыре больших сосуда, до 5 футов в высоту. Несколько серебряных кубков, похожие на наши небольшие стаканы, употреблялись для питья князю, когда он обедает без торжеств собрания» [6. С. 94–95].

В примечании к свидетельству очевидца А.Ф. Вельтман уточнял, что упоминаемый кубок весом 1 пуд 8 фунтов (19,2 кг) сохранился в Оружейной палате до времени издания его труда в 1860 г. Он упоминал также об особом приспособлении (не тот ли столп, о котором сообщал С.М. Соловьев?), а именно о «столбе, около которого на суживающихся кверху полках ставилась золотая и серебряная посуда, составлявшая поминки иностранных держав, с которыми Русь была в сношении» [Там же].

Несметные богатства, сосредоточенные в Оружейной палате, были приведены в известность, когда в 1640 г., по распоряжению русского царя Михаила Федоровича, начали переписывать всю царскую казну. Характерно, что при описании на поддонах драгоценных сосудов вырезывали их вес и делали «надпись, от кого именно присланы в дар или кто ударил челом, в котором году и какого месяца и числа» [Там же. С. 113]. Воспользовавшись этими старинными описями, А.Ф. Вельтман сообщал, что в хранилище были «остатки древней казны», включающие 1 600 золотых, серебряных, яшмовых, простых и украшенных камнями и жемчугом сосудов. Перечислялись также портреты царей и цариц, различное оружие, в том числе палаши Ивана III 1474 г. и др. [Там же. С. 112, 198–199, 233]. В описях содержались сведения о золотых ковшах и чарах, о хрустальной бочке, подаренной Ивану IV жителями Новгорода. Сообщалось также о том, что в 1597 г. «от римских цесарей, от императора Рудольфа» подарены «часы с перечащем, с людьми и с трубы и с накры и с ворганы...». А.Ф. Вельтман объяснил только значение слова перечастье как четверть часа, другие составляющие этой необыкновенной композиции становятся понятны из описания 1640 г., согласно которому «часы забьют и в те поры в трубы в накры и в варганы заиграют люди, как живые люди» [Там же. С. 150, 196].

Из трудов С.М. Соловьева хорошо видно, как русские цари использовали различные памятники истории и культуры и для самоутверждения, и в целях «оправдания» нововведений. Он писал, что различными предметами «подготавливались русские люди к преобразованиям, как дети приманивались игрушками к учению» [4. С. 136]. И действительно, в Оружейной палате собирались и хранились не только драгоценная одежда, домашняя утварь и оружие. В работах об этом первом русском музее, подготовленных знающими людьми, указано, что числились по описям такие редкости, как глобус, именуемый водовзводом: «водовзвод серебрян, а по осмотру яблоко золочено; а на яблоке резано землемерие; на яблоке два мужика с крылами золочеными» [6. С. 122]. Хранились предметы ныне непонятного назначения. Например, описан такой сувенир: «В ящике в деревянном под стеклом три немки вошанные да робенок; у стекла угол выломлен. В ящике в деревянном под стеклом мужик вошаной, стар, с бородою, да голова звериная. У стекла краи попорчены». И далее: «В ящике в деревянном под стеклом немка вошаная, волосата, с робенком. В ящике в деревянном мужик в шляпе, волосат, с бородою; да жонка с робенком на ослате, да собака – вошанные» [7. С. 26]. А в собрании, относящемся ко времени царствования Михаила Федоровича, хранился «кораблик на поддоне серебряный, золоченый». Рядом располагался серебряный корабль, о котором было сказано: «...челом ударила в 137 г. княгиня Настасья Никитична, жена Бориса Михайловича Лыкова» (т.е. подарила в 7137 г., по новому летоисчислению – в 1629 г.). В том же 1629 г. «от англинского гостя Фабина Ульянова» был доставлен «лев на поддоне серебряный, золочен» [Там же. С. 30].

Наряду с отдельными предметами и небольшими коллекциями, в Оружейной палате собирались и хранились «книги письменные», Евангелие, «книги различных архиепископов, жития». Кроме того, были «книги печатные», а также рукописные книги Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Иосифа-монаха [Там же. С. 209]. Особо следует отметить, что в документальном издании, подготовленном в 1877 г. заведующим архивом Оружейной палаты А. Викторовым, содержится «Опись нотных книг, тетрадей и столбцов, на крюковых и на линейных нотах». Составленная в 1682 г., опись занимала 45 листов, что, конечно же, служит свидетельством большого количества описываемых документов и тщательности подробного описания [Там же. С. 217]. Кроме того, в собрании, созданном в царствование Федора Алексеевича, находились «ящик да коробочка с раковинами и с красками». А рядом – сундучок, а в нем книга, «оклеена обьерью, готовальня, оклеена хозом черным, 40 листов французских без рам, 20 чертежей на бумаге, лист поздравительный рязанского архиерея, письма в протяном мешке, тетради в полотенце белом, две книги немецких, два паса, две пилы деревянных турецких». В этом же сундучке были сложены «три карандаша, корона с цепочкой золотой, две печатки железные, четки, два циркала медные, готовальня с циркули и с инструменты, линейка раздвижная, фонарик складной ореховый» [Там же. С. 226]. И таких предметов, явно приготовленных для учебных и научных занятий, в описях, опубликованных А. Викторовым, немало, в их числе «инструменты медные, чернильница серебряная, линейка железная да фут медный». А наряду с ними – «чертежи всякие, во влагалище трубка зрительная,

письма в мешке, три штуки складных инженерских, две книжки малые русские» и др. [Там же]. И можно с уверенностью говорить, что через все эти музейные ценности обеспечивался самый приемлемый способ освоения культуры, о котором, не называя его, сообщал в своих трудах С.М. Соловьев.

Литература

1. Ключевский В.О. Сергей Михайлович Соловьев (умер 4 октября 1879 г.) // Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. Т. 7 : Специальные курсы (продолжение) / под ред. В.Л. Янина. М. : Мысль, 1989. С. 303–319.
2. Вернадский Г.В. Русская историография. М.: Аграф, 1998. 448 с.
3. Ключевский В.О. Памяти С.М. Соловьева (умер 4 октября 1879 г.) // Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. Т. 7 : Специальные курсы (продолжение) / под ред. В.Л. Янина. М. : Мысль, 1989. С. 329–344.
4. Соловьев С.М. История России с древнейших времен : в 15 кн. / отв. ред. Л.В. Черепнин. М.: Изд-во соц.-эк. лит-ры, 1962. Кн. 7, т. 13–14. 726 с.
5. Дмитриенко Н.М. Николай Михайлович Карамзин : у истоков изучения музейного дела в России / Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк // Вестник Том. гос. ун-та. 2015. № 398. С. 55–63.
6. Московская Оружейная палата. 2-е изд. / сост. А.Ф. Вельтман. [М.]: Тип. Бахметева, 1860. [8], 288 с.: ил.
7. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584–1725 / сост. А. Викторов. М., 1877. Вып. 1. 376 с.

Dmitrienko Nadezhda M. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: vassa.mv@mail.ru

Chernyack Eduard I. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 122–127 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/15

«CIVILIZATION HAS THROWN THEIR NETS AT THE RUSSIAN PEOPLE» (S.M. SOLOVYEV ON CULTURE AND MUSEUM VALUES OF MEDIEVAL RUSSIA)

Key words: S.M. Soloviyev, culture of medieval Russia, education, Oruzheynaya Palata, museum values.

The article is devoted to the scientific work of outstanding Russian historian Sergei Mikhailovitch Soloviyev. Now we know, that V.O. Klyutchevskiy and G.V. Vernadskiy pointed out that S.M. Soloviyev was the first in Russia who put forward the idea of objective laws governing the historical development of Russia. He described the diversity of Russian life in his writings, and brought many little-known events of Russian history to light. Among the first Soloviyev studied processes of formation of Russian culture in XV–XVI centuries. He wrote about the origin of Russian architecture, book printing, and put them in touch with the increased influence of European culture. He expressed the opinion that the Byzantine Princess Sophia Palaeologus contributed to the European influence in Russia. Reared in Rome, she became the wife of Russian Grand Duke Ivan III and brought an interest in books, monuments of history and architecture to the Russian land. Desire to have contacts with Europe encouraged Russians to learn. S.M. Soloviyev gave a few examples that it was so hard to learn. He told that there were the special methods of teaching. Teachers used folklore, theatre productions, as well as a variety of museum objects. S.M. Soloviyev did not use the term Museum, but actually wrote about the Museum display. He told about the Russian Czars who showed round rarities and valuable items for foreign guests in order to emphasize their wealth and power.

We consider that S.M. Soloviyev used his knowledge about collections of the first Russian museum named as Oruzheynaya Palata in his writings. It is known that he was the Director of this Museum in the last years of his life. His descriptions of Tsar's feasts and the exhibitions of precious items are confirmed by data on the composition of the collections of Oruzheynaya Palata. The books about Oruzheynaya Palata, issued in XIX century, contain knowledge of many valuable and rare stuff. Among them, special attention of readers is paid to the technics of XV–XVI centuries, such as clocks, Globes, models of the ships. Also, there were compasses, cases of drawing instruments, pencils, paint boxes, notebooks, in addition to manuscripts and printed books and sheet music. All these items helped Russians to receive education. Not calling the Museum, S.M. Soloviyev has revealed its possibilities in

the development of culture, indeed, he showed the museum' role in making Russians familiar with European cultural values.

References

1. Klyuchevskiy, V.O. (1989a) *Sochineniya: v 9 t.* [Works. In 9 vols]. Vol. 7. Moscow: Mysl'. pp. 303–319.
2. Vernadskiy, G.V. (1998) *Russkaya istoriografiya* [Russian Historiography]. Moscow: Agraf.
3. Klyuchevskiy, V.O. (1989b) *Sochineniya: v 9 t.* [Works. In 9 vols]. Vol. 7. Moscow: Mysl'. pp. 329–344.
4. Soloviev, S.M. (1962) *Istoriya Rossii s drevneyshikh vremen: v 15 kn.* [History of Russia since ancient times: In 15 books]. Book 7. Moscow: Izdatelstvo sots.-ek. lit-ry.
5. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2015) Nikolay Mikhailovich Karamzin: at the origin of museum studies in Russia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 398. pp. 55–63. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/398/9
6. Veltman, A.F. (ed.) (1860) *Moskovskaya Oruzheynaya palata* [The Moscow Armory Chamber]. 2nd ed. Moscow: Tip. Bakhmeteva.
7. Viktorov, A. (ed.) (1877) *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortsovykh prikazov 1584–1725* [Description of record books and papers of ancient palace orders of 1584–1725]. Moscow: [s.n.].

УДК 711.4.+ 72.03

DOI: 10.17223/22220836/25/16

А.А. Долгополова, М.В. Савельев

УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТРАНСТВА

Статья посвящена особенностям архитектурно-планировочного развития города Енисейска начиная с образования острога XVII в. до наших дней. Выявляются факторы, которые повлияли на строительство и образование существующей структуры города, характеризующей его неповторимый и уникальный облик. Среди таковых факторов обозначены этапы восстановления после постоянных пожаров и наводнений; переход от деревянного к каменному строительству. На основе сравнительного анализа исторических карт 1760, 1778, 1896 гг. с 2016 г. выявляются современные градостроительные тенденции и исторически сложившиеся архитектурно-планировочные особенности г. Енисейска, которые сохранились до наших дней.

Ключевые слова: г. Енисейск, реконструкция, каменные церкви, панорамность, генеральный план, архитектурное пространство.

В 2019 г. г. Енисейску будет 400 лет и его культурный статус –город-памятник – занесен в предварительный список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Данный факт становится серьезным основанием для осуществления реставрационных работ, нацеленных на восстановление и сохранение архитектурных памятников города. В ряду разнообразных проблем, неизбежно возникающих при проведении масштабных реконструкций, следует отметить опасность утраты уникального образа города. Крайне важно сохранить архитектурные, пространственно-композиционные, художественно-стилистические, ландшафтные и прочие слагаемые городской среды, определяющие ее визуальное единство. На формирование правильного отношения к культурному наследию в массовом сознании, как известно, благоприятно влияет создание туристических маршрутов (в том числе пешеходных). Кроме того, роль культурного туризма не ограничивается сугубо развлекательными аспектами, особое значение имеет его познавательная функция. В связи с этим важно понимать, что разработка пешеходных туристических маршрутов должна учитывать специфику и самобытность архитектурно-ландшафтных пространств, репрезентирующих образ города. Формируется среда, максимально благоприятная для сохранения памятников культурного наследия, которая при этом является неотъемлемой частью современного города и предусматривает многофункциональное зонирование и единое стилистическое оформление. Пешеходный туристический маршрут – это не только создание комфортного передвижения туристов, но и приобщение к гармоничному единству и визуальной целостности уникальных объектов различных эпох.

Чтобы сохранить подобное единство среды, предназначенной для системы пешеходных туристических маршрутов, необходима стратегия по реконструкции города, которая не будет отрицательно сказываться на уникальности его ар-

хитектурного облика. Но для этого следует иметь четкие представления о характерных особенностях города – исторический путь формирования архитектурной среды, ее пространственно-планировочной и ландшафтной организации и т.п. В этом случае значительно повышается аутентичность предложений по комплексной организации пешеходного туристического маршрута.

Актуальность подобной стратегии мы хотим продемонстрировать на примере исторической части г. Енисейска. Таким образом, авторы данной статьи намерены выявить особенности города, характеризующие его уникальный архитектурно-ландшафтный облик, представляющие наибольший интерес с позиции культурного туризма. Для этой цели в первую очередь рассматривается история развития градостроительных особенностей исторической части г. Енисейска; затем обозначаются основные составляющие его неповторимого визуального облика.

Обращаясь к истокам возникновения города, мы обнаруживаем, что Енисейский острог был основан в 1619 г. русским военным отрядом под руководством Петра Албычева и Черкаса Рукина. Первый в центральной Сибири русский город расположился на берегу Енисея – мощной водной артерии. В силу того, что острог примыкал одной из сторон крепости к берегу реки, застройка вокруг города формировалась в вытянутой форме вдоль водного пространства. Жители города с самых первых лет его образования активно использовали малые речки, протекавшие по городским территориям, для хозяйственных нужд. Например, в 1630 г. река Толчей (в настоящее время Мельничная) использовалась для установки водных мельниц. Другим важным фактором, повлиявшим на пространственно-ландшафтную организацию города, становится его расположение среди таежных болот на торфянистой равнине. Так, исследователи отмечают, что «сложные условия освоения заболоченных участков, окружавших со всех сторон Енисейск, явились одним из факторов медленного увеличения размеров городской территории» [3. С. 42].

С течением времени острог обустроивался и укреплялся, распространяя свое культурное, административное и экономическое влияние на многие области сибирского региона. В 1626 г. город был утвержден уездным городом Тобольского, а в 1629 г. – Томского разрядов. Вместе с тем частые пожары и наводнения приводили деревянный город в неприемлемое состояние. Очень частые перестройки послужили причиной перехода от деревянного строительства к каменному. К 40-м годам XVII в. застройка Енисейска вышла за пределы острога, тем самым было положено начало формированию посада. Новая перестройка города состоялась в 1650 г. под руководством А.Ф. Пашкова. Были введены новые острожные башни вдоль берега Енисея: Веденскую башню расположили вниз по течению реки, а Фроловскую – по верхнему течению.

На этапе следующей реконструкции в 1666–1667 гг. под руководством воеводы К.А. Яковлева строится новый острог за рекой Мельничной. «Енисейский острог 1660 гг. включал в свою объемно-пространственную композицию большинство наиболее характерных элементов сибирского оборонного зодчества: это выбор местоположения крепости во взаимосвязи с большими и маленькими реками, квадратные в плане срубы башен, круговые обламы и шатры со смотровы-

ми вышками» [1. С. 133]. Енисейск стал наглядным образцом для строительства последующих крепостей в восточной части российского государства.

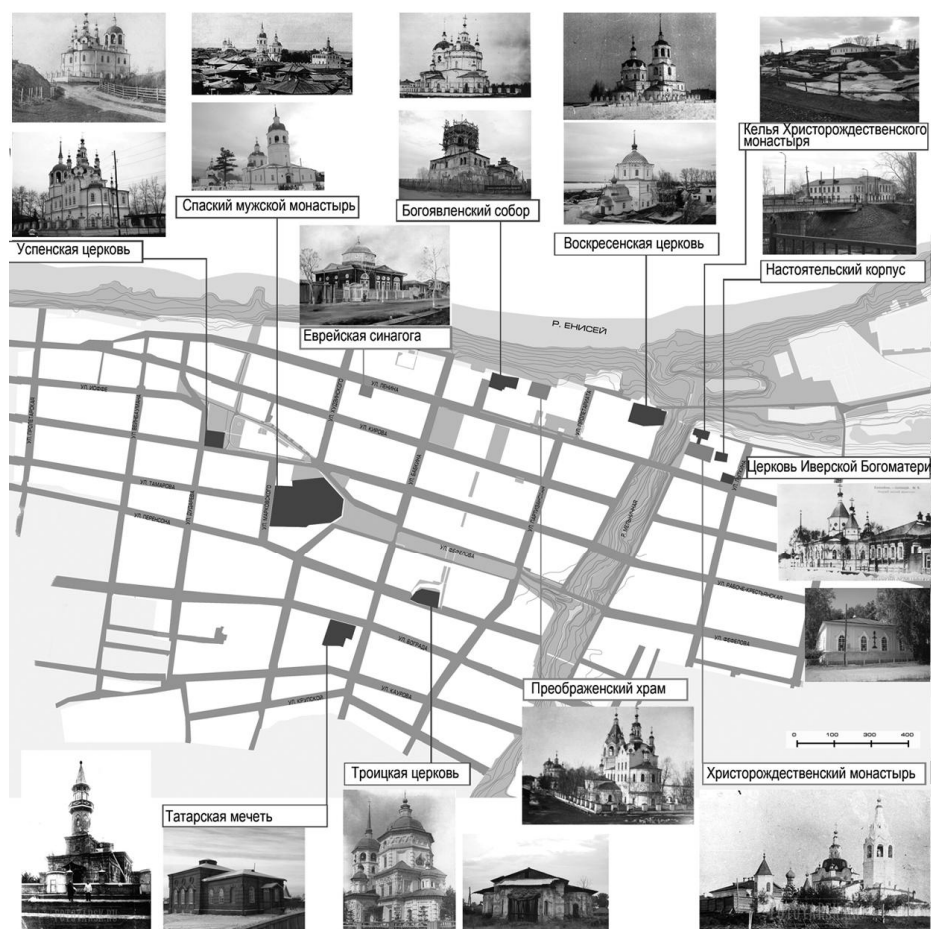
В 1703 г. начались очередные восстановительные работы. При этом сохранился принцип свободной планировки города, но облик существенно обновился за счет возведения каменных церквей. В качестве основы пространственной среды города используется деревянная посадская застройка. Из-за частых пожаров и наводнений 1710–1720 гг. Енисейск не производил приятного впечатления на гостей города. Упоминаются также очень грязные улицы. Однако благодаря каменному строительству постепенно складывается характерный облик города. В большей степени его определяют культовые постройки – церкви. Интенсивность каменного строительства существенно повышается после очередного пожара в 1730 г. В это время возводится новый острог – «палисад». В целом же экономический расцвет позволил городу стать одним из крупнейших центров каменного строительства Сибири XVIII в.

Следует отметить, что енисейские мастера в процессе строительства каменных храмов придерживались самобытных приемов и традиций, как в декоративном оформлении фасадных композиций, так и в пространственно-ландшафтном расположении. Так, при возведении новых церквей данной эпохи обнаруживается принцип панорамного построения композиции. Поэтому Богоявленский собор, Преображенская, Воскресенская и Христорождественская церковь поставлены в ряд вдоль берега, образуя тем самым доминанту первого плана. В качестве доминанты второго плана выступают церкви, расположенные в глубине городского пространства: Троицкая, Спасская и Надвратная церкви Захарьевского мужского монастыря. Первый план, таким образом, формировался благодаря укрупнению масштабности внешних форм сооружений, в то время как на втором плане во всей красе раскрываются изысканные настенные узоры. Подобная тонкая красота фасадов становится очевидной только при приближении к ним. Данный прием расположения архитектурных объемов, предусматривающий визуальную целостность и гармонию, определяет общий вид Енисейска и характеризует уникальность его облика.

Как показывает наше исследование, в границах исторической застройки города сохранилось девять культовых построек, из которых полностью восстановлены только Успенская церковь, Воскресенская церковь и Спасский мужской монастырь (рис 1). Остальные памятники культовой архитектуры сохранились частично, либо находятся в стадии реставрационных работ. Причем Еврейская синагога, Преображенский храм и Христорождественский монастырь полностью утрачены, а на их месте находятся современные постройки.

В жилой архитектуре Енисейска конца XVIII в. происходит не менее активное распространение каменного строительства. Первые каменные частные дома появились не раньше 1773 г. Зато в 1773 г. Енисейск, состоявший из 14 улиц и переулков, входит в число десяти крупнейших городов России. Одной из причин перехода к каменному строительству являлись частые пожары. Но требования пожарной безопасности, в свою очередь, повлияли на структуру первых каменных зданий города. Дома строились в два этажа с массивными наружными стенами. Первый этаж предназначался для торговых помещений или для общественных целей. Второй этаж использовался под жилые покои. Первоначально

фасады были оформлены вполне лаконично. Располагались же каменные здания с учетом регулярной планировки города на пересечении улиц.



