

ВЕСТНИК  
ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ  
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University  
Journal of Cultural Studies and Art History

---

*Научный журнал*

---

**2018**

**№ 29**

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 ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» Высшей аттестационной комиссии  
Индексируется в БД Web of Science Core Collection's Emerging Sources Citation Index

**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, директор  
Института искусств и культуры, профессор  
каф. культурологии, теории и истории  
культуры Института искусств и культуры  
Томского государственного университета;

**О.Л. Лаврик**, д-р пед. наук, профессор,  
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  
(Нидерланды);

**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);

**Дэвид Николас**, профессор, руководитель  
исследовательской группы CIBER Research  
Ltd (United Kingdom), профессор университета  
Теннесси (США);

**Карло Гинзбург**, профессор, почетный профес-  
сор Калифорнийского университета (Италия);

**Мария Лорена Аморос Бласко**, художник,  
исследователь, автор научных статей и моно-  
графий, преподаватель живописи университе-  
та Мурсии (Испания);

**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);

**David Nicholas** (United Kingdom, USA);

**Carlo Ginzburg** (Italy, USA);

**María Lorena Amorós Blasco** (Murcia, Spain);

**E.O. Kuprovskaya** (Paris, France);

**Liu Lian** (Qingdao, People's Republic of China);

**K.G. Fileva** (Plovdiv, Bulgaria)

**Е.О. Купровская**, канд. искусствоведения,  
д-р музыковедения университета Сорбонна  
(Париж, Франция);

**Лю Лянь**, канд. искусствоведения, институт  
музыки Циндаоского университета (Китай);

**К.Г. Филева**, канд. психол. наук, доцент  
Академии музыкальных, танцевальных  
и изобразительных искусств (Пловдив,  
Болгария)

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

**Э.И. Черняк**, гл. редактор, д-р ист. наук,  
профессор, зав. каф. музеологии,  
культурного и природного наследия;

**К.А. Кузоро**, отв. секретарь, канд. ист.

наук, доцент каф. библиотечно-  
информационной деятельности;

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

**Л.В. Булгакова**, канд. искусствоведения,  
доцент, зав. каф. инструментального ис-  
полнительства;

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

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

**И.Е. Максимова**, канд. ист. наук, доцент,  
каф. культурологии, теории и истории  
культуры;

**Е.Н. Савельева**, канд. филос. наук, доцент,  
зав. каф. культурологии, теории и истории  
культуры;

**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);

**O.A. Zheravina** (Tomsk, Russia);

**L.A. Korobeynikova** (Tomsk, Russia);

**I.E. Maksimova** (Tomsk, Russia);

**E.N. Savelyeva** (Tomsk, Russia);

**V.V. Sotnikov** (Tomsk, Russia)

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Алексеева Т.П., Виницкая Н.В. Фольклорные тенденции советского идеологического плаката.....                                                        | 5   |
| Асанкожоева Ж.М., Бундова Е.С., Жоров Ю.В. Особенности формирования логотипа города в контексте символического содержания графических образов..... | 23  |
| Байкова Е.В. Акварморфизм и связанные с ним образы в архитектурном формотворчестве.....                                                            | 32  |
| Басалаев С.Н. Системная интерпретация сценического общения.....                                                                                    | 43  |
| Воротынцева К.А., Маликов Е.В. Миф и повествование в балете .....                                                                                  | 63  |
| Дюкин С.Г. К истории образа России в венгерской художественной литературе .....                                                                    | 74  |
| Журич А.Н. Император Николай I и двойственность в русской архитектуре его времени .....                                                            | 83  |
| Ишуткина Ю.А. Стратегическое мышление китайцев в реализации региональной политики КНР на современном этапе .....                                   | 89  |
| Кокарев М.Н. Иерархия контекстуальных факторов генезиса и эволюции архитектурных феноменов античности.....                                         | 99  |
| Максимова И.Е. Эвенки Западной Сибири в художественно-публицистической литературе XX–XXI вв. ....                                                  | 107 |
| Никифорова С.В., Семенова Дж.И. Художественный образ и проблема документальности в работах Евгении Арбугаевой .....                                | 124 |
| Пойдина Т.В. Этническая традиция как стилиобразующая категория в региональном дизайне .....                                                        | 133 |
| Федотова Н.Г. Символический капитал места: понятие, особенности накопления, методики исследования .....                                            | 141 |
| Харитон В.В. К вопросу районирования Восточной Европы как туристского региона в конце XX – начале XXI в. ....                                      | 156 |
| Юркова М.В. Арктический аспект формирования региональной идентичности жителей Архангельской области .....                                          | 163 |

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Вавилов С.П., Ткаченко Я.В. Оперные постановки томичей в 1900–1920-х гг. ....                                                  | 172 |
| Приходовская Е.А. Процесс создания монооперы по плану комплексного междисциплинарного анализа (Е. Приходовская. «Мцыри») ..... | 180 |

### КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

|                                                                                                                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Есипова В.А., Логанова Е.А. «Азбука богословская солнца и луны»: об истории рукописи, ее реставрации и экспонировании .....                                                                                                      | 205 |
| Жеребцова К.О. Н.К. Ауэрбах и его вклад в музейное дело Сибири 1920-х гг. ....                                                                                                                                                   | 211 |
| Котенко А.Л. М.А. Полумордвинов как ориенталист и коллекционер (на основе материалов Томского областного краеведческого музея и Научной библиотеки Томского государственного университета) .....                                 | 219 |
| Кроуфорд М.Д. Законодательные акты Советского государства как источник изучения музейного менеджмента.....                                                                                                                       | 226 |
| Сомова Ю.А., Патрушева Г.М. Культурно-образовательная деятельность Детского музейного центра Омского государственного историко-краеведческого музея как структурный элемент в формировании личностных компетенций учащихся ..... | 234 |
| Бабаева С.Р. Опыт привлечения туристов в деятельности современных музеев (на примере Британского музея) .....                                                                                                                    | 247 |

### БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

|                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Кучмурукова Е.А., Шаньгинова Г.А. Проблемы подготовки библиотечных кадров в Восточно-Сибирском государственном институте культуры на современном этапе ..... | 255 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Рецензии на монографию А.Г. Мартыновой «Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века» (Ю.И. Мошник, А. Русунен) ..... | 262 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... | 267 |
|--------------------------|-----|

# CONTENTS

## CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

|                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Alekseeva T.P., Vinitskaya N.V.</b> Folklor tendencies of the soviet ideological poster .....                                                        | 5   |
| <b>Asankozhoeva