- не сохранившаяся постройка
- сохранившаяся постройка

Рис. 1. Схема культовых построек

Пожары и наводнения не оставляли город в покое. И в 1778 г. после очередной стихии появляется новый план города, при котором структура застройки становится более упорядоченной: распространяется прямоугольная планировочная система, при которой центр сохраняется на прежнем месте, а пространство города разделено рекой «Мельнишная». Активно продолжается храмовое строительство (появляется Преображенская церковь). Дальнейшее развитие получает силуэт береговой панорамы города. Существенно пополняется фонд гражданского зодчества XVIII в. за счет следующих сооруже-

ний: «Воеводский дом», Каменный дом уездного училища, дом Евсеева (Башурова), дом Грязнова, здание присутственных мест, «воевоцкой дом», «гостинный двор», «мелошные ряды», здания «провинциальной концилярии», магистрат и словесный суд и др. «У восточной границы городского центра, рядом с гостинным двором и мелочными рядами, предполагалось освободить от застройки большой участок под новую площадь. Проектировщик определяет следующее их предназначение: «для бассейнов, которые для пожарного случая могут наполняться водою из дождей» [2. С. 45]. К самой крупной гражданской постройке XVIII в. относят гостинный двор, взведенный на месте прежних деревянных рядов. Он представлял собой вытянутый в плане прямоугольник, в котором находилось около 114 лавок, размещенных в нижнем этаже. В верхних этажах находились складские помещения. Дополняли указанный комплекс административные здания, расположенные с южной (городская дума) и северной сторон. В целом же можно говорить о сложившемся в Енисейске XVIII в. вполне самобытном и гармоничном архитектурном ансамбле.

Важным фактором, определяющим дальнейшее развитие облика города, становится введение правил регулярной застройки. «На основе общественных градостроительных правил 1780–1790-х гг. издаются указы наместнических правлений о порядке возведения в сибирских городах» [2. С. 49]. Эти указания, содержащие описания застройки, прилагались к новому плану Енисейска 1798 г. Так, к примеру, деревянные дома строго рекомендовалось возводить по определенным видам фасадов, в которых прописывались основные элементы строительства. Также приписывалось «для предосторожности от пожарного случая делать братмауры от кровли не ниже аршина, а стоков с кровли на соседние дворы не делать». Торговые и производственные здания – «кладовая магазейны и амбары по близости реки, ряды в нарочитом разстоянии от жила, кожевенные и протчия заводы и скотские боины, по течению реки, ниже города в таких местах, дабы от них в город не происходило нечистоты и дурного воздуха, пивоварни по реке выше скотских боен и тех заводов, кузницы при выездах в город у больших дорог, и все сие строение строить в таком разстоянии от жила, чтоб не угрожали опасностью от пожара» [Там же]. В правилах указывались и организационные методы реконструкции городской застройки. Предлагалось, к примеру, здания, которые стоят не в линию, – не реконструировать, а ждать до тех пор, пока они не обрушатся. И лишь затем перестроить по новому плану.

Новый проектный план 1798 г. по своей градостроительной концепции существенно отличался от предыдущего плана 1797 г. В то время как более ранний учитывал сложившуюся архитектурную среду, план 1798 г. предусматривал кардинальную реконструкцию города, вплоть до изменения его структуры и попытки привязать новые направления улиц к существующим. В результате того, что данный вариант плохо учитывал реальную архитектурно-планировочную ситуацию и практически был нереализуем, ни одно проектное решение не было осуществлено.

В 1804 г. Енисейск становится уездным городом учрежденной Томской губернии. До конца первого десятилетия XIX в. он оставался самым большим городом центрально-сибирского региона. Однако в 1822 г. была утверждена

Енисейская губерния, административным центром которой стал г. Красноярск. Эти преобразования отрицательно отразились на общественной и экономической жизни Енисейска. Усугубило ситуацию то, что в последующие годы не удалось подключить город к транспортным коммуникациям. При строительстве железной дороги Енисейск был оставлен в стороне. В результате наметилась тенденция снижения роли Енисейска в хозяйственно-экономической и торгово-ремесленной деятельности региона. Указанные процессы затрагивают формирование облика города в первой половине XIX в. Его территория остается в границах 1820 г.

При совмещении же существующего плана города (а именно, его исторического центра) с планировочными решениями 1760, 1778, 1896 гг. (рис. 2) мы обнаруживаем весьма примечательный факт. К настоящему моменту исторический центр, представленный обозначенными выше архитектурными сооружениями, сохраняет свой статус культурного центра, определяющего неповторимый визуальный облик города. На это указывает частичное совпадение пешеходных путей по нынешним улицам Горького, Ленина (главная улица в городе), а также ул. Фефелова, берущей начало от ул. Горького и перпендикулярно упирающейся в Преображенский собор.



Рис. 2. Схема совмещения плана города с картой застройки 1760, 1778, 1896 гг.

Таким образом, мы видим, что, несмотря на разнообразные перипетии градостроительного развития исторической части Енисейска, неповторимые особенности его архитектурного ядра – уникальное лицо города – не теряют своей актуальности. Это подтверждают и архивные фотографии, сохранившиеся с конца XIX – начала XX в. В них мы обнаруживаем следующие характерные особенности городской среды: высоту гражданской застройки не выше 3 этажей; безусловную доминанту культовых построек; специфику расположения пешеходной части, заключающейся в том, что по обе стороны

дороги расположены рвы, пешеходная часть отделана деревом и находится на небольшой возвышенности по сравнению с проезжей частью. В тех пешеходных зонах, где предполагался переход на другую сторону улицы, перед домами через рвы сооружены небольшие мосты и коновязь. Характерно отсутствие озеленения на главных улицах. Вместе с тем главную улицу Ленина отличает интенсивное движение и концентрация большого количества объектов культурного наследия. Не менее значимо преобладание каменных построек, которые, будучи отделаны белой штукатуркой, создают уникальный визуальный эффект – контраст белого с окружающими темными деревянными постройками. В центральной части города мы видим дошедшую до наших дней средовую застройку.

В связи с вышеизложенным мы полагаем, что важным условием сохранения (либо воссоздания) аутентичного исторического образа исторического центра является использование материалов, декоративных элементов, архитектурно-композиционных принципов и т.п., максимально приближенных к исторически сложившимся традициям данного города. Поэтому, к примеру, необходимо дощатое покрытие тротуаров, деревянный настил с небольшим подъемом от земли. Дополнительно акцентировать исторические здания можно с помощью светового дизайна. Малые архитектурные формы следует заменить на такие, которые не будут диссонировать с общим художественно-стилевым решением. Подобный подход желательно применить по отношению к основным улицам (ул. Ленина, Горького, Фелелова и Рабоче-Крестьянская), где расположено наибольшее количество объектов культурного наследия, требующих сохранения и которые должны рассматриваться комплексно в одном контексте.

Подводя итоги, отметим, что на формирование архитектурного облика города повлияли такие факторы, как географическое положение, обусловившее сложение архитектуры береговой панорамы; частые пожары и наводнения, которые не позволяли городу развиваться в полную силу, но инициировали переход от деревянного к каменному строительству; введение регулярной застройки, способствующей перепланировке города; отсутствие железнодорожной ветки и т.д. Несмотря на сочетание как благоприятных, так и неблагоприятных обстоятельств, город приобрел свой уникальный облик и по праву имеет статус уникального объекта сибирского градостроительства. Но для того чтобы сохранить его уникальность, следует воссоздать единую архитектурно-художественную среду исторического центра, включенную в туристические маршруты.

Литература

1. Горбачев В.Т. Градостроительство Сибири / под общ. ред. В.И. Царева. Рос. акад. архит. и строит. наук, НИИТИАГ РААСН. СПб.: Коло, 2011. 784 с.
2. Царёв В.И. История градостроительства в Центральной Сибири с древнейших времён до начала XX в. Красноярск : Кларетинум, 2003. 208 с.
3. Царёв В.И. Градостроительная летопись Енисейска XVII–XX веков / В.И. Царёв, Н.В. Можайцева. Красноярск : КрасГАСА, 2005. 163 с.
4. Слабуха А.В. Архитектура и градостроительство Приенисейской Сибири: краткий конспект лекций для студентов специальностей 290100 [1-е изд.]. Красноярск : КрасГАСА, 2005. 106 с.

5. Слабуха А.В. Реконструкция исторически ценной территории и застройки города. Объекты культурного наследия. Новые материалы : методические указания к курсовому проекту для студентов специальности «Архитектура» КрасГАСА / А.В. Слабуха, М.Е. Меркулова. Красноярск, 2005. 24 с.

6. Слабуха А.В. История архитектуры Сибири [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие [для студентов напр. 270301.65 «Архитектура»]. Красноярск : СФУ, 2012. 24 с.

7. Закирова Ю.А. Градостроительная реконструкция системы пешеходных прогулочных пространств в центральной исторической части города. М., 2009. 186 с.

8. Манусевич Ю.П. Особенности художественной организации пешеходной зоны в историческом центре города : дис. ... канд. архитектуры. М., 1996. 145 с.

9. Велев П. Пешеходные пространства городских центров / пер. с болг. Д.П. Кривошеева; под ред. В.В. Владимирова. М. : Стройиздат, 1983. 192 с.

Dolgoplova Anastasia A. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: linkon.n@mail.ru

Saveliev Matvei V. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: sawmat@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 128–136 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/16

THE UNIQUE IMAGE OF THE CITY IN THE CONTEXT OF THE CHARACTERISTICS OF THE FORMATION OF ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE SPACE

Key words: *City of Yeniseysk, reconstruction, stone churches, panoramic, master plan, architectural space.*

The authors refer to the problem of preserving the unique architectural image of Yeniseysk city in modern development context. The urgency of the problem is dictated by the fact that today's conditions require the development of projects for preserving historical city image, which has a long history of architectural and landscaped spaces formation. It is essential to create an environment that will suite for preservation of cultural heritage, become an integral part of a city, and include multi-function zoning and unified stylistic design. The article aims to identify the factors that influence the development of a city's planning structure and formation of a harmonious unity of unique objects from different eras. The current study is based on the research of historical formation of Yeniseysk city's architectural and landscape organization, as well as on the analysis of maps and photographs that reflect current situation. The present study of Yeniseysk city has made it possible to identify the main features in the design of the master plan for the period from XVII to XXI century. As a result, the trend of transition from wood to stone construction due to frequent fires and floods was discovered. Yeniseysk city was discovered to have a large number of religious buildings that played a dominant role in panoramic city development and still forming the shape of a city, being its key feature. In addition, a very strong influence had the fact that the city still does not have a railway spur. This has "frozen" the city ceasing its development, and thus, helping it to retain its uniqueness. All these factors create a single architectural and artistic integrity of the environment – features that need to be considered if we are focused on preservation of historical heritage.

References

1. Gorbachev, V.T. (2011) *Gradostroitel'stvo Sibiri* [Urban construction in Siberia]. St. Petersburg: Kolo.

2. Tsarev, V.I. (2003) *Istoriya gradostroitel'stva v Tsentral'noy Sibiri s drevneyshikh vremen do nachala XX v.* [The history of urban development in Central Siberia from the earliest times to the early the 20th century]. Krasnoyarsk: Klaretianum.

3. Tsarev, V.I. & Mozhaytseva, N.V. (2005) *Gradostroitel'naya letopis' Eniseyska XVII–XX vekov* [The town-planning chronicle of Yeniseysk in the 17th – 20th centuries]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Architecture and Building Academy.

4. Slabukha, A.V. (2005) *Arkhitektura i gradostroitel'stvo Prieniseyskoy Sibiri: kratkiy konspekt lektsiy dlya studentov spetsial'nostey 290100* [Architecture and Urban Planning of Prieniseyskaya Siberia: A short summary of lectures for students of specialties 290100]. 1st ed. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Architecture and Building Academy.

5. Slabukha, A.V. & Merkulova, M.E. (2005) *Rekonstruktsiya istoricheskoi tsennoy territorii i zastroyki goroda. Ob"ekty kul'turnogo naslediya* [Reconstruction of historically valuable territory and buildings of the city. Objects of cultural heritage]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Architecture and Building Academy.
6. Slabukha, A.V. (2012) *Istoriya arkhitektury Sibiri* [History of Siberian architecture]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.
7. Zakirova, Yu.A. (2009) *Gradostroitel'naya rekonstruktsiya sistemy peshekhodnykh progulochnykh prostranstv v tsentral'noy istoricheskoy chasti goroda* [Urban reconstruction of the system of pedestrian zones in the central historical part of the city]. Architecture Cand. Diss. Moscow.
8. Manusevich, Yu.P. (1996) *Osobennosti khudozhestvennoy organizatsii peshekhodnoy zony v istoricheskom tsentre goroda* [Artistic organization of the pedestrian zone in the historical center of the city]. Architecture Cand. Diss. Moscow.
9. Velev, P. (1983) *Peshekhodnye prostranstva gorodskikh tsentrov* [Pedestrian spaces of urban centers]. Translated from Bulgarian by D.P. Krivosheev. Moscow: Stroyizdat.

УДК 719:94(571.16)

DOI: 10.17223/22220836/25/17

А.А. Донцова

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТОМСКОГО ГУБЕРНСКОГО КОМИТЕТА
ПО ДЕЛАМ МУЗЕЕВ И ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА
И СТАРИНЫ, НАРОДНОГО БЫТА И ПРИРОДЫ (ГУБМУЗЕЙ):
ИЮЛЬ 1921 – МАЙ 1925 г.**

В статье рассматривается слабо изученный вопрос о функционировании в Томске комитета по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, народного быта и природы (Губмузея). С опорой на исторические источники, впервые вводимые в научный оборот, выясняются условия и обстоятельства становления органа государственного управления охраной историко-культурного наследия в Томске в 1921–1925 гг. Характеризуются основные направления деятельности комитета и предпринятые им меры по охране историко-культурного наследия, а также причины прекращения его деятельности на территории губернии.

Ключевые слова: отдел народного образования, Томская губерния, охрана памятников.

С 1918 г. в РСФСР был сформирован Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос), ведавший культурно-образовательной сферой. В мае того же года для решения вопросов, связанных с охраной и учетом памятников, при Наркомпросе создается музейный отдел. В феврале 1921 г. при реорганизации Наркомпроса входивший в него музейный отдел был переформирован в Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы (Главмузей). В мае 1921 г. для структуризации охранной деятельности на местах Наркомпрос издал положение о губернских комитетах по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, народного быта и природы при отделах народного образования. В делопроизводственной лексике, использующей всевозможные сокращения и аббревиатуры, такие комитеты начали именовать губмузеями [1. С. 121].

Вопрос организации комитета в Томске изучен крайне слабо. О его создании и деятельности в своих работах упоминают М.Б. Шатилов [2. С. 10–14], А.М. Кулемзин [3. С. 90–93], Я.А. Яковлев и Н.Л. Сеньюкова [1. 120–145], С.Е. Григорьева [4. С. 138]. Объектом специального исследования комитет не становился, поэтому тема требует дополнительного рассмотрения.

Согласно сведениям, сохранившимся в архиве Томского областного краеведческого музея, в Томске реорганизация подотдела по делам музеев, охраны памятников искусства и старины в Губернский комитет по делам музеев и охраны памятников старины, народного быта и природы, согласно положению Наркомпроса от 23 мая 1921 г., несколько раз откладывалась, так как коллегия Губнаробраза не могла собраться вследствие текучести кадров. За короткий срок на посту заведующего отделом народного образования сменилось 5 человек [5. Л. 2]. В итоге подотдел был реорганизован в губмузей лишь с 1 июля 1921 г. Заведующим комитетом назначен художник А.Н. Ти-

хомиров. Судя по штатному расписанию комитета, можно заключить, что в нем действовали следующие подотделы: архитектурный, археологический и музейного дела. Такое деление несколько отличалось от структуры, прописанной в положении Наркомпроса: музейный отдел; учета и охраны памятников искусства, старины, народного быта и природы; просветительный. В Томске в качестве приоритетных направлений деятельности комитета изначально выделились архитектурное и археологическое.

Подотделами комитета руководили: архитектурным – Л.П. Проскурякова; музейного дела – Степанов; археологическим – И.М. Мягков. Губмузей также имел несколько агентов-инструкторов – Н.Я. Галахова, О.И. Никифорова, А.К. Лангнер, оказывавших научно-методическую поддержку музеям губернии. В штате числились художники И.С. Авакумов, Н.И. Жегалов и фотограф Низковский, но в скором времени, согласно приказу Губнаробраза, они были мобилизованы на продрабину [6. Л. 50]. Новых сотрудников на их место найти было трудно, так как материальное обеспечение служащих оставляло желать лучшего. К работе были привлечены студентки Томского университета З.А. Алекторова, работавшая в губархиве, и Т.Н. Касторская, работавшая одно время в археологической секции подотдела по делам музеев [7. Л. 77]. В целом число сотрудников губмузея не превышало 15 человек.

Каждый из подотделов комитета имел широкий спектр работ. В июле 1921 г. археологический подотдел провел раскопки могильников в устье р. Томи, которые дали ценный материал по культурам каменного и бронзового веков. Подотделом были налажены контакты со специалистами из других городов, установлена тесная связь с Барнаульским музеем и архивом, Тобольским музеем и Казанским археологическим обществом [8. Л. 9].

В конце июля 1921 г. археологическим подотделом в дер. Писаную на р. Томи был командирован фотограф Низковский для снятия рисунков с писаниц, находившихся на сланцевых обрывах возле деревни. Привезенные 3 снимка, однако, совершенно не исчерпывали задания.

Помимо раскопок и фотографирования, подотдел занимался и научной обработкой накопленного археологического материала. В сентябре 1921 г. была предпринята попытка каталогизации архитектурных объектов Томской губернии. На карточки заносились сведения об археологических памятниках, почерпнутые из отчетов Императорской археологической комиссии за 1896–1903 гг. Изданные отчеты Археологической комиссии изучались и с целью выяснения возможных путей влияния греко-римской культуры и культур Хакасо-Минусинского края на древних насельников территории Томской губернии.

Сотрудникам археологического подотдела приходилось выполнять и работы, не связанные с их профилем. Так, была осмотрена ризница-библиотека, обнаруженная в архиерейской домово́й церкви. Было установлено, что эта ризница идентична потерянной в Тобольске [7. Л. 77].

Архитектурным подотделом губмузея в июле 1921 г. были доведены до конца начатые еще подотделом по делам музеев, охраны памятников искусства и старины обходы г. Томска и намечены очередные работы по зарисовкам архитектурных памятников. Поскольку вновь пришедшим сотрудникам было трудно сразу включиться в работу, зарисовки производили

А.Н. Тихомиров и Л.П. Проскурякова. Была установлена историко-художественная ценность таких мест, как ул. Загорная и набережная р. Ушайки, в которых наиболее цельно отразился особый облик старого города и связь архитектуры с пейзажем. Организовывались закупки некоторых зарисовок города у художников: были приобретены 3 рисунка художника А.В. Лобанова [8. Л. 9]. Налаживался документальный учет осуществляемых архитектурных обходов города: почти полностью были переписаны 20 протоколов обходов [Там же].

Для «сохранения» облика города помимо зарисовок производилось и фотографирование, но оно сильно тормозилось из-за отсутствия необходимых материалов. В губмузее всегда ощущалась острая нехватка необходимых для работы материалов. Их пытались получить различными способами из фотокиносекции и из мастерской совнархоза, но в большинстве случаев безрезультатно. Были предприняты две попытки привезти материалы из Москвы. Так, ректор Томского университета профессор Б.Л. Богаевский во время командировки в столицу пытался получить для комитета материалы через Главмузей. С ним же была направлена краткая докладная записка и снимки образцов томской деревянной архитектуры. Средства на приобретение материалов были выданы командированному в Москву заведующему музейным подотделом Степанову.

Для работы всех подотделов комитета приобретались редкие книжные издания. Были куплены «Историческая выставка. Архитектура 1911 г.» и два тома «Ежегодника Общества архитекторов и художников». Эти и имевшиеся ранее издания составили небольшую, но ценную библиотеку комитета [Там же].

Очередной задачей всего комитета являлась презентация имеющегося материала. Успешное решение этой задачи требовало создания музея. Для этого музейный подотдел продолжил начатые еще подотделом по делам музеев охраны памятников искусства и старины поиски помещения: светлого, сухого, просторного, отвечающего нормам пожарной безопасности, расположенного в центре города. В очередной раз встала необходимость доказывать и обосновывать значимость создания в Томске своего музея. В Омске, Тобольске, Барнауле, Красноярске и даже в более мелких городах Сибири музеи уже функционировали, в Томске же при наличии материала, который, помимо прямой историко-культурной ценности, мог бы выполнять государственные задачи по просвещению населения, музея не существовало [Там же]. Дело тормозилось получением необходимого помещения. По мнению сотрудников губмузея, пригодными для музея являлись помещения бывшего губполитпросвета, Рабочего дворца и гарнизонного клуба (ныне Дом офицеров).

Изначально музей задумывался как выставочное помещение, в котором бы демонстрировалась наиболее показательная часть художественных и археологических коллекций губмузея. При нем планировалось оборудовать зал-аудиторию-лабораторию, которая была бы снабжена библиотекой, набором диапозитивов и художественных снимков по истории искусства. Все указанные материалы уже были подобраны, нужны были только деньги на их приобретение. При наличии музея стало бы возможным получать художественные произведения из центра, актуализировать ценности, находившиеся в университете, и т.д. Подготовительной работой явилось описание, атрибу-

ция и каталогизация имеющихся предметов, для чего нужно было пополнить уменьшившийся штат подотдела [Там же].

С сентября 1921 г. началась работа по приспособлению полученного в гарклубе помещения к выставочному залу. Наиболее осуществимой задачей на тот момент оказалось оформление зала, в котором были бы представлены все основные течения современной живописи. Однако в собрании комитета не были отражены такие важнейшие направления, как импрессионизм и футуризм. Для восполнения пробелов в художественной коллекции при отсутствии средств у губмузея и нарисова на приобретение работ велись переговоры с томскими художниками. Художница М.Б. Вериги-Чудновская передала губмузею принадлежащую ей серию работ талантливого художника-футуриста О. Янкуса, художник А.Н. Тихомиров предоставил для выставки три свои импрессионистские работы. Было просмотрено свыше 1 000 рисунков и акварелей учеников закрывшейся к тому времени пролетарской студии, а также работы красноармейцев Кузнецова, Мангилева, Авакумова, Гармсона. Отобранные рисунки были переданы в губмузей. Имелись проблемы и с техническим обеспечением: трудно было найти плотников, которые за небольшую плату подготовили бы зал для организации выставки [7. Л. 77].

Одним из наиболее значимых мероприятий, организованных губмузеем, становится открытие в марте 1922 г. музея [2. С. 7]. Для него, наконец, удалось получить здание бывшего Архиерейского дома. Музей открылся в составе следующих отделов: 1) зал живописи и старого Томска – собрание картин, зарисовок и фотографий; 2) зал художественных работ по конкурсам первых двух лет революции (премированные проекты, плакаты, панно и др); 3) парадный зал стиля «ампир» бывшего дома Асташева; 4) зал Востока с коллекциями по искусству Китая и Японии; 5) зал 30-х гг. XIX в.; 6) зал археологии с материалами археологических раскопок и библиотекой около 300 книг. Музей в это время занимал только верхний этаж здания [Там же].

На тему открытия и деятельности музея в первые годы написано достаточное количество работ, поэтому представляется оправданным не освещать этот сюжет [4. С. 9–11].

Следует остановиться на общем отношении властей к деятельности губмузея. Комитет столкнулся с полным безразличием и непониманием с их стороны. На запросы о приобретении крайне необходимых фотографических пластинок и стекла для остекления тонких китайских рисунков на рисовой бумаге был получен отказ. Отчасти это может быть оправдано нехваткой средств, но во многих случаях отказы были вызваны полнейшей незаинтересованностью в деятельности комитета.

Поскольку получить новые и хорошие материалы не представлялось возможным, были предприняты меры по осмотру складов, именуемых «безхозом». В них имелись 6 фунтов воска, необходимого для снятия отпечатков с надписей на скалах; тальк и пудра для эстампажей, обломок мраморной плиты, пригодный для растирания красок. Воск и пудру съедали мыши, цельные мраморные плиты лежали без дела, но, несмотря на это, комитету во всем было отказано. На другом складе имелся алмаз для остекления. Музейный подотдел же использовал для работы алмаз, принадлежавший художнику М.М. Берингову. Там же имелись пригодные для работы аптекарские весы

с разновесом. Археологической секции эти весы были необходимы для описания и научного исследования бронзовых и кремниевых наконечников стрел, ножей и других предметов. Ни алмаза, ни весов комитету получить не удалось. Сталкиваясь с таким безразличием, заведующий подотделом А.Н. Тихомиров в отчете восклицал: «Как будто для спасения работы художественного музея нельзя затратить даже бесполезно гибнущие ценные вещи, не говоря о других материалах» [8. Л. 10]. И это несмотря на то, что комитет был единственным государственным учреждением, призванным организовать охрану памятников истории и культуры.

В начале лета 1922 г. заведующий губмузеем А.Н. Тихомиров был уволен устным распоряжением заведующего губоно Вигдорчика, а деятельность губмузея прекратилась из-за недостатка средств. Музейный фонд перешел в ведение секции краеведения при Доме просвещения. В смету губоно на 1923 г. губмузей включен не был [12. Л. 24].

Деятельность комитета была возобновлена лишь 1 мая 1923 г., по другим данным – 21 апреля 1923 г. [1. С. 122; 2. С. 7]. Активное участие в его возрождении приняли коллективы созданного 18 марта 1922 г. Томского краевого музея и организованной 18 декабря 1922 г. секции краеведения при Доме просвещения, объединившие практически один и тот же круг энтузиастов-единомышленников, в том числе и часть членов бывшего комитета. Ускорило, а может быть и предreshило это событие постановление ВЦИК и СНК от 8 марта 1923 г., предписывавшее всем органам Главнауки и музейного отдела Наркомпроса на местах провести перерегистрацию музейных фондов для постановки на государственный учет. Начавшиеся запросы и циркулярные письма из Москвы в отдел народного образования Томского губисполкома о ходе выполнения постановления правительства заставили последний возобновить деятельность губмузея. Председателем его, по представлению губоно, был назначен З.С. Гайсин, в состав комитета введены сотрудники Томского краевого музея М.Б. Шатилов и Б.П. Юхневич [1. С. 122]. По данным на 6 июня 1924 г., сотрудниками губмузея числились всего 3 человека [13. Л. 23]. С конца 1924 г. председателем губмузея становится В.Г. Мишенев [1. С. 122].

В отчете М.Б. Шатилова от 12 апреля 1923 г. говорится, что восстановленный Томский губмузей имел в своей структуре новый состав подотделов, а именно: музейный, учета охраны памятников искусства и старины, народного быта и природы и просветительский [13. Л. 61]. На основе имеющихся документов трудно выявить наличие этих подотделов в действительности, так как сохранившаяся документация не позволяет выяснить, каким из подотделов проводилась та или иная работа. Представляется сомнительным реальное наличие этих подотделов по причине ограниченного количества работников губмузея. Вероятнее всего, деление на подотделы было чисто формальным. Не удалось найти документального подтверждения выводу А.М. Кулемзина, что благодаря губмузею в Томске с мая 1924 г. «работа по охране памятников активизировалась, стала проводиться постоянно и последовательно» [3. С. 91].

Связь губоно, при котором действовал губмузей, с центральными органами по вопросам охраны памятников старины выражалась в получении еди-

ничных инструкций и декретов. Так, на основе Декрета ВЦИК и СНК РСФСР «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы» от 7 января Томский губисполком 18 января 1924 г. издал постановление об обязательной регистрации и охране памятников искусства и старины. К охране памятников привлекались и партийные органы, располагавшие более сильными рычагами воздействия по сравнению с исполкомами [1. С. 127]. Для углубления связи местных и центральных органов по охране культурного наследия было необходимо получение из центра информации о положении дел по охране памятников искусства и старины в СССР в целом, а главное – оказание материальной поддержки [14. Л. 4].

Средства на содержание и оборудование губмузея поступали по специальному ассигнованию Главмузея, а также в сметном порядке по Дому просвещения и с его платных лекций, выставок, вечеров и пожертвований [13. Л. 61]. Таким образом, на содержание губмузея должны были быть задействованы государственный и местный бюджеты, а также доходы от деятельности Дома просвещения. Вместе с тем из имеющихся документов видно, что организация испытывала постоянный дефицит средств. Если в 1924 г. губмузей еще имел одну бюджетную ставку, то в следующем году он уже не финансировался вообще [1. С. 123]. Имеющийся небольшой штат сотрудников продолжал работать по совместительству, без оплаты [14. Л. 2]. Следует согласиться с точкой зрения Н.Л. Сеньюковой и Я.А. Яковлева о том, что в этот период губмузей был нужен сотрудникам Томского краевого музея лишь в качестве «административного органа в случае необходимости проведения тех или иных формально-правовых мероприятий по охране памятников» [1. С. 122]. Такое единение двух официальных структур было логичным и несложным в силу сходства, а иногда и слияния многих решаемых ими задач и по причине наличия одного и того же круга исполнителей: двое из трех членов губмузея – М.Б. Шатилов и Б.П. Юхневич – в 1923–1924 гг. являлись сотрудниками краевого музея, причем первый из них – заведующим [Там же. С. 123].

Основными задачами губмузея в тот период стали принятие мер по охране художественных ценностей, памятников и документов; деятельность по изучению местного края; культурно-просветительская работа [15. Л. 2].

Наиболее остро стоял вопрос о принятии мер по охране исторических, и прежде всего археологических, памятников. На момент восстановления губмузеем были получены сведения о самовольных раскопках и уничтожении ценнейших памятников – «чудских могильников» в Щегловском уезде, несанкционированных раскопках в Причулымье, разрушении Кузнецкой крепости и Верхотомского острога [15. Л. 1]. По этой причине З.С. Гайсиным с 15 июля по 15 августа 1923 г. была предпринята ознакомительно-инспекционная поездка в Щегловский и Кузнецкий уезды и произведено обследование нескольких исторических памятников. Производились и археологические работы. Были организованы небольшие раскопки сотрудником краевого музея И.М. Мягковым неолитического поселения близ с. Иштан Томского уезда, на берегу р. Томи. Полученные материалы – керамика и каменные орудия – поступили в краевой музей. На проведение более масштабных раскопок губмузей не имел средств [14. Л. 3].

Выявлялись и историко-архитектурные памятники в городах и предместьях. В г. Кузнецке были обследованы остатки старинной каменной крепости и «домик Ф.М. Достоевского», в котором писатель жил во время ссылки. Оба памятника губмузей взял на учет и через Кузнецкий исполком принял меры по их охране. Все взятые на учет постройки разрушались и требовали капитального ремонта, но средств на их восстановление губмузей не имел [1. С. 127].

Предпринимались меры и по охране художественных ценностей. По возвращении из Щегловского уезда З.С. Гайсин обращался в Томский губком РКП с прошением выдать резолюцию на изъятие картин художника В.Д. Вучевича, творчество которого было тесно связано с Томском. В Щегловском уезде они хранились крайне небрежно, учета их не велось. После получения резолюции губмузей отправил заявку в Томский губкомхоз на доставку лучших 40–50 произведений в Томск. Однако удалось вывезти только 12 полотен художника, оставшиеся работы были поставлены на учет в уезде [Там же].

Деятельность по изучению местного края выглядела скромно и проявлялась в обмене информацией с двумя небольшими местными музеями в Мариинске и Кузнецке, а также с краеведческими организациями для работы по созданию Западно-Сибирского бюро краеведения [14. Л. 3].

Культурно-просветительная деятельность выразилась в прочтении сотрудниками губмузея докладов о первобытной культуре на губернских курсах по переподготовке учителей и на объединенном заседании краевого музея, университетского этнолого-археологического музея и Общества естествоиспытателей при Томском университете, посвященном памяти профессора Московского университета Д.Н. Анучина [Там же].

Организация музейной работы заключалась в стремлении придать последней большую автономность путём проведения через местный бюджет самостоятельной сметы для Томского краевого музея, который до того времени функционировал как орган губмузея. Впоследствии это событие оказало значительное влияние как на судьбу Томского краевого музея, который получил дальнейшее развитие, так и на судьбу губмузея, который практически прекратил свое существование.

В указанный период губмузей работал sporadически и не мог вести плановой работы, так как его средства были весьма ограничены. Ремонтно-реставрационные работы также не проводились. Вся деятельность исчерпывалась организацией работ в Томском краевом музее [там же. Л. 3–4].

В конце 1924 – начале 1925 г. наблюдался полный упадок в деятельности губмузея. Как отмечают в своей статье Н.Л. Сенюкова и Я.А. Яковлев, шел процесс сужения сферы деятельности комитета – большинство решавшихся вопросов касалось проблем исключительно Томского краевого музея. М.Б. Шатилов и его коллеги по губмузею, всегда тяготившиеся противодействием чиновников губоно и стремившиеся к самостоятельной деятельности, после создания краевого музея стали все чаще выступать в организационных рамках последнего. В это время довольно часто проводились совместные заседания губмузея и совета краевого музея с оформлением общих протоколов. К 1925 г. финансовая и формальная зависимость краевого музея от губмузея исчезла. Вся деятельность перешла к краевому музею. Ускорило естествен-

ный процесс отмирания губмузея и принятое 25 мая 1925 г. Постановление ВЦИК об образовании Сибирского края и округов в его составе. Территориально-административное переустройство вызвало и расформирование губернских органов, и перенос центра сибирского управления в Новониколаевск (Новосибирск).

Таким образом, Томский губмузей был организован на основе существовавшего подотдела по делам музеев, охраны памятников искусства и старины спустя месяц после издания распоряжения Народного комиссариата просвещения РСФСР от 23 мая 1921 г. Структура комитета несколько отличалась от предписанной положением и включала в себя следующие подотделы: архитектурный, археологический и музейного дела. Штат сотрудников был невелик, чувствовалась постоянная нехватка профессиональных кадров. Материальное обеспечение оставляло желать лучшего. Вместе с тем комитет выполнял поставленные перед ним задачи. Мероприятия по охране памятников культуры реализовывались, несмотря на полное отсутствие поддержки со стороны местных властей. Следует отдать должное стойкости людей, которые работали в этот период в губмузее. Вопреки всем трудностям они сумели организовать дело охраны памятников истории и культуры в регионе. Отсутствие поддержки местных властей предопределило прекращение деятельности комитета в начале лета 1922 г. Возрождение его, как и создание, стимулировало решения центральных органов власти – Постановление ВЦИК и СНК от 8 марта 1923 г., предписывавшее провести на местах перерегистрацию музейных фондов для постановки их на государственный учет. Возрождение комитета произошло в ухудшившихся условиях: его штат и материальное обеспечение еще больше сократились. Несмотря на это, оставшиеся три сотрудника продолжали вести достаточно широкий круг работ. Важным достижением Губмузея в это время стал перевод на самостоятельное государственное финансирование Томского краевого музея. Это обстоятельство во многом предредило прекращение деятельности самого комитета к маю 1925 г. Тем не менее период организации и существования комитета, несмотря на все сложности его работы, являлся плодотворным, системным региональным опытом в вопросе сохранения и актуализации культурного наследия.

Литература

1. Сеньюкова Н.Л. Об охране историко-культурного наследия в Томской губернии в 1919–1924 гг. / Н.Л. Сеньюкова, Я.А. Яковлев // Кузнецкая старина. Новокузнецк, 1999. Вып. 4. С. 120–145.
2. Шатилов М.Б. Исторический очерк и обзор Томского краевого музея. (1922 г. – 18 марта – 1926 г. // Труды Томского краевого музея / под ред. М.А. Слободского и М.Б. Шатилова. Томск, 1927. Т. 1. С. 1–37.
3. Кулемзин А.М. Охрана памятников в России. Томск, 1999. 159 с.
4. Григорьева С.Е. Основание и открытие Томского краеведческого музея // Вестник Том. гос. ун-та. История. 2011. № 1(13). С. 200–203.
5. Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 143.
6. Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 151.
7. Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 46.
8. ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 1224.
9. Елизарьева М.Ф. К созданию Томского областного музея краеведения // Красное знамя. Томск, 1949. 16 апр.
10. Рудая И. Рождение краеведческого музея // Красное знамя. Томск, 1979. 12 июня.

11. Сергеева Н.Я. Из истории Томского краеведческого музея // Труды ТГОИАМ. Томск, 1994. Т. 7. С. 6–18.

12. Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 9.

13. Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 17.

14. ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 555.

15. ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 552.

Dontsova Anna A. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sova347@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 137–146 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/17

ACTIVITY OF THE COMMITTEE OF THE MUSEUMS, ART MONUMENTS AND ANTIQUITIES CONSERVATION, NATIONAL CULTURE AND NATURE IN TOMSK PROVINCE (JULY 1921 – MAY 1925)

Key words: Board of Education, Tomsk province, monuments protection.

The article is devoted to the conservation of the cultural heritage in Tomsk province since July 1921 until May 1925. During this period the local cultural heritage was conserved by the Board of Education, specifically by the committee of the museums, art monuments and antiquities conservation, national culture and nature. Since July 1921 until summer 1922 committee consisted of three divisions: conservation of archaeological sites, monuments conservation and museum section.

The committee worked in several areas. The archaeological division organized excavations and engaged in scientific processing of the accumulated archaeological material.

The architectural division dealt with inspection, measuring, sketching and photographing the Tomsk architecture. The work on the old Tomsk sketches acquirement continued.

The museum division has been working on the organization of the museum in Tomsk. Employees involved in the description, attribution and compiling a catalog of available items. The museum was opened in March 1922 as a part of the following departments: painting of the old Tomsk; artwork; Empire-style hall; East Hall with collections of China and Japan art; Hall of the 30-ies of the XIX century; archeology and library room.

The activities of the committee has ceased due to lack of funds in the summer of 1922.

The committee resumed work in the spring of 1923. There were only 3 employees in the renewed committee. The organization is constantly lacked of funds. The main tasks at that time were the adoption of measures for the conservation of art treasures, monuments and documents; activities on the research of the local region; cultural and educational work. During this period, the committee worked sporadically, in each case, and could not organize the planned work, because its funds were very limited. All activities exhausted by the organization of work in the Tomsk Regional Museum. At the end of 1924 - beginning of 1925 the committee activities ceased.

Despite financial problem, lack of professional staff and authorities support, the committee performed the tasks. Staff committee managed to organize the conservation of historical and cultural monuments in the region. An important achievement of the committee was the transfer to an independent public funding of the Tomsk Regional Museum. The lifetime of the committee has been productive and consistent regional experience in the issue of cultural heritage conservation and actualization.

References

1. Senyukova, N.L. & Yakovlev, Ya.A. (1999) Ob okhrane istoriko-kul'turnogo naslediya v Tomskoy gubernii v 1919–1924 gg. [On the protection of historical and cultural heritage in Tomsk Province in 1919–1924]. *Kuznetskaya starina*. 4. pp. 120–145.

2. Shatilov, M.B. (1927) Istoricheskiy ocherk i obzor Tomskogo kraevogo muzeya. (1922 g. – 18 marta – 1926 g. [A historical essay and review of the Tomsk Museum of Local Lore (1922 – March 18, 1926)]. In: Slobodskoy, M.A. & Shatilov, M.B. (eds) *Trudy Tomskogo kraevogo muzeya* [Proceedings of the Tomsk Museum of Local Lore]. Vol. 1. Tomsk: [s.n.]. pp. 1–37.

3. Kulemzin, A.M. (1999) *Okhrana pamyatnikov v Rossii* [Protection of monuments in Russia]. Tomsk: Tomsk istoricheskiy.

4. Grigorieva, S.E. (2011) Osnovanie i otkrytie Tomskogo kraevedcheskogo muzeya [The foundation and opening of the Tomsk Museum of Local Lore]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 1(13). pp. 200–203.

5. *The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore*. Fund 1. List 1. File 143.

6. *The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore*. Fund 1. List 3. File 151.
7. *The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore*. Fund 1. List 1. File 46.
8. *The State Archives of Tomsk Region*. Fund R-28. List 1. File 1224.
9. Elizarieva, M.F. (1949) K sozdaniyu Tomskogo oblastnogo muzeya kraevedeniya [To the creation of the Tomsk Regional Museum of Local Lore]. *Krasnoe znamy*. 16th April.
10. Rudaya, I. (1979) Rozhdenie kraevedcheskogo muzeya [The birth of the Museum of Local Lore]. *Krasnoe znamy*. 12th June.
11. Sergeeva, N.Ya. (1994) Iz istorii Tomskogo kraevedcheskogo muzeya [From the history of the Tomsk Museum of Local Lore]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Trudy TGOIAM* [Proceedings of the Tomsk State United Historical and Architectural Museum]. Vol. 7. Tomsk: Tomsk State University. pp. 6–18.
12. *The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore*. Fund 1. List 1. File 9.
13. *The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore*. Fund 1. List 1. File 17.
14. *The State Archives of Tomsk Region*. Fund R-28. List 1. File 555.
15. *The State Archives of Tomsk Region*. Fund R-28. List 1. File 552.

УДК 75+069 (571.53)

DOI: 10.17223/22220836/25/18

Е.М. Кабунова

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ИСКУССТВА СТРАН ВОСТОКА В СОБРАНИИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В.П. СУКАЧЕВА

Статья посвящена истории формирования и экспонирования коллекции восточного (в частности, буддийского) искусства в собрании Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева. На основе архивных источников, документации отдела хранения, работы с подлинниками автором сделана попытка выявить, систематизировать и проанализировать экспозиционно-выставочную деятельность музея на примере собрания «Искусство стран Востока».

Ключевые слова: Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, искусство Востока, буддийское искусство, коллекция, экспозиция.

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева (ИОХМ) обладает уникальной коллекцией искусства Востока, насчитывающей около 2 500 произведений (Китай, Япония, Индия, Монголия).

Такому богатому наследию музей во многом обязан Восточно-Сибирскому отделу Императорского Русского географического общества (ВСОИРГО), созданному в 1851 г. Экспедиции ведущих членов ВСОИРГО (Г. Потанин, Д. Гомбоев, И. Подгорбунский и др.), возвращаясь из сопредельных стран, привозили разнообразные предметы культуры и быта, в том числе произведения искусства. К началу XX в. Иркутский отдел Русского географического общества обладал довольно основательной коллекцией, которая хранилась в созданном при нем музее [1. С. 15].

Значительная часть привезенных предметов, представленных в музее ВСОИРГО, после национализации перешла в фонды Музея народоведения (позже – Иркутский областной краеведческий музей, при котором до 1936 г. художественный музей существовал как галерея).

К концу 1926 г. в картинной галерее, располагавшейся тогда по адресу ул. Халтурина, 1 (бывший дом купца Файнберга), функционировали отделы: 1 – иконографии, 2 – академистов, 3 – передвижников, 4 – западноевропейского искусства, 5 – «Мира искусства», 6 – сибирского искусства, 8 – прикладного искусства, 7 – азиатского искусства [2. С. 150].

Ставший в 1934 г. хранителем и директором галереи Г.И. Дудин значительно развернул отделы западноевропейского, русского, а также японского и китайского искусства. Сохранившиеся фотографии того периода позволяют увидеть, что в экспозиции галереи преимущественно были представлены японский и китайский фарфор, резьба по кости и деревянная скульптура. Однако, как пишет бывший директор музея А.Д. Фатьянов в своих воспоминаниях, «находившаяся в составе Краеведческого музея галерея не пользова-

лась должным вниманием со стороны дирекции, т.к. основной целью музея было улучшение работы отделов, связанных с краеведением» [3. С. 35].

Постановлением Восточно-Сибирского крайисполкома от 25 апреля 1936 г. и приказом Наркома просвещения от 1 июля 1936 г. № 484 картинная галерея была выделена из состава Краеведческого музея и передана Управлению по делам искусств Иркутского краевого исполнительного комитета [4. Л. 31].

Часть восточной коллекции бывшего музея ВСОИРГО была передана в художественный музей (с 25.04 по 05.12.1936 г. – Восточно-Сибирский краевой художественный музей; с 05.12.1936 по 26.09.1937 г. – Восточно-Сибирский областной художественный музей; с 26.09.1937 по 01.10.1990 г. – Иркутский областной художественный музей; с 01.10.1990 по 27.11.1995 г. – Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева; с 27.11.1995 г. – Государственное учреждение культуры Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева) и впоследствии становится основой восточного собрания, крупнейшего на территории Восточной Сибири [5. Л. 7].

В 1951 г. музею, коллекция которого значительно выросла за этот период, выделяют новое помещение, расположенное на центральной улице Иркутска (К. Маркса, 23). В новом здании, помимо отделов русского и западноевропейского искусства, был открыт отдел «Искусство Китая», который располагался в двух залах. В первом экспонировались памятники искусства различных эпох – от II тыс. до н. э. вплоть до XIX столетия. Второй зал знакомил зрителей с современным искусством Китая [2. С. 53].

Культура и творчество мастеров Японии и Монголии в экспозиции представлены не были, что во многом объяснялось острой нехваткой площадей. Демонстрация этих восточных коллекций была возможна лишь в рамках временных и передвижных выставок. В 1973 г. решением обисполкома Совета депутатов трудящихся Художественному музею, располагавшемуся до этого в двухэтажном каменном особняке на ул. К. Маркса, 23, передается историческое здание по ул. Ленина, 5. Построенное в 1905–1907 гг. по проекту архитектора Д.Р. Магидей, оно изначально предназначалось для первой в Сибири Губернской мужской гимназии.

После ремонта и реконструкции 29 сентября 1975 г. впервые открылись двери нового здания, где разместилась постоянная экспозиция. Однако, со слов бывшего директора ИОХМ А.Д. Фатьянова, изначально коллекцию стран Востока планировалось показывать на постоянной основе в 3-м корпусе музея – соборе Богоявления. В этом филиале музея сотрудники планировали разместить первобытное и древнерусское искусство, а также искусство Востока (Китай, Япония, Монголия, Индия) [6. Л. 2].

Располагая богатейшей коллекцией русского, западноевропейского и восточного искусства, Иркутский художественный музей тем не менее не имел до 2001 г. постоянной экспозиции искусства стран Востока, хотя интерес к восточной культуре со стороны посетителей, безусловно, был, о чем свидетельствуют данные архива ИОХМ – документы о проведении выставок (каталоги, буклеты, пригласительные билеты, статьи и т.д.), а также акты Отдела хранения музея.

В послевоенные годы особой популярностью в Иркутске пользовались выставки искусства Китая. В 1950 г. создается выставка «Советская графика», а в конце того же года в связи со второй годовщиной Китайской Народной Республики из фондов музея была организована выставка китайского изобразительного искусства, которая работала до марта 1951 г. На ней было представлено свыше 500 предметов народного творчества Китая со II в. до н.э. и до начала XX столетия, а также был издан каталог-путеводитель.

В 1955 г. состоялась передвижная выставка китайского изобразительного искусства, размещенная в агитпоезде на железнодорожной магистрали Иркутск–Мысовая. Такая же выставка была организована для трудящихся на строительстве Иркутской ГЭС. Работа над выставочным проектом также сопровождалась печатью каталога.

В 1957 г. в Иркутском художественном музее прошла выставка из частных собраний жителей Иркутска, состоящая из произведений китайского народного творчества. Подобных выставок китайского искусства, как отмечает А.Д. Фатьянов, в нашей стране не организовывалось, и первенство в этом отношении принадлежит Иркутскому художественному музею [2. С. 62].

Начиная с 1960-х гг. популярностью пользовались привозные выставки, раскрывающие культурные традиции и других стран восточного региона: «Прикладное искусство Монголии» (1966 г.) [7. Л. 1], «Выставка современного искусства Индии» (1980 г.) [8. Л. 43], «Выставка монгольского искусства» (1981 г.) [9. Л. 31], «Индия, Япония, Китай» (1984 г.) [10. Л. 78], «Зарубежный Восток» (1984 г.) [11. Л. 45] и т.д.

В 1980-е гг. в Иркутском художественном музее с большим успехом прошли несколько крупных выставочных проектов из собрания Государственного Эрмитажа: «Тибетское искусство из собрания Государственного Эрмитажа» (1987 г.) [12. Л. 65], «Японская гравюра XVIII–XIX вв. и энцкэ из собрания Эрмитажа» (1988 г.) [13. Л. 83], «Китайское прикладное искусство XIV–XIX вв.» (1989 г.) [14. Л. 17].

Необходимо отметить, что с 1980-х гг. начинается тесное и плодотворное сотрудничество Иркутского областного художественного музея и Государственного Эрмитажа не только в сфере выставочной деятельности, но и в области реставрации культурного наследия народов мира. В период с 1987 г. реставраторами Эрмитажа было спасено и возвращено к жизни более 200 произведений графического искусства Востока из фондов ИОХМ – японская гравюра укие-э, китайский лубок и буддийская живопись танка [15. С. 2].

Отреставрированные экспонаты, многие из которых являются уникальными памятниками культуры и истории и не имеют аналогов в музейных коллекциях России, хотелось продемонстрировать зрителям. В книгах отзывов все чаще встречались просьбы о выставках, посвященных искусству и культуре стран азиатского региона. Назрела серьезная необходимость в постоянной экспозиции «Искусство стран Востока», для разработки проекта которой была проведена серьезная научно-исследовательская работа с фондами, данными инвентарных книг и каталогов. В плане работы музея на 2000 г. среди приоритетных направлений деятельности музея значится: «В экспозиционно-выставочной работе основным направлением явится соз-

дание стационарных экспозиций по важнейшим разделам коллекции, а именно: искусства зарубежного Востока и искусства Сибири» [16. Л. 3].

В 2000 г. ведущими специалистами ИОХМ И.Г. Федчиной, И.И. Шинковым и А.М. Парфененко был разработан концептуальный план постоянной экспозиции «Искусство Востока», который был впоследствии реализован в экспозиционном пространстве трех залов и коридора первого этажа основного здания музея на Ленина, 5.

Самую значительную часть коллекции стран Востока в собрании ИОХМ, как было сказано ранее, составляет искусство Китая, насчитывающее около 1 400 экспонатов. Искусство Японии включает 700 с небольшим произведений, собрание индийского искусства – примерно 300, творчество мастеров Монголии представляют 100 экспонатов. В постоянную экспозицию было решено включить произведения трех стран – Китая, Японии и Монголии.

Для каждой страны были разработаны своя концепция и тематико-экспозиционный план. Основным принципом построения экспозиции был выбран тематический, так как разрозненность коллекции не позволила представить развитие искусства в хронологическом порядке. Основой показа в большинстве случаев стал материал: дерево, фарфор, металл и т.д., а главной задачей экспозиции определили демонстрацию наиболее ярких образцов культуры и искусства стран Востока, показ основных видов художественного творчества и стилевых направлений.

Наиболее разнообразной и ценной в собрании ИОХМ является коллекция искусства Китая, в которой имеются практически все виды изобразительного искусства (дерево, кость, лаки, бронза, фарфор, графика и т.д.), начиная с XIV столетия. В экспозиции «Искусство Китая», которая по проекту организаторов заняла два зала, тематически представлено как классическое, так и народное искусство. Уже 1 сентября 2000 г. по новой экспозиции музея была проведена экскурсия для воспитанников сиротского кадетского училища [17. Л. 16].

Экспозиция «Искусство Японии», которая лишь в 2009 г. заняла на постоянной основе предназначенный для нее один зал (до этого японское искусство было представлено лишь фрагментарно в коридоре восточной экспозиции), демонстрирует лучшие образцы гравюры укие-э, предметы прикладного искусства – лаки, резьбу по кости, керамику, нэцкэ.

Экспозиция «Искусство Монголии и Бурятии», раскрывающая на примере живописи танка искусство буддизма, расположилась в силу своего немногочисленного состава в коридоре – в рамах и специально изготовленных киотах.

Современное собрание буддийской живописи в Иркутском художественном музее насчитывает 62 произведения, из которых большая часть представляет живопись на холсте минеральными красками. В основном это небольшие танка размерами 25×35 см, написанные мастерами Монголии и Бурятии. Значительную часть собрания (53 предмета) составляют иконы, переданные в 1925 и 1936 гг. этнографическим отделом Иркутского государственного музея бывшего ВСОИРГО. Очевидно, они были привезены как этнографический материал из научно-исследовательских экспедиций по странам Азии [18. С. 173].

Можно говорить о том, что первоначально коллекция буддийской традиционной живописи формировалась бессистемно и неупорядоченно. Отсутствие специалистов по искусству буддизма нередко приводило к путанице в заполнении инвентарных книг, а ряд общих поверхностных загрязнений и повреждений (потемнения от копоти и сажи, осыпи красочного слоя, мятяги, фрагментарные утраты холста) осложняли работу по атрибуции и выявлению живописных особенностей произведения.

К сожалению, нужно отметить, что коллекция танка из собрания музея не дает возможности проследить историю возникновения и развития этого вида искусства, так как экспонируются в основном работы XIX в. Но дать общее представление об этом виде буддийского искусства, познакомить с каноном, иконографией божеств пантеона экспозиция может. Изначально для выставки было отобрано 15 танка, призванных продемонстрировать основные иконографические типы – Будды Шакьямуни, Цзонхавы, бодхисаттв, образы гневных божеств – защитников веры.

Период начала 1990-х гг. отмечен все более возрастающим интересом к традиционной культуре стран азиатского региона. Повышенным интересом стали пользоваться выставки, посвященные тематике буддийского искусства. В 1995 [19. Л. 70], 2008 [20. Л. 36] и 2011 гг. [22. Л. 17] в стенах ИОХМ с большим успехом прошли персональные выставки профессионального буддийского иконописца Николая Дудко, на которых, помимо живописи танка, была представлена ритуальная бронзовая скульптура из собрания Иркутского художественного музея и коллекции автора. Выставки сопровождались встречами с живописцем, лекциями и экскурсиями.

В 2004 г. в музее была открыта выставка «Танка. Связь традиции и современности» [23. Л. 23], на которой, помимо 11 икон танка от Н. Дудко, впервые во всем многообразии (около 50 предметов) экспонировались произведения буддийского искусства из личного собрания известного иркутского коллекционера А. Иващенко. Формат данной выставки был необычным, а выбранные для проекта уникальные экспонаты вызвали большой интерес у аудитории. Посетители выставки смогли увидеть скульптуру, произведения декоративно-прикладного искусства, танка мастеров Тибета, Китая, Бурятии XIX–XX вв.

В 1992 и 2011 гг. в целях укрепления межрегиональных отношений и связей в области культурного и духовного сотрудничества между Республикой Бурятия и Иркутской областью состоялись два крупных выставочных проекта. Первый – в 1992 г. в г. Улан-Удэ под названием «Буддийская живопись танка из собрания Музея истории Бурятии» [24. Л. 54], открытие второго – «Сокровища буддийского искусства Бурятии» – состоялось в 2012 г. [Там же. Л. 87] Свыше 70 произведений буддийского искусства из запасников Национального музея Республики Бурятия впервые демонстрировались в Иркутске.

На совершенно новом уровне взаимодействия истории и культуры религиозных конфессий, существующих на территории Восточной Сибири, была выстроена выставка «Дорога к храму. Путь каждого» (в рамках общегородского проекта «Дорога к храму») [25. Л. 2], которая открылась в 2013 г. в Иркутском художественном музее. Экспозиция знакомила с основами и традициями православия, католицизма, буддизма, ислама и иу-

даизма. Раздел, посвященный буддийской храмовой культуре, помимо предметов из собрания иркутского дацана, дополнили экспонаты из собрания художественного музея.

Востребованность традиционной культуры центрально-азиатского региона, интерес к философии и истории буддизма, проявившиеся с особой силой в этот период выставочной деятельности музея, свидетельствовали о необходимости увеличения выставочного пространства «Искусство стран Востока» и введении в экспозицию новых произведений.

Начиная с 2001 г. автором данной статьи велась активная работа по корректировке атрибуционных данных буддийской коллекции танка. Были уточнены хронологические рамки некоторых работ, иконография божеств, место создания произведений. Полученные данные позволили ввести в экспозиционный ряд новые иконы, раскрывающие важные иконографические сюжеты и дополняющие основную идею выставки («Белая Тара», ЖА-143; «Палдан Лхамо», Ж-2346; «Доржи Наг-по», Ж-2345; «Цаган Убугун», Ж-2477 и т.д.). После реставрации в мастерских Государственного Эрмитажа постоянное место в выставочном пространстве заняла одна из лучших икон в собрании музея – танка «Белая Тара» (ЖА-263), написанная на шелке и поступившая из коллекции ВСОИРГО.

Изначально в экспозиции буддийской живописи были представлены в основном произведения XIX в. В 1990–2000-е гг. собрание буддийского искусства ИОХМ пополнилось иконами современных мастеров. В 1995 г. у Н. Дудко была приобретена танка «Гуру Падмасамбхава» (Ж-2389). В 2001 г. от Н.Д. Дондовой – живописца и искусствоведа – поступили как дар и как закупка две танка – «Хуман-хан» (Ж-2414) и «Бурун-хан» (Ж-2411), одна из которых была написана ее отцом Данзаном Дондовым, выдающимся иконописцем XX в.

Таким образом, в настоящее время в экспозиции можно увидеть не только образцы буддийской живописи XIX в., но и, проследив преемственность традиций, творчество современных иконописцев.

Кроме того, в 2000-е гг. экспозиция «Искусство Монголии» дополнилась несколькими новыми витринами-столиками, что позволило расширить выставочные возможности и ввести в экспозицию предметы культового назначения мастеров Монголии и Бурятии: ритуальные чаши для подношений, гау (буддийские амулетницы), цакли (особый жанр тибетской живописи, иконы небольшого размера), ваджры и т.д.

Научно-исследовательская работа, которую на протяжении многих десятилетий вели сотрудники музея, позволила реализовать в июле 2016 г. один из серьезнейших выставочных проектов последнего времени. В рамках проекта «Открываем запасники» была развернута выставка «Многоликий Восток» [26. Л. 1–10], которая продемонстрировала работы, редко или никогда ранее не экспонируемые. В экспозицию вошло искусство Индии, Китая, Японии и Монголии XIX–XX вв.: живописные полотна, культовая скульптура, мелкая пластика, украшения из серебра, традиционная керамика – всего 138 произведений из фондов Иркутского областного художественного музея. Авторы выставочного проекта хотели показать яркую и самобытную культуру этих стран, а также преломление вековых традиций в современном искусстве.

Особое место на выставке заняли и образцы буддийского искусства: живопись танка, бронзовая скульптура, предметы ритуального культа – всего около 40 предметов. Экспонаты представлены в их взаимосвязи с культурно-историческим контекстом тех стран или регионов (Китай, Монголия, Бурятия), в которых философия и искусство буддизма нашли свое яркое воплощение.

Вопросы формирования и экспонирования коллекции восточного искусства в собрании ИОХМ, а также проблема ее современного бытования достаточно, на наш взгляд, актуальны. Малоизучена пока коллекция буддийской бронзовой пластики ИОХМ, отдельного внимания требует работа с архивами и фондами Иркутского областного краеведческого музея. Последующая научно-исследовательская деятельность, направленная на изучение, сохранение и восстановление памятников буддийской культуры, позволит в дальнейшем расширить и обогатить экспозиционно-выставочный потенциал музея, окажет содействие комплектованию фондов, а также даст возможность продемонстрировать зрителям уникальные экспонаты, хранящиеся в его запасниках.

Литература

1. Шинковой А.И. Японская цветная гравюра: Каталог. М. : ВРИБ Союзрекламкультура, 1990. 88 с.
2. Фатьянов А.Д. Записки Иркутского областного краеведческого музея. Иркутск, 1958. 159 с.
3. Фатьянов А.Д. Иркутский художественный музей. Иркутск : Иркутское книжное издательство, 1958. 122 с.
4. ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 95. Л. 31.
5. Архив ИОХМ. Оп. 1. Л. 7.
6. Архив ИОХМ. Оп. 1. Л. 2.
7. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 89 от 10.12.1966. Л. 1.
8. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 206 от 21.01.1989. Л. 43.
9. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 220 от 15.06.1981. Л. 31.
10. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 257 от 05.1984. Л. 78.
11. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 256 от 18.04.1984. Л. 45.
12. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 379 от 26.06.1987. Л. 65.
13. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 41 от 3.08.1988. Л. 83.
14. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 45 от 8.09.1989. Л. 17.
15. Спасенные сокровища. Реставрация графики Востока из коллекции ИОХМ в Государственном Эрмитаже: Каталог выставки. Иркутск : Артиздат, 2003. 12 с.
16. Архив ИОХМ. Оп. 1. Л. 3.
17. Архив ИОХМ. Оп. 1. Л. 16.
18. Кабунова Е.М. Формирование коллекции восточного искусства в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева // Наука, образование, музеи : формы освоения наследия: сб. науч. ст. / отв. ред. В.А. Ламин, О.Н. Труевцева, О.Н. Шелегина. Барнаул; Новосибирск : Триада, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук», 2016. 204 с.
19. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 44 от 19.10.1995. Л. 70.
20. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 35 от 3.03.2008. Л. 36.
21. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 363 от 27.05.2011. Л. 17.
22. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 199 от 16.04.2004. Л. 23.
23. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 21 от 8.06.1992. Л. 54.
24. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 372-12 от 11.04.2012. Л. 87.
25. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 1438 от 03.09.2013. Л. 2.
26. ИОХМ. Акт приема на временное пользование № 1909 от 06.07.2016. Л. 1-10.

Kabunova Elena M. Sukachev Irkutsk Regional Art Museum (Irkutsk, Russian Federation).

E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 147–155 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/18

HISTORY OF FORMATION AND EXHIBITION OF THE COLLECTION OF ORIENTAL COUNTRIES IN SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

Key words: *Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Oriental art, Buddhist art, collection, exposition.*

The article presents key moments of formation and life of the collection of Oriental (in particular, Buddhist) art in Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. Based on archive sources and documents of the Department of conservation as well as on the studying of original artworks, the author made an attempt to determine, to systematize and to analyze exhibition activity of Irkutsk Regional Art Museum through the example of the collection “Art of Oriental countries”.

Irkutsk Regional Art Museum has a unique collection of Oriental art of more than 2500 works of art from China, Japan, India, Mongolia. This collection is one of the largest and the most significant in of Siberian and Ural regions.

Among the main sources of formation of Oriental art collection of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, the contribution of the East Siberian Branch of Imperial Russian Geographical Society requires special attention. According to the documents of holdings of the Irkutsk Regional Art Museum (books of acquisition), significant part of works of Oriental art passed into museum's possession from ethnographic department of Irkutsk State Museum of former East Siberian Branch of Imperial Russian Geographical Society in 1920–1930s.

The article reviews the history of exhibition activity of the department of Oriental art of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum in different periods – from the first decades of 20th century, when Irkutsk Regional Art Museum was just a gallery of Irkutsk Regional Museum of Local Lore, History and Economy, up until now. A detailed account is given to the activity of the museum in 1990–2000s. In this period, plan of exhibition projects of permanent exposition “Oriental Art” (displayed in the main building of the museum at Lenin str., 5) was developed. After the analysis of exhibition activity of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum related to the exhibitions of Oriental art (exhibitions from other museums; exhibitions dedicated to the particular themes; exhibitions based on the museum's own collection, etc.) over a previously mentioned period, relevance and importance of this decision were proved by the author of the article.

Individual attention was paid to the problems of existence and attribution of works of Buddhist art. Buddhist art is presented in the permanent exposition “Mongolian Art” by traditional Buddhist painting – thangka. The author of the article describes this collection, main stages of its acquisition, conservation, restoration, studying and exhibition, and also points out the unique character of the collection and necessity of its further development and research.

References

1. Shinkovoy, A.I. (1990) *Yaponskaya tsvetnaya gravюра: Katalog* [Japanese color engraving: A catalog]. Moscow: VRIB Soyuzreklamkul'tura.
2. Fatyanov, A.D. (1958) *Zapiski Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya* [Notes of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore]. Irkutsk: [s.n.].
3. Fatyanov, A.D. (1958) *Irkutskiy khudozhestvennyy muzey* [The Irkutsk Museum of Arts]. Irkutsk: Irkutskoe knizhnoe izdatel'stvo.
4. *The State Archives of Irkutsk Region*. Fund R-47. List 1. File 95.
5. *The Arhives of the Irkutsk Regional Museum of Arts*. List 1. P. 7.
6. *The Archives of the Irkutsk Regional Museum of Arts*. List 1. P. 2.
7. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 89 of December 10, 1966. P. 1.
8. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 206 of January 21, 1989. P. 43.
9. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 220 of June 15, 1981. P. 31.
10. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 257 of May, 1984. P. 78.

11. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 256 of April 18, 1984. P. 45.
12. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 379 of June 26, 1987. P. 65.
13. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 41 of August 3, 1988. P. 83.
14. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 45 of September 8, 1989. P. 17.
15. Anon. (2003) *Spasennye sokrovishcha. Restavratsiya grafiki Vostoka iz kolleksii IOKhM v Gosudarstvennom Ermitazhe: Katalog vystavki* [The saved treasure. Restoration of the East graphics from the collection of The Irkutsk Regional Museum of Arts in the State Hermitage Museum: An exhibition catalog]. Irkutsk: Artizdat.
16. *The Archives of the Irkutsk Regional Museum of Arts*. List 1. P. 3.
17. *The Archives of the Irkutsk Regional Museum of Arts*. List 1. P. 16.
18. Kabunova, E.M. (2016) *Formirovanie kolleksii vostochnogo iskusstva v Irkutskom oblastnom khudozhestvennom muzee im. V.P. Sukacheva* [The formation of the Oriental collection in the Irkutsk Regional Museum of Arts]. In: Lamin, V.A., Truevtseva, O.N. & Shelegina, O.N. (eds) *Nauka, obrazovanie, muzei: formy osvoeniya naslediya* [Science, education, museums: Forms of heritage development]. Barnaul; Novosibirsk: Triada, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.
19. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 44 of October 19, 1995. P. 70.
20. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 35 of March 3, 2008. P. 36.
21. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 363 of May 27, 2011. P. 17.
22. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 199 of April 16, 2004. P. 23.
23. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 21 of June 8, 1992. P. 54.
24. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 372-12 of April 11, 2012. P. 87.
25. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 1438 of September 3, 2013. P. 2.
26. *The Irkutsk Regional Museum of Arts*. Act of acceptance for temporary use No. 1909 of July 6, 2016. P. 1–10.

УДК 069 (100) "19"

DOI: 10.17223/22220836/25/19

И.А. Куклинова

КОНЦЕПЦИЯ *ВООБРАЖАЕМОГО МУЗЕЯ* В ТРУДАХ РОЗАЛИНДЫ КРАУСС

Концепция воображаемого музея (музея без стен в англоязычном варианте), изложенная Андре Мальро в середине XX в., в эпоху постмодернизма находит новых интерпретаторов, среди которых американский арт-критик Р. Краусс. В своих статьях, вслед за Мальро, она обращается к трактовке классического публичного художественного музея XIX в., а также поднимает вопрос эволюции музейной архитектуры от традиционной анфилады залов, представляющей произведения по эпохам и школам, к универсальному легко изменяющемуся пространству, открывающему простор игре смыслов и аналогий.

Ключевые слова: *воображаемый музей (музей без стен), модернизм, постмодернизм, музейная архитектура.*

Концепция *воображаемого музея* (или *музея без стен* в переводе на английский язык), изложенная французским писателем, общественным и политическим деятелем Андре Мальро в целом ряде работ в 1950–1960-е гг., прочно вошла в антологию наиболее значимых текстов XX в., осмысляющих историю искусства и генезис музея как особой культурной институции. К взглядам Мальро, что очень важно, обращаются не только франкоязычные мыслители и ученые, но и исследователи в других странах и регионах мира. В данной статье обратимся к трактовке идей Мальро в трудах представительницы американского постмодернизма, арт-критика Розалинды Краусс. Двумя основными работами, интересными с точки зрения рассматриваемой нами проблемы, являются статьи 1980-х гг.: опубликованная впервые в Журнале Колледжа искусств (College Art Journal) в 1982 г. под названием «Дискурсивные пространства фотографии. Пейзаж / вид» и увидевшая свет в Тетрадах Национального музея современного искусства (Cahiers du Musée national d'art moderne) в 1986 г. «Музей без стен эпохи постмодернизма». Вторая из названных статей до сих пор не переводилась на русский язык.

Замысел концепции *воображаемого музея* родился у Мальро в 1930-е гг. Впервые она была сформулирована в трехтомном издании «Психология искусства» (первое издание – в 1947 г.) [1. С. 139]. Затем идеи развивались в «Голосах безмолвия», вышедших в 1951 г. и «Воображаемом музее», напечатанном в 1965 г. и являющемся первой частью переизданной трилогии «Психология искусства». Как свидетельствуют исследователи, эти работы «содержат множество модификаций на уровне текста и иллюстративного материала», поэтому каждая из них представляет интерес [2. С. 747]. В них Андре Мальро утверждал, что жизнь произведения искусства в последние столетия сопровождается серией метаморфоз. Их началом он считал эпоху Возрождения, когда трансформируется отношение к произведениям искусства: «Ренессанс уничтожил сакральность богов, которых он воскресил, чтобы

превратить их в произведения искусства – то, чем мы занимаемся» [3. Р. 207]. Далее, под влиянием идей Просвещения, изменяется контекст их бытования: они извлекаются из среды, для которой были созданы (дворец монарха или сакральное пространство) и переносятся в музей: «Музей обособляет произведение от «профанного» мира и сближает его с другими, противоположными ему по духу или соперничающими с ним. Музей – это соседство метаморфоз» [4. С. 8]. Следующий этап метаморфоз связан с моментом, когда шедевр превращается в иллюстрацию в альбоме по искусству, расставаясь и со своим вновь обретенным музейным окружением.

Мальро размышляет об изменении отношения к шедевр у на протяжении столетий и соответственно о трансформации представлений о том, что достойно именоваться таковым. Первоначально, отмечает французский писатель, «в XVI–XIX вв. шедевр существовал в себе» (С. 12), произведение искусства, «свободное от истории и корней, ...характеризовалось своим успехом и только» (С. 13). Притом «итальянская живопись, греческая скульптура были не просто живописью и скульптурой, но и вершинами цивилизации, которая пока еще подчиняла воображение порядку» (С. 13–14). Характеризуя одну из крупнейших монархических коллекций начала XVIII в. – живописное собрание французского монарха, Мальро пишет: «Людовик XIV в 1710 г. владел 1 299 французскими и итальянскими картинами и 171 картиной “прочих школ”. За исключением Рембрандта, который волновал Дидро... и, конечно, тесно связанного с Италией Рубенса, XVIII в. не видел значительных живописцев за пределами Италии» (С. 13). Ничего не изменилось, по мнению Мальро, и в тот момент, когда во второй половине XVIII в. в Европе появились публичные музеи, и, следуя просветительской идеологии, произведения впервые разместились по эпохам, школам и мастерам: «Когда в Лувре революционной, а затем и наполеоновской эпох школы наконец скрестили шпаги своих шедевров, власть традиционной эстетики сохранялась. Все неитальянское инстинктивно оценивалось с точки зрения Италии» (С. 14). И только изобретение фотографии, полагает Мальро, кардинальным образом изменяет отношение к искусству и постепенно вводит в круг внимания любителей и профессионалов все большее количество произведений разных эпох и цивилизаций. Вот его мнение об «уравнивании в правах» шедевров разных европейских школ живописи: «Репродукция вносит в него (диалог) изменения, внушая, а затем и предписывая новую иерархию. Вопрос о том, восхищаться ли нам Рубенсом за то, что в своих наименее фламандских картинах он приближается к Тициану, теряет смысл перед альбомом, в котором включены все его произведения» (С. 15).

Р. Краусс апеллирует к идеям А. Мальро в тексте, опубликованном, как было отмечено выше, в 1982 г. под названием «Дискурсивные пространства фотографии. Пейзаж / вид» [5]. Она вступает в полемику с теми многочисленными исследователями, которые традиционно рассматривают фотографию середины XIX в. с эстетической точки зрения. Свою позицию она обосновывает следующим образом: напоминает оппонентам, что «эстетический дискурс XIX в. чем дальше, тем больше сосредоточивался вокруг того, что можно назвать экспозиционным пространством. Будь то музей, официальный Салон, всемирная или частная выставка, это пространство в значительной

мере создавалось стенами – все чаще предназначавшимися для демонстрации искусства» (С. 52). Что касается опытов в области фотографии, то, настаивает Краусс, чаще всего снимки того времени именовались *видами*, не создавались для эстетического дискурса и не предназначались для какого-либо экспозиционного пространства. Адресатом первых фотографов, полагает Р. Краусс, «был дискурс научно-топографический (С. 54), «единственным средством широкого распространения фотографий служили тогда стереоскопические виды» (С. 56). Изучая практику создания *видов*, исследователь обращает внимание на то, что местом их хранения были шкафы с ящиками – картотеки. «Картотека – это нечто совершенно иное, нежели стена или мольберт» (С. 64). «Тщательно продуманные шкафы для стереоскопических видов, входившие в обстановку буржуазных домов и публичных библиотек XIX века, представляли собой замысловатую репрезентацию географического пространства» (Там же). Краусс утверждает, что невозможно сравнивать представление совокупности *видов* и презентацию произведений искусства в экспозиционном пространстве. Это последнее обусловлено для исследовательницы эстетическим дискурсом и представляет Искусство в его Истории. «История искусства последних двух веков является... продуктом как нельзя более тщательно структурированного экспозиционного пространства XIX столетия, иначе говоря – музея» (С. 65). Обращаясь к идеям Мальро, Краусс напоминает, что он «объяснил нам, как музей на множественном уровне, через преподносимую им последовательность стилей и их репрезентаций, организует доминирующую репрезентацию Искусства» (С. 65–66), т.е. классический художественный музей XIX в., предлагающий посетителю хронологический принцип знакомства с произведениями, однозначно заданный музейными анфиладами, является наглядной иллюстрацией к истории искусства. Характеризуя второй вид метаморфоз, рожденный изобретением фотографии, она пишет: «Когда утвердился в нынешнем виде альбом по искусству, музеи тоже модернизировались и стали «воображаемыми музеями», «музеями без стен» благодаря тому, что фоторепродукция размножила содержимое галерей в виде объединенного и общедоступного ансамбля. Однако всё это лишь укрепляет музейную систему...» (Там же).

Концепция А. Мальро столь многогранна, что зачастую инициирует обсуждение вопросов, казалось бы, противоречащих самой ее сути. В начале своей статьи «Музей без стен эпохи постмодернизма» [6] Р. Краусс отмечает, что рождение новых контекстов в осмыслении идей французского писателя стало возможным благодаря не совсем корректному переводу названия его книги на английский язык, связанному с тяготением англосаксонского мышления к конкретике. *Воображаемый музей* знаком английскому читателю под именем *Музея без стен*. Американская исследовательница обращает внимание на существенное отличие возможного толкования концепта Мальро в связи с особенностями перевода: «На французском главная идея Мальро касается чисто концептуального пространства человеческих способностей: воображение, знание, суждение; будучи переведена на английский, она, напротив, означает место, ставшее физическим, пространство, которое можно обозревать, даже если музей без стен – своего рода парадокс – трудно пере-сечь» [Ibid. P. 152].

Такой подход к интерпретации работы Мальро позволяет развернуть перед читателем историю музеографии (какой она понимается во французском языке – обустройство музейной экспозиции и музейная архитектура). Краусс акцентирует внимание читателя на том, что в богато иллюстрированной книге Мальро наряду с репродукциями шедевров искусства разных регионов мира нашлось место изображениям только двух галерей искусств, притом одной уже не существующей. Первая представлена на полотне Д. Тенирса Младшего. Это собрание известного любителя искусств эрцгерцога Леопольда Вильгельма в Брюсселе. Размещение произведений, следуя традиции того времени, демонстрировало богатство коллекции и тонкость вкуса владельца, занимая всё видимое пространство, – доминирующей в XVII в. была так называемая шпалерная развеска. Второе изображение в книге Мальро, к которому апеллирует Краусс, – это фотография одного из залов Национальной галереи в Вашингтоне с тремя полотнами Эль Греко, висящими на расстоянии друг от друга. Как особенности развески (полотна отстоят друг от друга, что позволяет рассматривать каждое из них, не отвлекаясь боковым зрением на соседние произведения), так и почетное место, уделенное такому мастеру, как Эль Греко, утверждает Р. Краусс, свидетельствуют о «реорганизации ценностей, которую начал совершать сам музей» [Jbid. P. 153] уже в XX в.

Собственно, как уже отмечалось выше, вопрос расширения представления о том, какие произведения достойны быть показаны в художественном музее, – один из важнейших для концепции самого Мальро. В своих текстах он отмечал, что Лувр рубежа XVIII–XIX вв. ограничивался горизонтами античности и европейского искусства начиная с эпохи Возрождения: «Что напоминает музей того времени? Античность, больше римская, чем греческая; итальянская живопись начиная с Рафаэля, Великие Фламандцы, Великие Голландцы, Великие Испанцы начиная с Риберы; Французы с XVII в.; Англичане с XVIII в.; Дюрер и Гольбейн, несколько в тени, и, ещё более в тени, несколько примитивов» [3. P. 47]. В XIX в. в музей как институцию постепенно начинают входить памятники древних цивилизаций: «Романтический Лувр казался более радушным, но, как и предшествующие ему коллекции, принимал только своих собственных предшественников; и самые великие художники говорили о египетской наивности... Он принял Египет и Халдейское царство только в качестве зависимых от Библии и античности» [Jbid. P. 161]. При этом процесс этот зачастую был непростым, что подтверждают, например, свидетельства Ж.-Фр. Шампольона. Будучи известным ученым, расшифровавшим иероглифы, в 1826 г. он был назначен хранителем египетских коллекций Лувра. По его настоянию были сделаны первые крупные приобретения египетских памятников для музея, однако когда он начал работать над первой экспозицией, ему мешало внутреннее сопротивление хранителей, которые полагали невозможным представлять египетские монументы рядом с признанными шедеврами [7. P. 383].

И лишь в XX в. художественный музей становится поистине универсальным. Как характеризует этот процесс сама Р. Краусс, «...все формы искусства – от самых совершенных до самых обобщенных, от востока до запада, от княжеского двора до народных традиций – начинают находить место в музее» [6. P. 153]. При этом А. Мальро в «Воображаемом музее» ещё в середине

1960-х гг. обращал внимание на тот факт, что «...такое количество музеев все ещё являются дворцами, и почему Лувр не может принять африканское искусство» [3. Р. 219] (которое «вошло» в Лувр, наряду с памятниками других неевропейских цивилизаций, только на рубеже XX и XXI вв.). Раздвижение географических и хронологических рамок искусства, которое может быть представлено в художественном музее, до произведений всех времен и народов, утверждает Краусс, делает институцию обширным полем сравнений, которые не предполагают уже доминирующего значения одних памятников и подчиненного положения других. Этот процесс, небезосновательно утверждает американская исследовательница, берет своё начало в эпоху модернизма, чтобы достичь апогея (и это найдет отражение в архитектурных решениях музеев) в эпоху постмодерна. Для Р. Краусс показательным с точки зрения эволюции музея в эпоху модернизма являются трансформации музейных зданий и их интерьеров.

В статье она обращается к наследию таких архитекторов, как Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье. На смену анфиладе, которая является пространственным выражением истории искусства, представляемой зрителю классическим музеем, приходит иное, открытое пространство, которое «придает собранию смысл единого целого», объединяет «различные и разнообразные произведения в одно содержание» [6. Р. 154]. В статье Краусс рассматриваются здания музея изящных искусств в Хьюстоне и Новой национальной галереи в Берлине, автором которых был Мис ван дер Роэ. Такие универсальные пространства позволяют трансформировать внутренние обширные объемы в залы любых размеров в зависимости от характера представляемого в определенный момент времени материала. Бесспорно, что данная тенденция привела мир музейной архитектуры к появлению в Париже Центра Ж. Помпиду, построенного по проекту Р. Пьяно и Р. Роджерса. Архитектурный конкурс, объявленный за несколько лет до этого, как раз предписывал его участникам иметь в виду эту необходимость – постоянного изменения внутреннего пространства будущего центра.

Также исследовательница обращается к идее спирального пандуса, который, как она считает, Ле Корбюзье рассматривал «как материальное выражение интенции, желания, испытываемого посетителем – освоить пространство вокруг себя посредством когнитивного усилия, которое предшествует движению» [Ibid., Р. 156]. Спираль как идеальная природная форма привлекала внимание Ле Корбюзье ещё с рубежа 1920–1930-х гг., когда им впервые начинает разрабатываться идея музея неограниченного расширения, прирастающего новыми залами как раз по такой спирали. Очевидно, пишет Краусс, что в музейной архитектуре эти идеи нашли воплощение и в здании музея Соломона Гуггенхайма, построенного в Нью-Йорке по проекту Фрэнка Ллойда Райта.

Наконец, в эпоху постмодернизма на смену универсальному пространству, скрывающемуся за стеклянным фасадом, приходят иные архитектурные решения. В статье Краусс упоминаются два музейных здания – это музей Абтайберг в Мёнхенгладбахе архитектора Ханса Холляйна и музей прикладного искусства во Франкфурте по проекту Ричарда Мейера. Притом внешне они имеют мало сходства, однако, как считает Р. Краусс, тут важна единая «гла-

венствующая идея обоих музеев – открытие перспективного поля в нескольких планах: неожиданное отверстие в стене, на повороте галереи, которое позволяет заметить удаленный предмет и таким образом ввести в данную коллекцию ссылку на расположение другого экспоната» [Jbid.. P. 157–158]. Такова, как считает Краусс, эволюция музейного пространства: от анфилады, строго предписывающей движение по экспозиции и задающей точное представление об основных этапах истории искусства, к музею модернизма, постепенно объединяющему все стили в искусстве в единое целое, и, наконец, к спонтанной игре смыслов и аналогий, невозможности «придерживаться какой-то хронологической или стилистической последовательности» [8. С. 213] в эпоху снятия всякой иерархии ценностей в конце XX в. «Как в Воображаемом музее А. Мальро, посетитель музеев “новой генерации” волен сам выбирать маршрут своего движения по экспозиционному пространству, создавать собственный, индивидуальный образ художественного целого» [9]. Вот как Краусс описывает новый опыт, получаемый публикой в современном музее: «Ажурные перегородки, открытые балконы, внутренние окна – перемещение в равной степени визуальное, как и физическое; взгляд постоянно находит другой предмет, другую экспозицию, другой формальный порядок, нацелен на перемещение, мотивированное одновременно интересом и развлечением: прогулка по музею как по блошиному рынку» [6. P. 158].

Рассуждения о трансформации музейной архитектуры приводят Р. Краусс к одной из главенствующих идей концепции А. Мальро. Говоря о том, что приобретает человечество с появлением цветных репродукций, в «Голосах безмолвия» он писал: «Открылся Воображаемый Музей, в котором избирательное соседство, введенное реальными музеями, стремится к предельной полноте: в ответ на вызов музеев изобразительное искусство изобрело свое книгопечатание» [4. С. 11]. В 1980-е гг. Краусс обращает наше внимание на то, что постмодернизм изменил и представление о книге, которая занимает столь значительное место у Мальро: «Мальро учил нас, что музей имел главную роль в производстве книги по искусству во времена специализированной и элитарной прессы; мы можем лишь констатировать, что круг замкнулся, когда мы видим, до какой степени книга по искусству, предназначенная для массового рынка, является решающей для концепции нового музея» [6. P. 158]. Эта книга, утверждает американская исследовательница, пропитана бесконечной игрой смыслов и «создана на убеждении, что стиль и форма являются взаимозаменяемыми» [Jbid.]. Эти размышления Р. Краусс о сущности музея в эпоху постмодернизма, изложенные ею в 1980-х гг., занимают исследователей музея и в начале XXI в. Так, западноевропейский арт-дилер и издатель Карстен Шуберт в своей работе «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» также обращается к эволюции музейной институции от модернизма к постмодернизму. Для него «Судьба модернизма с момента его зарождения была связана с музеем: оба разделяли тягу к иерархии, хронологии, порядку и нормативной классификации, тогда как постмодернизм по определению означает антииерархию, антихронологию, антипорядок и антиклассификацию» [10. С. 69]. «...постмодернизм объединяет в себе всё, чем не является модернизм (и, соответственно, музей), и этот конфликт стоит сегодня в центре дискус-

сий о музее» [Там же. С. 70]. К. Шуберт очень остро ставит вопрос о том, насколько отказ музея от своей исторической миссии в отношении аудитории (он ее определяет как интеллектуальную, которая как раз и зиждется на иерархии и хронологии) может способствовать его саморазрушению как общественного института в нашу эпоху превалирования зрелища: «...в музее демократия зрелища терпит крах... Она уклоняется от ответственности перед обществом ...» [Там же. С. 211].

Подведем итоги. Концепция *воображаемого музея (музея без стен)* французского писателя А. Мальро, родившаяся в середине XX в., продолжает быть предметом рефлексии искусствоведов и исследователей феномена художественного музея до сих пор. Новый виток интереса к идеям Мальро связан с осмыслением постмодернизма как периода, не просто наследовавшего модернизму, но во многом перечеркнувшего его устои и ценности. Музей, являющийся одной из основополагающих культурных институций эпохи модернизма, не мог не видоизмениться в последние десятилетия. Это заставляет специалистов в разных регионах мира вновь и вновь обращаться к классическим идеям Мальро, модернистским по сути, с тем, чтобы предложить их новое прочтение, соответствующее музею сегодняшнему.

Литература

1. Захарченко И.Н. «Воображаемый музей» А. Мальро как пространство культурно-исторической памяти // Искусство как сфера культурно-исторической памяти : сб. ст. / отв. ред. Л.Ю. Лиманская. М. : РГГУ, 2008. С. 138–146.
2. Шестаков А.В. Примечания // Мальро А. Голоса безмолвия / пер. с фр. В.Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А.В. Шестакова. СПб. : Наука, 2012. С. 745–851.
3. Malraux A. Le musée imaginaire. 2-ème ed. Paris, 1965. 256 p.
4. Мальро А. Голоса безмолвия / пер. с фр. В.Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2012. 871 с.
5. Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 48–77.
6. Krauss R. Le musée sans murs du postmodernisme // Cahiers du Musée national d'art moderne. 1986. № 17–18. P. 152–158.
7. Lacouture J. Champollion. Une vie de lumières. Paris, 1989. 534 p.
8. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2008. 244 с.
9. Захарченко И.Н. Художественный музей как храм современной культуры (новые веяния в архитектуре и экспозиционной практике XX столетия) [Электронный ресурс]. URL: <http://zaharov.znautvse.com/articles/museum.htm> (дата обращения: 03.06.2016).
10. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М. : Ад Маргинем Пресс, 2106. (Garage pro). 224 с.

Kuklinova Irina A. Saint-Petersburg State University of Culture (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: i_kuklinova@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 156–163 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/19

THE CONCEPT OF A MUSEUM WITHOUT WALLS IN THE RESEARCH OF ROSALIND KRAUSS

Key words: Imaginary Museum (a museum without walls), modernism, postmodernism, museum architecture.

The concept of an imaginary museum (or a museum without walls in the English translation), set out the writer, the first Minister of Culture of France Andre Malraux in a number of papers in the 1950-1960-s gg., Entered firmly in the anthology of the most important texts of the XX century, to

conceptualize the history of art and the genesis of the museum as a special cultural institution. These ideas find their interpreters so far. The article proposes to apply to the two works of American art critic R. Krauss relating to 1980. This is a "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View" (1982) and saw the light in 1986 - "Postmodernism's Museum without walls". The latter article has not yet been translated into Russian.

In his writings, Andre Malraux claimed that the life of a work of art in the last few centuries, accompanied by a series of metamorphoses. Their beginning he thought the Renaissance. Next, under the influence of the Enlightenment, changing context of everyday masterpieces: they are extracted from the environment for which were created (the monarch's palace or sacred space) and transferred to the museum. The next stage of the metamorphosis is associated with the moment, when transformed into a masterpiece of graphic art in the album, and parting with their newly acquired museum environment.

In his works R. Krauss refers to the characteristic of classical art museum XIX century. She drew attention to the fact that offers visitors a chronological principle acquaintance with the works, uniquely defined enfilades of the museum, it is a clear illustration of the history of art. In the XX century. Museum is transformed. Expansion geographical and chronological framework of art that can be represented in an art museum, to the works of all time, says Krauss, makes the institution an extensive field of comparisons that do not involve already dominant values of some monuments and inferiority of others. This process, rightly claims the American scholar, has its origins in the era of modernism, to reach its peak (and this will be reflected in the architectural decisions museums) in the postmodern era. For R. Krauss indicative of the evolution of the museum in the era of modernism is the transformation of the museum buildings and their interiors.

Analyzes the projects of the museum buildings the architects Mies van der Rohe and Le Corbusier. The author draws attention to the characteristic of postmodern architectural solutions proposed Hans Hollein for Museum Abteiberg in Mönchengladbach and Richard Meier for the Museum of Applied Arts in Frankfurt.

References

1. Zakharchenko, I.N. (2008) "Voobrazhaemyy muzey" A. Mal'ro kak prostranstvo kul'turno-istoricheskoy pamyati ["The Imaginary Museum" by A. Malraux as a space of cultural and historical memory]. In: Limanskaya, L.Yu. (ed.) *Iskusstvo kak sfera kul'turno-istoricheskoy pamyati* [Art as a sphere of cultural and historical memory]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 138–146.
2. Shestakov, A.V. (2012) Primechaniya [Notes]. In: Malraux, A. *Golosy bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by V.Yu. Bystrov. St. Petersburg: Nauka. pp. 745–851.
3. Malraux, A. (1965) *Le musée imaginaire* [The Imaginary Museum]. 2nd ed. Paris: Gallimard.
4. Malraux, A. (2012) *Golosy bezmolviya* [The Voices of Silence]. Translated from French by V.Yu. Bystrov. St. Petersburg: Nauka.
5. Krauss, R. (2014) *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdeniy* [The Photographic: Experience in the theory of discrepancies]. Translated from English and French by A. Shestakov. Moscow: Ad Marginem Press. pp. 48–77.
6. Krauss, R. (1986) Le musée sans murs du postmodernisme. *Cahiers du Musée national d'art moderne*. 17–18. pp. 152–158. (In French).
7. Lacouture, J. (1989) *Champollion. Une vie de lumières* [Champollion. A life of lights]. Paris: Grasset.
8. Kalugina, T.P. (2008) *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a phenomenon of culture]. St. Petersburg: Petropolis.
9. Zakharchenko, I.N. (n.d.) *Khudozhestvennyy muzey kak khram sovremennoy kul'tury (novye veyaniya v arkhitekture i ekspozitsionnoy praktike XX stoletiya)* [The Art Museum as a temple of modern culture (new trends in architecture and exposition practice of the 20th century)]. [Online] Available from: <http://zaharov.znautvse.com/articles/museum.htm>. (Accessed: 3rd June 2016).
10. Schubert, K. (2016) *Udel kuratora. Kontseptsiya muzeya ot Velikoy frantsuzskoy revolyutsii do nashikh dney* [The curator's part. The concept of the museum from the Great French Revolution to the present day]. Translated from German by A. Shubin. Moscow: Ad Marginem Press.

УДК 069:78.071.1

DOI: 10.17223/22220836/25/20

И.В. Полтева

**ПЕРЕПИСКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЯ
(НА ПРИМЕРЕ НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРОВ
ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
ИМ. А.В. АНОХИНА)**

В статье представлено комплексное научное описание материалов переписки, хранящихся в собрании Национального музея им. А.В. Анохина, как неотъемлемой части наследия композиторов. Информация изложена в соответствии с персоналиями. Автором дана классификация данных материалов согласно «Методическим рекомендациям по приему, учету и описанию документов личного происхождения», а также в соответствии с их делением на официальные и неофициальные.

Ключевые слова: наследие композиторов, переписка, музей, личные фонды.

В собрании Национального музея им. А.В. Анохина (г. Горно-Алтайск, Республика Алтай) хранятся свидетельства, документирующие историю музыкальной культуры региона. В наследии композиторов среди различного рода мемориальных музейных предметов имеются материалы переписки. Они позволяют воссоздать те или иные события из жизни отдельных персоналий, проследить динамику их творчества, определить круг организаций и лиц, с которыми они выстраивали профессиональное и дружеское общение, а также частично реконструировать эмоциональную атмосферу прошлого.

Изучение наследия композиторов из собрания Национального музея им. А.В. Анохина (далее – Национальный музей) показало, что материалы переписки хранятся в личных фондах А.В. Анохина, А.М. Ильина и Б.М. Шульгина. Их комплексное научное описание представлено в публикации по персоналиям в соответствии с содержащейся в «Методических рекомендациях по приему, учету и описанию документов личного происхождения» классификацией писем на письма фондообразователя и письма к фондообразователю [1], а также в соответствии с их делением на официальные и неофициальные.

В личном фонде композитора, этнографа и педагога Андрея Викторовича Анохина (1869–1931) хранятся все обозначенные выше группы подобного рода музейных свидетельств.

К первой группе относятся письма неофициального характера, написанные епископу Томскому и Барнаульскому Макарию. В одном из них на обороте есть ответная запись, которая объясняет то, как эти документы попали к А.В. Анохину (а соответственно, после его смерти в собрание Национального музея): «Андрей Викторович! Посылаю Вамь Ваши старья письма, которые были у Дорогого нашего Владыкі м. б. пріятно будеть Вамь вспомянуть дни древнія. Сами ужь их і уничтожайте. И. Людмила» [2, 3. С. 103].

Данные рукописи датируются 1895–1897 гг. Их можно отнести к уникальным источникам: они позволяют реконструировать один из малоизученных этапов биографии композитора – обучение в Санкт-Петербургской придворной певческой капелле.

Письма не только воссоздают процессы, связанные с развитием навыков А.В. Анохина в музыкальной области, но и повествуют о материальных затруднениях, которые он испытывал в Санкт-Петербурге, а также характеризуют его душевные переживания. В каждом из них имеются сведения о работе по гармонизации и сочинению духовной музыки. Данный тезис иллюстрирует следующий фрагмент: «Опытъ своихъ композицій я показывалъ доброму моему преподавателю Михаилу Романовичу. Онъ совѣтуетъ ихъ поправить и понести ему еще пересмотрѣть. О пѣсни Богородицѣ онъ замѣтилъ, что она (компаз.) написана какъ работа ученика для класса. Больше нужно движенія в голосахъ. Въ пѣсни «Пантелеимоне» не соблюден опредѣленный стиль. «Слухомъ чуткимъ» хороша но закончена въ другомъ стрѣхъ. Корткія піесы принято писать и заканчивать въ одной тональ» (1897 г.) [2, 3. С. 105].

В личном фонде А.В. Анохина есть официальные и неофициальные письма к фондообразователю.

Так, к первым относится письмо Комиссии по изучению племенного состава населения СССР и сопредельных территорий (1928 г.), в котором адресант обращается за помощью к адресату в составлении «Карты племенного состава населения Алтая» [2]. Данный музейный предмет является одним из многочисленных примеров обращения к А. В. Анохину как специалисту в области этнографии Горного Алтая.

Вторые включают письма от частных лиц. Например, в письме 1909 г. от Григория Васильевича Лупенко, псаломщика Никольской церкви с. Ново-Александровского Змеиногорского уезда [3. С. 107–108], содержится обращение к Андрею Викторовичу за профессиональной помощью в области музыкального сочинительства. Адресант просит рассмотреть одно из написанных им произведений «Правило веры», а также выступить в качестве эксперта и дать совет о том, стоит ли продолжать работу в данной области [2, 3. С. 107]. Подобного рода рукописи свидетельствуют о высоком профессионализме фондообразователя, его востребованности среди музыкантов в качестве рецензента.

В целом личный фонд А.В. Анохина характеризуется широким спектром материалов, рассматриваемых в данной публикации. Его особенностью является наличие писем, содержащих повествование о ходе обучения в Санкт-Петербургской придворной певческой капелле от первого лица. Официальные и неофициальные письма к фондообразователю свидетельствуют о высоком уровне профессионализма композитора, этнографа и педагога.

В личном фонде композитора Алексея Михайловича Ильина (1908–1972) хранится значительное количество писем к фондообразователю.

Официальные письма связаны преимущественно с изданием его сочинений и научных статей. Адресантами выступают, как правило, отдельные учреждения, например, Государственное музыкальное издательство, Всесоюзное Управление по охране авторских прав, редакции газет «Алтайская

правда», «Советское искусство» и др. Кроме того, в эту же группу входят письма от Ойротского областного радиокомитета, Ойротского областного национального драматического театра, Горно-Алтайского областного управления культуры, характеризующие профессиональную музыкальную деятельность Алексея Михайловича в Горном Алтае [4].

Также есть два официальных письма, связанных с балетом «Торко-Чачак» («Шелковая кисточка»), – от председателя правления Клуба Барнаульского меланжевого комбината Живаевой (1961 г.), директора Барнаульского меланжевого комбината Меркурьева (1965 г.). В первом адресант информирует А.М. Ильина о том, что за работу по созданию музыки к «Шелковой кисточке» его решено было наградить почетной грамотой и ценным подарком – золотыми наручными часами. Во втором – ему сообщается о предстоящем показе балета в Москве: «Шелковая кисточка», поставленная народным театром Меланжевого комбината, получила высокую оценку: коллективу предоставлена возможность показать спектакль – балет в Кремлевском Дворце Съездов. Выступление состоится в январе 1966 г.» [Там же].

Что касается неофициальных писем, то они так или иначе связаны с решением профессиональных и творческих вопросов. Изучение содержания позволило структурировать их на три группы в зависимости от адресантов: письма от известных советских деятелей музыкальной культуры; письма от композиторов Алтая; письма от участников процесса создания балета «Торко-Чачак» («Шелковая кисточка»). Рассмотрим их в соответствии с представленным делением в хронологической последовательности.

В материалах переписки из личного фонда А.М. Ильина хранятся письма от известных советских деятелей музыкальной культуры – композитора Б.С. Шехтера, музыковедов Л.С. Гинзбурга, В.С. Виноградова.

Композитор, заслуженный деятель искусств Туркменской ССР, кандидат искусствоведения Борис Семенович Шехтер был одним из преподавателей Московской государственной консерватории, в которой проходил обучение А.М. Ильин. В письме 1935 г. имеются положительные отзывы о работе Алексея Михайловича: «В Вашем письме есть места радующие меня – это во-первых то, что Вы работаете муз. редактором и относитесь к своему делу с рвением. Это, во-вторых то, что Вы пропагандируете советскую музыку и, что с любовью относитесь к этому делу пропаганды нашего искусства» [Там же].

Вместе с тем Б.С. Шехтер осуждает отсутствие у А.М. Ильина стремления к сочинительству и призывает его продолжать работу в области композиции. «Но есть в письме одно место, за которое мне не только по моей старой педагогической привычке хочется Вас бранить! Вы пишете «сочинять бросил». Почему? По каким причинам? Я отлично помню Вас как одного из самых даровитых студентов, и я думаю, что такие способности не должны глоснуть. Надо работать, присылать свои работы на консультацию мне, или кому-нибудь еще в Союз композиторов. Вы сейчас слушаете много музыки; надо учиться на этом и работать» [Там же].

Музыковед, виолончелист и педагог, доктор искусствоведения Лев Соломонович Гинзбург в письмах 1950-х гг. обращается к адресату с просьбой

сообщить дополнительные сведения о декабристе П.Н. Свистунове, необходимые для формирования книги о русских виолончелистах «История виолончельного искусства» (Т. II) [Там же].

Виктор Сергеевич Виноградов – советский музыковед, фольклорист, музыкальный и общественный деятель, в 1950-е гг. также вел переписку с Алексеем Михайловичем. В своих письмах как исследователь культуры стран Азии и Советского Востока он проводит параллели между киргизским и алтайским музыкальным искусством.

Представленные письма включают положительную оценку музыкальной деятельности А.М. Ильина, свидетельствуют о его широкой востребованности как специалиста в области музыкальной культуры Сибири. Данные источники выступают показателем высокого статуса композитора в культурном пространстве Советского Союза.

В наследии композитора есть большое количество рукописей, авторами которых являются композиторы Алтая: А.С. Анохин, В.М. Пеньков, С.М. Подгурский, Б.М. Шульгин.

В имеющихся в музее двух письмах композитора и педагога Афанасия Степановича Анохина [5. С. 37] (1950 г.) речь идет о публикации «Песни о новом Алтае» в газете «Алтайская правда», в процессе работы над которой адресанту было предложено выступить в качестве рецензента. Кроме того, в них А.С. Анохин рассказывает адресату о своей музыкальной деятельности: «Мне музицировать удастся мало. Суeta служебная заедает. Написал «Песню алтайской молодежи», смешанный хор – «Зимняя дорога» на сл. Пушкина. Последнюю печатала без аккомпанемента газета «Сталинская смена». Остальное в работе или в плане» [4].

Письма композитора и педагога Валентина Матвеевича Пенькова [5. С. 283] (1951 г.) содержат в себе просьбу адресанта в консультации по поводу написанных им сочинений. «В предыдущем письме я послал Вам песню «Сразу видно – из Алтая» на слова И. Фролова. Это одно из первых моих сочинений. Я очень нуждаюсь в хорошей рецензии по этой песне, или в консультации. Убедительно прошу Вас, не отказывать в моей просьбе. Ведь мне очень трудно, живя в сельской местности, вдали от настоящих музыкальных кругов, к тому же, не имея специального музыкального образования и не получая должной деловой консультации из Барнаула – находить самому и исправлять свои ошибки в песнях. Буду Вам от души благодарен за Вашу помощь» [4].

Основной темой писем композитора, пианиста Семена Михайловича Подгурского [6. С. 122] (1955–1956 гг.) является подготовка к изданию нотного сборника. Кроме этого, адресант советуется с адресатом по поводу своего сочинения, которое, предположительно, похоже на произведение А.М. Ильина. В письме С.М. Подгурский пытается разъяснить для себя этот момент.

В письмах, адресованных Алексею Михайловичу от композитора и педагога Бориса Михайловича Шульгина [7] (1958 г., 1970-е гг.), также прослеживается тема издания музыкальных сборников. Автор пишет и о своей работе в области композиции: «Да теперь и симфония «тронулась». В «сыром» виде I ч. готова, III часть (медленная) готова, около 100 тактов готово в III части и финал «сидит» в голове. В общем осенью кончу. Вот такие дела» (1970-е гг.) [4].

Письма от А.С. Анохина, В.М. Пенькова, С.М. Подгурского, Б.М. Шульгина обозначают особое место Алексея Михайловича Ильина в среде композиторов Алтая. Несмотря на их односторонний характер, можно предположить, что А.М. Ильин выступает как участник процесса подготовки нотных изданий в качестве собирателя народных мелодий и автора отдельных публикуемых произведений, как консультант в области музыкального творчества и как хороший собеседник.

Часть писем из личного фонда адресовано А.М. Ильину от участников процесса создания балета «Торко-Чачак» («Шелковая кисточка»). К ним относятся письма от В.В. Осипова и М.А. Зарайской.

Письма художника Бийского драматического театра В.В. Осипова датируются 1958 г. и представляют повествование адресанта о написании либретто к балету. В одном из них адресант освещает тему возникновения идеи создания постановки, инициатором которой была М.А. Зарайская. Кроме того, он определяет свою роль в ее реализации не только как художника-постановщика, но и либреттиста: «Не так давно я был в Барнауле, зашел к знакомым в клуб меланжевого комбината. Оказывается там у балетмейстера Зарайской М.А. давно зреет мысль создать алтайское балетное представление. <..> Все это меня воодушевило, я дал свое согласие на включение в работу как художника-постановщика. На Вас пал наш выбор как на алтайского композитора. Я, кроме того должен написать либретто будущего балета. <..> К постановке решено было взять сказку П. Кучияк «Шелковая кисточка» («Торко-Чачак»)». В последующих письмах адресант предоставляет А.М. Ильину отчет о ходе работы над созданием либретто.

В одном из писем В.В. Осипов информирует о подготовке художественного оформления балета, об освоении им новых техник и приемов в Москве: «В Москву я ездил для освоения техники работы со светящимися красками, чего вполне достиг в экспериментальной лаборатории при МХАТ и мастерских Большого театра СССР. Оформление «Шелковой кисточки» я задумал с применением светящихся красок и соответствующей аппаратуры» [4].

Балетмейстер Маргарита Аркадьевна Зарайская-Теймуразова, стоявшая у истоков создания Народного театра балета Дома культуры Барнаульского меланжевого комбината [8. С. 38–43], также переписывалась с Алексеем Михайловичем по поводу постановки «Торко-Чачак». Из писем следует, что А.М. Ильин задерживает ноты, которые так необходимы для подготовительной работы. М.А. Зарайская-Теймуразова просит адресата разъяснить сложившуюся ситуацию и в заключение пишет: «Шелковая кисточка должна быть поставлена мною, я не отступлюсь от задуманной мною идеи» [4].

Представленные выше письма являются документами, отражающими подготовительный этап работы над постановкой балета «Торко-Чачак» и характеризующими участие в ней В.В. Осипова (либреттиста) и М.А. Зарайской-Теймуразовой (инициатора создания произведения и балетмейстера).

Официальные и неофициальные письма к фондообразователю в наследии А.М. Ильина содержат положительную оценку деятельности композитора, свидетельствуют о его широкой востребованности как специалиста в области музыкальной культуры Сибири, освещают процессы создания отдельных

произведений (например, балета «Торко-Чачак»), отражают сведения об издании научных статей и авторских сочинений.

В личном фонде композитора и педагога Бориса Михайловича Шульгина (1925–2010) содержатся письма к фондообразователю.

В официальной переписке, датирующейся 1970-ми гг., адресантами выступают различные организации. Например, Союз польских композиторов, Институт искусств Академии наук Армянской ССР и др. выражают композитору благодарность за переданные им издания («Кожондор. Песни», «О музыкальной культуре алтайцев») и высказывают надежду на дальнейшее сотрудничество. Союз композиторов РСФСР информирует о принятии документов для вступления в Союз композиторов СССР на рассмотрение Приемной комиссией, о недостаточности присланных материалов, просит пересмотреть приемное дело и проанализировать его на заседании правления Союза композиторов Тувинской АССР [9].

В неофициальной переписке выделяется группа писем от композитора, педагога, музыкального деятеля Назиба Гаязовича Жиганова, являвшегося одним из преподавателей Казанской государственной консерватории, которую окончил Б.М. Шульгин. Хронологические рамки переписки охватывают 1970-е гг. Анализ их содержания позволяет выделить темы, которые раскрывает Н.Г. Жиганов: предназначение композитора, композиторский талант и неограниченный потенциал Б.М. Шульгина, мотивация бывшего студента на творческий и профессиональный рост, повествование о себе, своей семье и работе.

Тема предназначения композитора – одна из ведущих в письмах Н. Жиганова: она является либо основной, либо сквозной, но так или иначе присутствует во всех рукописях. «Конечно одного таланта, для такого творческого подвига, мало. Нужна большая культура и трудоспособность. Еще древние греки говорили: творить это значит ограничить себя. Тоже верно! А вообще как бы композитору было бы не трудно – он должен сочинять Музыку. Если конечно он настоящий композитор. В молодые годы надо вовремя заложить фундамент. Потом когда человеку 40-50 и если до этого все раскачивался и искал какие-то объективные причины и этим оправдывал свое безделье, то цена ему даже в Красный день – грош» (1975 г.) [Там же].

Обращаясь к данной тематике, автор акцентирует внимание на творчестве Б.М. Шульгина, тем самым подчеркивая его композиторский талант: «Быть композитором это великая радость и честь. А у Вас, мой друг, есть свой композиторский почерк и Вы обязаны сочинять, сочинять и еще раз сочинять Музыку» (1974 г.) [Там же].

Назиб Гаязович пишет о том, что Борис Михайлович обладает всеми качествами, необходимыми для создания оригинальных произведений: природной одаренностью, высоким профессионализмом, глубоким знанием музыкальной культуры Горного Алтая. Его письма выступают не только средством коммуникации, но и мощным фактором мотивации и источником поддержки для Б.М. Шульгина в его музыкальной деятельности. «Жду от Вас хороших сочинений. У Вас всегда есть, что сказать, а это главное в творчестве. А уж «как» сказать тут браток нужна композиторская техника – наше ремесло. Да, да! <..> Очень хочу, чтобы Ваша симфония получилась» (1971 г.). «Пишите, пишите и еще раз пишите, чтобы голова была всегда занята твор-

чеством. Алтай, богатый, красочный край. Пусть эти богатства будут доступны через Вашу Музыку и тем людям, которые не были в тех краях» (1973 г.). «Я еще думаю об Алтае. <..> Кто-то должен воспеть в своей Музыке легенды, былины, исторические события. Познакомить мир с прелестями алтайской Музыки» (1974 г.). «Пишите симфонию. Выводите свой Алтай на всесоюзную орбиту» (1974 г.) [Там же].

Помимо сведений о Б.М. Шульгине, письма Н.Г. Жиганова содержат информацию, способствующую формированию представления о жизни композитора как такового. Так, Назиб Гаязович повествует о себе, акцентируя внимание на подробностях работы над сочинением симфонических произведений. «Моя жизнь, как всегда, заполнена до предела. Консерватория, Союз, командировки. Немного остается времени для сочинения Музыки. 4 симфонию закончил летом 1973 г. Симфонический сезон нашего оркестра открылся моей четвертой. Публика симфонию приняла тепло. Сейчас работаю над 5-й. Закончил две части в партитуре, и все дальше что-то трудно двигается. Мучаюсь. Тем много, а нужной пока не слышу. Вот так, дорогой Бор-ря!» (1974 г.). «Могу сообщить – закончил партитуру V симфонии. Пока боюсь кому-либо показывать – Ох, страшно!» (1974 г.). «Я по старому «ректорствую». Дней через 7–8 решил все же показать в Союзе свою V симфонию, пока для двух роялей. Если услышу одобрение тогда Рахлин (Н.Г. Рахлин (1906–1979) – дирижер, первый художественный руководитель Симфонического оркестра Республики Татарстан. – *Прим. автора*) будет ею открывать Симфонический Сезон 74-75 гг.» (1974 г.) [Там же].

Во всех рукописях Н.Г. Жиганова ощущается особое внимание к Борису Михайловичу. Это проявляется во фразах приветствия и прощания, например: «Дорогой Борис», «Я обнимаю Вас, а “тылу” сердечный привет», «Я Вас крепко обнимаю (морж несчастный!). Пишите. Ваш Жиганов» и др. Обнаруживается также трепетное отношение к музыке: автор всегда пишет слово «Музыка» с заглавной буквы [Там же].

Официальные письма в наследии Б.М. Шульгина являются отражением его профессиональных связей в музыкальном мире, неофициальные – представляют оценку его личности через призму убеждений и взглядов известного деятеля отечественной музыкальной культуры XX в. Рукописи Н.Г. Жиганова содержат не только личное мнение автора об адресате, но и фактический материал о жизни и творческой деятельности самого адресанта [10].

Итак, анализ наследия композиторов из собрания Национального музея, осуществленный в соответствии с «Методическими рекомендациями по приему, учету и описанию документов личного происхождения», показал, что материалы переписки сосредоточены в личных фондах А.В. Анохина, А.М. Ильина, Б.М. Шульгина. Большинство составляют официальные и неофициальные письма к фондообразователю (в личном фонде А.В. Анохина, А.М. Ильина, Б.М. Шульгина), письма фондообразователя встречаются гораздо реже (в личном фонде А.В. Анохина).

Изучение подобных источников позволяет ввести в научный оборот новый фактический материал, связанный с развитием музыкальной культуры Алтая, воссоздать научные и творческие связи композиторов, реконструиро-

вать отдельные личностные особенности деятелей искусства посредством рассмотрения характеристик, данных их современниками.

Как музейные предметы письма обладают высокой степенью информативности, в связи с чем заключенные в них сведения требуют широкого введения в научный оборот. Их содержание (в данном случае неофициальных писем), прежде всего, за счет мемориальной ценности имеет свойство влиять на эмоциональную сферу человеческой личности, т.е. экспрессивности. Все это обуславливает использование данных материалов в коммуникационном пространстве музея.

Литература

1. *Методические* рекомендации по приему, учету и описанию документов личного происхождения. Горно-Алтайск : Комитет по делам архивов Республики Алтай, 2014. 30 с.
2. *Национальный музей*. Личный фонд композитора, этнографа и педагога А.В. Анохина. Ф. 1.
3. *Анохинские* чтения: матер. VI науч. конф., посвящ. 140-летию А.В. Анохина. Горно-Алтайск, 2013. 352 с.
4. *Национальный музей*. Личный фонд композитора А.М. Ильина. Ф. 18.
5. *Музыкальная энциклопедия Алтайского края* / под общ. ред. В.Е. Огневой, И.Н. Свободной. Барнаул : ГМИЛИКА, АЗБУКА, 2011. 472 с.
6. *Песни Горного Алтая*. Мелодии и тексты / сост. В.Ф. Хохолков. Горно-Алтайск, 2000. 128 с.
7. *Полтева И.В.* Наследие композитора Б.М. Шульгина в собрании Национального музея имени А.В. Анохина // Grand Altay Research & Education, Special Issue, 2015 [Электронный ресурс]: периодическое сетевое издание межрегионального объединения «Совет ректоров Большого Алтая». URL: <http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/special/09.pdf> (дата обращения: 29.07.2016).
8. *Смолянинова Н.И.* Роль М.А. Зарайской в становлении и развитии Народного театра балета на Алтае // Культурная традиция и современный танец в образовательном хореографическом пространстве Сибирского региона. Барнаул, 2006. С. 38–43.
9. *Национальный музей*. Личный фонд композитора и педагога Б.М. Шульгина. Ф. 15.
10. *Полтева И.В.* Материалы переписки как источник изучения личности композитора (на примере наследия Б.М. Шульгина из Национального музея имени А.В. Анохина) // Художественное образование : проблемы и перспективы: матер. междунар. науч.-практ. конф. (Бийск, 6 ноября 2014 г.). Бийск: БиГМК, 2014. С. 33–36.

Polteva Irina V. The National Museum named after A.V. Anokhin (Gorno-Altai, Russian Federation).

E-mail: Polteva-Irina@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 164–172 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/20

CORRESPONDENCE AS A SOURCE FOR STUDYING THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF ALTAI (ON THE EXAMPLE OF THE HERITAGE OF COMPOSERS FROM THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM NAMED AFTER A.V. ANOKHIN)

Key words: *the heritage of composers, correspondence, museum, personal funds.*

In the collections of the National museum named after A.V. Anokhin (Gorno-Altai, the Republic of Altai) stored objects documenting the history of the musical culture of the region. Among the various types of memorial objects in the heritage of composers there are materials of correspondence. The study of the letters allows recreating events in the life personalities, allows tracing the dynamics of their creative activity, allows determining the circle of communications of composers and allows reconstructing the emotional atmosphere of the past.

Analysis of the heritage of composers from the collections of the National museum named after A.V. Anokhin, carried out in accordance with the «Guidelines for reception, registration and description of documents of a personal origin» showed that the letters are concentrated in personal funds of composers A.V. Anokhin, A.M. Ilyin and B.M. Shulgin.

The personal fund of composer A.V. Anokhin is characterized by a wide spectrum of materials. Its special feature is the presence of the letters containing the story about learning at the St. Petersburg Imperial Chapel Choir in the first person. Official and unofficial letters addressed to A.V. Anokhin indicate high levels of professionalism of the composer, ethnographer and teacher.

Official and unofficial letters in the heritage of composer A.M. Ilyin contain a positive assessment of activity of composer, show personality as an expert in the field of musical culture of Siberia, describe the process creating works (for example, the ballet «Torko-Chachak»), reflect information about the publication of scientific articles, of musical compositions.

Official letters in the heritage of composer B.M. Shulgin are a reflection of his professional contacts in the world of music; unofficial letters represent an estimate of personality through the prism of convictions and views known figure of musical culture of the XX century. The letters of composer N.G. Zhiganov contain not only the personal opinion of the author about the addressee, but also factual material about the life and creative activity of the addresser.

The study of these sources allows us to introduce into science new factual material associated with the development of musical culture of Altai, to recreate the scientific and creative communications of composers, to reconstruct the personality characteristics of art workers through the characteristics of their contemporaries.

The letters as museum objects are highly informative, and therefore the information enclosed in the letters, require a broad introduction to the scientific space. A content of correspondence (mainly of unofficial letters) influences the emotional sphere of the human person. This leads to the use of the correspondence in the space of museum communication.

References

1. Committee on Archives of the Republic of Altai. (2014) *Metodicheskie rekomendatsii po priemu, uchetu i opisaniyu dokumentov lichnogo proiskhozhdeniya* [Methodological recommendations for the acceptance, accounting and description of personal documents]. Gorno-Altaysk: Committee on Archives of the Republic of Altai.
2. The National Museum. (n.d.) *Lichnyy fond kompozitora, etnografa i pedagoga A.V. Anokhina* [The personal fund of the composer, ethnographer and teacher A.V. Anokhin]. Fund 1.
3. *Anokhinskie chteniya* [Anokhin's Readings]. Proc. of the Sixth Conference. 2013. Gorno-Altaysk: [s.n.].
4. The National Museum. (n.d.) *Lichnyy fond kompozitora A.M. Il'ina* [The personal fund of the composer A.M. Ilyin]. Fund 18.
5. Ogneva, V.E. & Svobodnaya, I.N. (eds) (2011) *Muzykal'naya entsiklopediya Altayskogo kraya* [The musical encyclopedia of the Altai Territory]. Barnaul: GMILIKA, AZBUKA.
6. Khokholkov, V.F. (ed.) (2000) *Pesni Gornogo Altaya. Melodii i teksty* [Songs of the Altai Mountains. Melodies and texts]. Gorno-Altaysk: [s.n.].
7. Polteva, I.V. (2015) *Nasledie kompozitora B.M. Shul'gina v sobranii Natsional'nogo muzeya imeni A.V. Anokhina* [The legacy of the composer B.M. Shulgin in the collection of the National Museum named after A.V. Anokhin]. *Grand Altay Research & Education, Special Issue*. [Online] Available from: <http://rectors.altstu.ru/ru/periodical/special/09.pdf>. (Accessed: 29th July 2016).
8. Smolyaninova, N.I. (2006) *Rol' M.A. Zarayskoy v stanovlenii i razvitii Narodnogo teatra baleta na Altae* [The role of M.A. Zarayskaya in the formation and development of the National Ballet Theater in the Altai]. In: Basmanova, A.M. et al. *Kul'turnaya traditsiya i sovremennyy tanets v obrazovatel'nom khoreograficheskom prostranstve Sibirskogo regiona* [Cultural tradition and modern dance in the educational choreographic space of Siberian region]. Barnaul: The Altai State Institute of Culture. pp. 38–43.
9. The National Museum. (n.d.) *Lichnyy fond kompozitora i pedagoga B.M. Shul'gina* [The personal fund of the composer and teacher B.M. Shulgin]. Fund 15.
10. Polteva, I.V. (2014) [The correspondence as a source of a composer's personality studies (a case study of B.M. Shulgin's heritage from the National Museum named after A.V. Anokhin)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie: problemy i perspektivy* [The Art Education: Problems and Prospects]. Proc. of the International Conference. Biysk., November 6, 2014. Biysk: BiGMK. pp. 33–36. (In Russian).

УДК 711.4.+72.025.4

DOI: 10.17223/22220836/25/21

М.В. Савельев, К.А. Долгополова

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА РЕСТАВРАЦИОННЫХ ПРИЕМОВ УСАДЕБНЫХ КОМПЛЕКСОВ ГОРОДОВ РОССИИ

Для современного города XXI в. характерно смешение разнородных исторических стилей и планировочных решений в единой архитектурной среде. Вместе с тем серьезной проблемой сегодня является сохранение исторического наследия, так как новая застройка нередко сопровождается уничтожением памятников архитектуры. В данной статье уделяется внимание усадебным комплексам городов российских регионов, в том числе Сибири. Авторы исследуют возможные пути архитектурных и градостроительных решений, обеспечивающих существование и функционирование данных исторических сооружений сегодня. На материале анализа реставрационных приемов, применяющихся к усадебным комплексам российских городов, показано, что такие пути существуют и могут иметь дальнейшее развитие.

Ключевые слова: усадебная территория, сибирские усадьбы, функциональность, историческая застройка, архитектурный облик, реставрация, реконструкция.

На формирование современной городской среды оказывают влияние самые разнообразные факторы: стилистические особенности исторических зданий, архитектурный облик новых построек, планировочная структура улиц и т.п. Однако зачастую происходит смешение застройки разных времен, так как современные здания приходится возводить в исторической архитектурной среде. В связи с этим возникает серьезная проблема, с которой сталкивается большинство городов: развитие городского пространства сопровождается разрушением исторических архитектурных памятников. С одной стороны, инфраструктура города требует постоянного роста, с другой стороны, необходимо бережное отношение к культурному наследию. Следует отметить, что проблема сохранения архитектурных памятников сегодня в ряду наиболее актуальных, поскольку именно историческая среда города во многом определяет его неповторимый облик. К подобному виду архитектурных объектов, придающих уникальный вид городскому пространству, относятся усадьба (как комплекс разнообразных построек, включенных в единую архитектурно-планировочную систему). Но и городскую усадьбу без должного внимания со стороны реставраторов ожидает печальная участь. Авторы же данной статьи намерены представить возможные пути архитектурных и градостроительных решений, обеспечивающих существование исторических сооружений и их функционирование в современных условиях. Цель нашего исследования – показать на материале городских усадеб российских регионов и Сибири, в частности, что такие пути существуют и могут иметь дальнейшее развитие.

Для этого, в первую очередь, рассмотрим общую структуру усадебной территории на материале сибирских усадеб. Во-вторых, обозначим предлагаемые в архитектурной практике российских городов варианты реконструкции усадебных комплексов, а также наметим возможные решения перестрой-

ки усадеб в г. Енисейске с учетом специфики пространственно-планировочной композиции.

Как полагают исследователи, эволюция городской усадьбы Сибири, с момента своего возникновения вплоть до начала XX в., неразрывно связана с развитием города. С одной стороны, из очаговых скоплений семейных усадеб, концентрирующихся вокруг оборонительного узла, формируется древнее городское поселение. С другой стороны, усадьба отдельной семьи формируется подобно городу, ассимилируя его знаки. Структуру города определяет скопление усадебных участков, так как внешний вид улицы формируют усадебные ограды, ворота, фасады домов и прочие элементы усадебного комплекса. Складывается внешний вид городской улицы, который видит наблюдатель, рассматривающий усадьбу со стороны [1]. При этом выделяется три периода эволюции городской усадьбы Сибирского региона. Первый период (XVII – втор. пол. XVIII в.) характеризуется строительством городов и острогов в Сибири. На протяжении второго этапа (XVIII – втор. пол. XIX в.) эволюция сибирских усадеб происходит на фоне становления регулярного характера градостроительства в России. Следуя положениям и инструкциям этого периода, городские территории членились на отдельные участки, образующие кварталы. Эти кварталы начинают застраиваться в соответствии с запросами того или иного сословия. В генеральных планах многих сибирских городов выделяются дворянские, купеческие, мещанские и другие территории. Третий период формирования сибирской городской усадьбы (втор. пол. XIX – нач. XX в.) связан с интенсивным развитием городского населения и жилищным строительством. Этому способствовали экономический рост на фоне активного развития промышленности и торговли; развитие сельского хозяйства; открытие первого в Сибири университета; а также санкционированное правительством переселенческое движение и строительство железной дороги [2].

В целом итогом эволюции становится сложение специфической пространственно-композиционной организации территории сибирской городской усадьбы и ее архитектурного облика.

В Красноярске, к примеру, пространственная организация усадеб формировалась под влиянием множества факторов, среди которых как общие региональные архитектурно-градостроительные тенденции, так и природно-географические и социокультурные особенности местного характера. Так, в ряду важных правил было требование к расположению строений во дворах с учетом соблюдения противопожарных мер: «...чтобы дворы строениями не затеснять и бани строить как можно далее от жилого строения» [3]. Поэтому главный дом, как правило, размещался у левой или правой границы участка на расстоянии от соседских строений. Жилые дома и торговые лавки ставились по красной линии улицы, а хозяйственные постройки находились в глубине участка.

Городской вариант жилища обычно представлял собой более сложную структуру, в отличие от сельского жилища. «Кроме жилого дома, на дворе обычно стояли хозяйственные постройки – амбар, сеновал, хлев, конюшня, погреб. Собственная баня как дворовая постройка к середине XIX в. была распространена не во всяком городе, что нужно связать с развитием общест-

венных (торговых) бань» [Там же]. Расположение и деление участка на функциональные зоны предоставлялось на усмотрение владельцев и не регламентировалось. В свою очередь, на размер дома и усадьбы влияли жилищность горожан и их социальный статус. Это отражалось и на наполняемости хозяйственных построек, расположенных на территории усадьбы. «В конце XIX наметилась тенденция к уплотнению усадебной застройки. Место огородов заняли хозяйственные постройки, флигели, появление которых было связано не только с делением семьи, но и со сдачей жилья в аренду. На одном участке могли размещаться два, а иногда и три жилых дома» [Там же]. К концу XIX в. сложились основные функциональные типы деревянных усадеб: жилая усадьба, усадьба смешанного типа – с производственной или торговой функцией. Усадьбы смешанного типа включали в себя, кроме дома, флигеля и необходимых хозяйственных построек, лавки или мастерские, склады, навесы. На некоторых владельческих участках основной становилась торговая функция. Показательным моментом, как отмечают исследователи, являлась постепенная замена деревянных строений зажиточных владельцев на каменные.

В свою очередь, г. Енисейск, расположенный на берегу реки Енисей, являлся первым русским городом в центральной части Сибири. С самого начала существования население активно использовало для хозяйственных нужд малые речки, протекающие по городской территории. Одна из таких речек – Мельничная. Свое название она получила непосредственно из-за функционального назначения, так как вдоль реки располагались водяные мельницы. Это существенным образом повлияло на формирование планировочной структуры города.

Как и в других сибирских городах, в Енисейске из-за частых пожаров происходит переход от деревянного строительства к каменному. Кирпичное производство здесь стало развиваться не позднее 50-х гг. XVII в. Однако до начала XVIII столетия изготовленный кирпич использовался в основном для кладки печей [4]. Кроме того, известно, что за р. Мельничной селились «кузнецы-пушкарки», для которых была выделена особая территория в связи с опасностью пожаров. В самом г. Енисейске располагалось два соляных амбара, «амбар для инструментария... пороховой погреб и большой провиантский магазин, состоящий из различных амбаров...» [Там же. Т. 1. С. 26]. Заводов не было, кроме «...каменского винокуренного и двух солеваренных... Фабрик и пильных мельниц нет, а мучных колешатых 97 мельниц» [5. Т. 1. С. 144].

С 1730-х гг. начинается экономический расцвет города. Это было связано с развитием торговли и ремесленного производства, куда входили: металлообработка, солеварение, судостроение. Постепенно к 1840 г. облик города и его жизнь меняются благодаря активному развитию золотопромышленности, что в первую очередь отразилось на обычаях и повседневной жизни Енисейска. «Золотая лихорадка» на короткое время оживила город, усилив его значение как торгового центра, но в то же время практически убила все ремесла, ранее развитые в нем» [4. Т. 1. С. 84].

Специфические особенности городской усадебной территории г. Енисейска наиболее отчетливо выявляются на примере центральной части города. Уникальность городу придают исторические постройки, большая часть кото-

рых относится к XIX в. Следует отметить, что эти сооружения сохранились практически в первозданном виде. Так, рассматривая территорию на пересечении двух улиц – Ленина и Партизанской, мы обнаруживаем, что вся исследуемая область имеет статус объекта культурного наследия. Здесь расположены следующие постройки XIX в.: дом Флеера; жилой дом с магазином и усадьбы купца Захарова, пакгауз усадьбы купца Захарова; дом усадьбы и флигель купца Бородкина; дом купца Савельева. Изначально на первых этажах зданий размещались торговые лавки. Вторые этажи, как правило, отдавались под жилье. Хотя бывали случаи, когда все здание полностью выполняло торговую функцию.

Необходимо отметить, что кардинальные преобразования усадебных комплексов с момента постройки до настоящего времени не всегда происходят в пользу сохранения их первозданного вида. Изменения затрагивают, как правило, все аспекты сооружений: функциональное наполнение, планировочную структуру, архитектурно-стилистическое решение (т.е. внешний вид). Каковы результаты подобного игнорирования ценности архитектурного культурного наследия? Во-первых, происходит стилистическое смешение исторических и современных сооружений (как произошло, к примеру, на упомянутой нами ул. Ленина). Это приводит к постепенному исчезновению целостности и гармонии в облике города. Во-вторых, в силу того, что территория используется неэффективно, вне учета функционального предназначения, некоторые постройки частично (или полностью) разрушены либо находятся в критическом состоянии. Возможны ли эффективные пути сохранения культурного наследия в условиях современной застройки?

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает предложение исследователей, акцентирующих функциональные аспекты здания. Чтобы продлить как можно дольше существование исторического сооружения, полагает Е.Н. Чистосува, «нужно, помимо собственно реконструкции, придать ему новое функциональное назначение сегодня. Памятники архитектуры – это материальный фонд государства и могут и должны использоваться в современных целях общества» [6]. Каждое сооружение имеет свойство разрушаться, особенно в том случае, когда оно не эксплуатируется. Конструкции постепенно теряют свою силу и перестают выполнять свои первоначальные функции. Именно это и происходит со многими усадьбами на территории г. Енисейска.

Облегчить ситуацию можно в том случае, если реанимировать утилитарную составляющую (функциональность) исторического здания исходя из потребностей современного общества. Для решения данной задачи предлагается несколько вариантов. Оставить, к примеру, первоначальную деятельность памятника архитектуры с учетом современной корректировки. Другой вариант – использовать историческое здание, присвоив ему совершенно новые функции, соответственно, избрать новую наполняемость, отличающуюся от первоначальной. При этом, несмотря на необходимую реставрацию, не затрагивать конструктивные и архитектурные достоинства сооружения. «Для правильного выбора новой функции нужно учитывать, что должны остаться без изменений архитектурно-художественные достоинства, только потом придается утилитарный смысл» [Там же].

Данная установка обуславливает следующие принципы реставрации:

- максимальное сохранение подлинности сооружения;
- необходимость обоснования дополнений, вносимых в процессе реставрации;
- осуществление всех видов реставрационных работ исключительно с разрешения и под контролем государственных органов по охране памятников культуры.

Крайне важно, чтобы после реставрационных работ историческая улица воспринималась как единое целое. Этому способствует единовременная реконструкция исторической среды. Она выгодна тем, что гарантирует восстановление гармоничного исторического облика территории даже при застройке разных периодов.

В качестве третьего варианта предлагается комплексное изменение как функции, так и внешнего вида исторического объекта [Там же].

Исходя из четвертой модели реставрации, новые технологии внедряются в новую жизнь объекта. Такой путь – сочетание исторического здания с современной архитектурой – на практике применяется довольно часто. Так, к примеру, подобный архитектурный опыт впервые был осуществлен в г. Харькове. В результате реконструкции здесь не только планируется появление новых площадей для музея современного искусства, но и улучшение состояния исторического музея, появление дополнительных выставочных площадей [Там же].

Не менее разнообразные варианты предлагаются применительно к усадебным территориям. Так, в архитектурной практике имеет место метод изменения функционального значения усадьбы. Его суть заключается в создании проекта приспособления, обеспечивающего органичную адаптацию архитектурно-пространственных и функциональных составляющих усадебного комплекса к современным потребностям. В рамках нашего исследования весьма показателен подобный опыт разных регионов России и стран СНГ.

В Белоруссии, к примеру, был предложен следующий проект приспособления для усадьбы Плятеров на Браславских озерах. Проект предусматривает создание гостиничного комплекса, согласно которому внешний вид усадьбы будет «полностью соответствовать своему первоначальному историческому облику – это требование Министерства культуры РБ» [7]. Для этой цели планируется восстановить внешний облик, опираясь на архивные фотографии. «Убранство, царившее внутри усадьбы, к сожалению, восстановить невозможно. Будущий интерьер будет разработан с нуля в соответствии с видением дизайнеров и архитекторов» [Там же]. Кроме того, после изучения приусадебной территории было принято такое инновационное решение, как расположение в ее центре геотермальной установки. «Это способ получения бесплатной тепловой энергии, которая содержится в недрах земли в виде горячей воды. Геотермальные технологии, как и другие источники альтернативной энергетики, в Беларуси до сих пор не получили широкого распространения» [Там же].

В свою очередь музейно-выставочный центр «Петербургский художник», расположенный в усадебном комплексе XIX в. в с. Марьино, с 2008 г. был существенно преобразован. За небольшой период времени здесь восстано-

лен архитектурный ансамбль. На его территории обустроен английский парк. В 2011 г. обустроили конюшню, открыли отель и рестораны. Тем самым имение превратили в «разновидность дорогостоящего отдыха: зимние и летние забавы, экскурсии по усадьбе» [Там же].

Не менее успешен опыт приспособления усадьбы «Дом Ивана Белюстина» (XIX в.) и Знаменское-Раек (XVIII в.), расположенные в Тверской области. В 2001 г. был восстановлен дом Белюстина, известного тверского священника. Удалось воплотить реставрацию нарядных ампирных построек, дом с мезонином и розовый сад. Восстановили также интерьеры и домашнюю обстановку [Там же].

Показательна история функционального преобразования усадьбы дворян Киреевских (XVIII в.), расположенной в Тульской области. После революции 1917 г. и до 1980-х гг. в поместье была школа, но в 1985 г. ее закрыли, а усадьбу передали тульскому заводу. С этого момента усадьба существовала в качестве дома отдыха. Следует отметить, что именно функциональное использование усадьбы сохранило ее от разрушения (хотя из-за отсутствия необходимых реставрационных работ она сильно пострадала).

Дополняют перечисленные примеры функционального обновления усадьбы Чернышевых и Гончаровых, расположенных в Московской области. «В Великую Отечественную войну обе усадьбы серьезно пострадали. В 1959 г. комплекс усадеб был передан на баланс Московского авиационного института, а земли – в оперативное управление» [Там же]. Сегодня в бывшем имении работает пансионат для студентов МАИ «Ярополец».

Таким образом, практика показывает, что множество усадеб продолжает выполнять утилитарную роль, но после реализации проектов приспособления их функция существенно отличается от первоначальной.

В свете вышеизложенного подчеркнем, что при постановке проблемы сохранения усадебных комплексов г. Енисейска следует воспользоваться опытом других регионов. Так, эффективным решением может выглядеть восстановление структуры пакагузов, которые длительное время не использовались и теперь находятся в неудовлетворительном состоянии. Их можно адаптировать к культурным и общественным потребностям благодаря установке музейных экспозиций. Приемлем и другой вариант, обеспечивающий жизнеспособность усадьбы, – добавление жилой функции на рассматриваемой территории, что было характерно для усадеб Енисейска XIX в.

Итак, как показывает наше исследование, многие города сталкиваются с проблемой сохранения архитектурного наследия в условиях современной застройки. Негативные процессы (разрушение, потеря стилистической целостности и проч.) сказываются и на таком архитектурном феномене городов Сибири и российских регионов, как городская усадьба. Однако сегодня намечаются различные пути архитектурных и градостроительных решений, обеспечивающих существование подобных исторических сооружений и их эффективное функционирование.

Литература

1. Савельев М.В. Особенности развития городской усадьбы в Сибири XVII – начала XX в. / М.В. Савельев, Н.В. Шагов, Ю.Е. Крюкова // Вестник Том. гос. ун-та. 2012. № 362. С. 61–64.

2. Савельев М.В. Ретроспектива городской усадьбы Сибири (XVII – начало XX в.) / М.В. Савельев, Н.В. Шагов, Ю.Е. Крюкова // Вестник ТГАСУ. Архитектура и градостроительство. 2012. № 3. С. 54–64.

3. Меркулова М.М. Типология архитектурно-градостроительных решений деревянной застройки Красноярска XIX – н. XX в. [Электронный ресурс] // Архитектон : изв. вузов. 2012. № 37. URL: http://archvuz.ru/2012_1/16 (дата обращения: 23.12.2016).

4. Царев В.И. Градостроительная летопись Енисейска XVII–XX вв. / В.И. Царев, Н.В. Можайцева. Красноярск : КрасГАСА. 2005. 163 с.

5. Царев В.И. История градостроительства в Центральной Сибири с древнейших времен до начала XX века. Красноярск : Кларетианум, 2003. 208 с.

6. Чистюсова Е.Н. Новые функции исторической застройки [Электронный ресурс] // Архитектон : изв. вузов. 2015. № 50. URL: http://archvuz.ru/2015_22/8 (дата обращения: 23.12.2016).

7. Костоева В. Старые усадьбы и новые помещики [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. 2014. № 29. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1101/> (дата обращения: 23.12.2016).

Saveliev Matvei V. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: sawmat@mail.ru

Dolgoplova Ksenia A. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: Ksen.rok@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 173–180 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/21

PROBLEMS OF PRESERVATION OF HISTORIC ARCHITECTURAL HERITAGE RESTORATION IN THE MATERIAL ANALYSIS TECHNIQUES ESTATE COMPLEXES RUSSIAN CITIES

Key words: *functional change, Siberian manor house, historical development, restoration, reconstruction.*

Modern Eniseisk city layout is characterized by different street planning patterns with a mixture of buildings from different ages. Many cities have faced the fact that new buildings have to be built in the historic environment. Thus, one of the most pressing issues today is the interaction of modern and historic architecture. Modern conditions of urban development witness the destruction of architectural monuments, which are objects of cultural heritage. The same fate awaits manor complexes, which Siberian cities are famous for. The authors of this article examine possible architectural and urban planning solutions to ensure the preservation of historic sites and their functioning today. Several solutions are considered. One of them is the preservation of original activity in a historic building, may be partially, given the current situation. Another option is to choose a new occupancy type contrasting to the original, preserving design and architectural merits of buildings after restoration. Another option is to introduce new technologies into the new life of an object. Data of the analysis of restoration techniques applicable to the Manor complexes in Siberian cities (including Eniseysk city) show that there are some solutions, which have a perspective of development. The first Russian city in the central part of Siberia is Eniseisk, located on the bank of the Yenisei River. Specific features of urban manor areas of Eniseisk are researched using the example of the town's center. The city itself is unique due to the fact that most of the historic buildings are related to the 19th century and they have mostly retained its original look. The territory under research is, the intersection of two streets: Lenina and Partizanskaya. The whole area under research falls under the criteria of cultural heritage object. Each building collapses in time, and if the building is not in use, it will slowly deteriorate which currently occurs with many manors on the territory of Yeniseisk city. This is due to the fact that building framework will gradually lose its strength and then cease to fulfill their original functions. To avoid this, historic building should be given any function satisfying the needs of modern society. There are several solutions to this problem.

The Research shows that many cities face the problem of interaction with historical buildings and making changes to them. Sometimes these changes adversely affect manor buildings, but there are different architectural and urban.

References

1. Saveliev, M.V., Shagov, N.V. & Kryukova, Yu.E. (2012) Osobennosti razvitiya gorodskoy usad'by v Sibiri XVII – nachala XX v. [The development of the Siberian mansion in the 17th – early 20th centuries]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 362. pp. 61–64.
2. Saveliev, M.V., Shagov, N.V. & Kryukova, Yu.E. (2012) The retrospective review of the Siberian mansion (the 17th – early 20th centuries)]. *Vestnik TGASU. Arkhitektura i gradostroitel'stvo – Vestnik of TSUAB*. 3. pp. 54–64. (In Russian).
3. Merkulova, M.M. (2012) Typology of architectural and town-planning solutions for the wooden buildings in Krasnoyarsk in the 19th – early 20th centuries. *Arkhitekton: izv. vuzov – Architecton. Proc. of Higher Education*. 37. [Online] Available from: http://archvuz.ru/2012_1/16. (Accessed: 23rd December 2016). (In Russian).
4. Tsarev, V.I. & Mozhaytseva, N.V. (2005) *Gradostroitel'naya letopis' Eniseyska XVII–XX vekov* [The town-planning chronicle of Eniseysk in the 17th – 20th centuries]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Architecture and Building Academy.
5. Tsarev, V.I. (2003) *Istoriya gradostroitel'stva v Tsentral'noy Sibiri s drevneyshikh vremen do nachala XX v.* [The history of urban development in Central Siberia from the earliest times to the early the 20th century]. Krasnoyarsk: Klaretianum.
6. Chistousova, E.N. (2015) Novye funktsii istoricheskoy zastroyki [New functions of historical development]. *Arkhitekton: izv. vuzov – Architecton. Proc. of Higher Education*. 50. [Online] Available from: http://archvuz.ru/2015_22/8 (Accessed: 23rd December 2016).
7. Kostoeva, V. (2014) Starye usad'by i novye pomeshchiki [Old manors and new landlords]. *The Art Newspaper Russia*. 29. [Online] Available from: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1101/> (Accessed: 23rd December 2016).

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 130.2

DOI: 10.17223/22220836/25/22

Д.Е. Прокудин

МОРФОЛОГИЯ СУБКУЛЬТУРЫ ДЕТСТВА КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Рецензия на кн.: Суворкина Е.Н. Морфология субкультуры детства : культурологический анализ : монография. Рязань : Рязанский государственный ун-т им. С.А. Есенина, 2016. 172 с.

В философских и культурологических исследованиях феномена детства своё место по праву должна занять книга Елены Николаевны Суворкиной «Морфология субкультуры детства», вышедшая в свет в 2016 г. Она затрагивает актуальную во все времена проблематику, которая отражается как в поколенческой плоскости (проблема «отцов и детей»), так и в контексте включённости субкультуры детства в общее социокультурное пространство, определяемое и конструируемое взрослыми. Важно подчеркнуть, что исследование морфологии субкультуры детства является актуальной задачей в связи с тем, что возрастает уровень кризисности между поколениями, одна из причин которого – непонимание, которое существует в различных плоскостях, в том числе и в плоскости культуры. Изложенное в книге исследование представляет собой авторское видение и решение проблемы морфологии субкультуры детства.

Ценной особенностью работы является то, что автором используются данные, полученные от информаторов в ходе самостоятельно проводимого исследования в контексте анализа компонентного наполнения различных уровней субкультуры детства. Работа с людьми, обладающими уникальной информацией, ресурсами сети Интернет, различными видами литературы, является той ценностью, которая определяет уникальность и самобытность исследования и достоверность его результатов, а также свидетельствует не только о большом научном потенциале автора, но и его творческом подходе к исследованию.

В качестве методологической основы для поиска, анализа и отвержения отдельных моделей автономной реальности детства в исследовании используется концепция Л. Витгенштейна. Автор показывает всю логику своих рассуждений, аргументированно мотивирует точку зрения и свою позицию в отношении выбора субкультуры детства как наиболее приемлемой. Аналогичную методологию Е.Н. Суворкина применяет и в вопросе выбора структурной модели субкультуры детства.

При обосновании теоретико-методологических сторон исследования субкультуры детства феномен детства рассматривается в качестве объекта философско-культурологического знания. В исследовании представлены сравнения античного и средневекового восприятий родителей детьми на примере анализа трудов Марка Аврелия и Августина Блаженного, а также места жен и детей в обществе с позиций Платона и Кампанеллы. Четко определены и охарактеризованы такие социокультурные параметры детства, как качественные и количественные характеристики, установлены их взаимосвязи.

Автором предложены и проанализированы различные модели автономной реальности детства: пространство детства, субоикумена детства, дети как этнос, детство как «культурное гнездо» и субкультура детства и на основе этого анализа обосновывается выбор последней модели.

Также логично выстроен поиск приемлемой модели структуры субкультуры детства. Этой моделью, которая наиболее адекватно отражает её особенности, автором предложено разделение строения субкультуры детства на два уровня – обыденный и специализированный. Первое включает то, что создается самими детьми; второе – то, что создается для них взрослыми. Это разделение на уровни особенно характерно для современного этапа развития общества, в котором концепция всеобщего потребления принимает глобальный характер, вовлекая ребёнка на специализированном уровне в потребительские отношения с обществом, миром взрослых.

Е.Н. Суворкина в своей книге предлагает считать формой репрезентации синтеза данных уровней картину мира ребенка, что уверенно доказывается автором, который также предлагает собственное определение данного феномена как «некое смысловое пространство, образуемое набором архетипов, представлений, знаний и пр., полученных и систематизированных иерархией отношений, составляющих вертикальную структуру субкультуры детства, и наполняемое и расширяемое посредством компонентов горизонтальной структуры субкультуры детства» (с. 68). В работе последовательно и логично опровергается тезис о зеркальном характере построения картины мира ребенком, для чего привлекается блок доказательств, включающий анализ так называемых «перевертышей» (К.И. Чуковский), материнского фольклора. В частности, показывается, что призыв к Смерти не следует трактовать в исходном значении, это является формой защитной магии. Автором проведен самостоятельный поиск в колыбельных песнях обращений к святому царевичу Дмитрию (Угличскому), что можно определить как одно из новых направлений изучения материнского фольклора.

Автором показана многокомпонентность обыденного уровня, дополнены и уточнены существующие концепции. Каждый элемент подробно рассмотрен, приведены соответствующие примеры. Особую значимость и интерес представляют сведения информаторов, полученные Е.Н. Суворкиной в ходе личного общения, что ещё более актуализирует исследование и обосновывает достоверность полученных результатов и представленных выводов.

Еленой Николаевной была введена новая сфера социальной практики в рамках блока «Культура физической и психической репродукции, реабилитации и рекреации человека» – культура социальной защиты и медико-

социальной реабилитации. Даная сфера не только была обозначена, но и исследована, проведен анализ ее форм выражения.

В составе специализированного уровня дана тщательная характеристика двух компонентов – социальной инфраструктуры детства и индустрии детства. Проведен детальный анализ ряда сегментов рынка детских товаров. На основании чего сделан важный вывод о том, что индустрия субкультуры детства является экономической основой социальной инфраструктуры детства, а также играет важную роль в социо-культурной адаптации ребёнка в современном обществе. При этом автор исследования выделяет сегмент мобильных коммуникаций, который является важным элементом современной индустрии субкультуры детства.

Рассматривая индустрию субкультуры детства как одну из важных и актуальных форм репрезентации специализированного уровня субкультуры детства, Е.Н. Суворкина недостаточно чётко определяет влияние на развитие субкультуры детства информационно-коммуникационных технологий современного информационного общества, которые сами приобретают статус культурного феномена. В соответствии с этим в книге не затрагивается проблема формирования информационной культуры ребёнка как основного адаптационного механизма вхождения его в культуру современного информационного общества. Думается, что потенциал, заложенный в рецензируемой книге, позволит автору развить данную проблематику в дальнейших исследованиях.

Несомненно, данная книга прежде всего адресована гуманитарному обществу, которое изучает различные аспекты развития феномена «детства» – философские, социокультурные, психологические и т.д., а также педагогам, которые решают важнейшую задачу социокультурной адаптации детей к жизни в меняющемся современном обществе. Помимо этого, книгу можно посоветовать к прочтению и осмыслению представителям учреждений социальной инфраструктуры детства и индустрии субкультуры детства (выражаясь словами автора), которые также ответственны за обеспечение детства в обществе и за формирование будущих поколений, которым предстоит строить будущее нашей страны. И, конечно, не должны обойти вниманием эту книгу родители, стремящиеся понять причины непонимания между поколениями и принимать активное участие в формировании мира детства своих детей.

Prokudin Dmitry E. Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: d.prokudin@spbu.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 181–183 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/22

THE MORPHOLOGY OF THE SUBCULTURE OF CHILDHOOD AS AN OBJECT OF THE CULTURAL STUDIES RESEARCH. Review of the monograph Suvorkina E.N. «The morphology of the subculture of childhood: cultural analysis»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АНАНЬЕВ Виталий Геннадьевич – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: v.ananev@spbu.ru

АРХИПОВА Маргарита Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института культуры.

E-mail: marg0-27@mail.ru

БАЖЕНОВА Анастасия Евгеньевна – аспирант кафедры рисунка Российского государственного педагогического института им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

E-mail: nastyabagenova@gmail.com

ДМИТРИЕНКО Надежда Михайловна – доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музеологии, культурного и природного наследия Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: vassa.mv@mail.ru

ДОЛГОПОЛОВА Анастасия Александровна – магистр кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: linkon.n@mail.ru

ДОЛГОПОЛОВА Ксения Александровна – магистр кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск). E-mail: Ksen.rok@mail.ru

ДОНЦОВА Анна Александровна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: sova347@yandex.ru

КАБУНОВА Елена Михайловна – заведующая Галереей скульптуры Государственного бюджетного учреждения культуры «Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева» (г. Иркутск); аспирант кафедры музеологии и наследия Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (г. Улан-Удэ).

E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

КИЗИЛ Маргарита Игоревна – лектор (экскурсовод) НИО (выставочной работы), Военно-медицинский музей (г. Санкт-Петербург).

E-mail: ritakisil@mail.ru

КИРСАНОВА Екатерина Семеновна – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных и социальных наук; Северский технологический институт – филиал федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ» (СТИ НИЯУ МИФИ)» (г. Северск).

E-mail: zavkir@mail.ru

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: nk42-68@mail.ru

КУЗОРО Кристина Александровна – кандидат исторических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета. E-mail: clio-2002@mail.ru

КУКЛИНОВА Ирина Анатольевна – кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры.

E-mail: i_kuklinova@mail.ru

ЛЯНЬ ЛЮ – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Института музыки Циндаоского университета (Китайская Народная Республика).

E-mail: cusecc@mail.ru

НЕСТЕРОВА Мария Михайловна – аспирант кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

E-mail: m.m.nesterova@mail.ru

ПОЛТЕВА Ирина Владимировна – старший научный сотрудник отдела истории бюджетного учреждения Республики Алтай «Национальный музей им. А.В. Анохина» (г. Горно-Алтайск).

E-mail: Polteva-Irina@mail.ru

ПРОКУДИН Дмитрий Евгеньевич – доктор философских наук, доцент кафедры логики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: d.prokudin@spbu.ru

РАЗУЕВ Анатолий Владимирович – аспирант кафедры искусствоведения и культурологии исторического факультета ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет» (НИУ) (г. Челябинск). E-mail: prof-zuev@yandex.ru

САВЕЛЬЕВ Матвей Вячеславович – старший преподаватель кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: sawmat@mail.ru

САЛИМГАРЕЕВ Максим Владимирович – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Казанского национального исследовательского технологического университета.

E-mail: msalimga.dis@gmail.com

ТАШТАМИРОВА Лилия Шайхуловна – старший преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования Тюменского государственного института культуры.

E-mail: varegka72@mail.ru

ЧЕПЕЛЕНКО Ксения Олеговна – кандидат социологических наук, Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского.

E-mail: ksenya_ch@list.ru

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович – доктор исторических наук, профессор, директор Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия.

E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

ШАЙДУЛИНА Мария Владимировна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: metalnoize@mail.ru

ЭЛКАН Ольга Борисовна – кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, начальник научно-исследовательского управления ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

E-mail: elkan.79@mail.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2017. № 25

Редактор *Т.В. Зелева*
Оригинал-макет *Т.В. Дьяковой*
Дизайн обложки *Яна Якобсона*
(проект «Пресс-интеграл», факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 27.03.2017 г. Дата выхода в свет 01.04.2017 г.
Формат 70х100 ¹/₁₆. Печ. л. 11,75; усл. печ. л. 16,5; уч.-изд. л. 17,0.
Тираж 250 экз. Заказ № 2397. Цена свободная.

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск. пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Журнал отпечатан на оборудовании Издательского Дома
Томского государственного университета,
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru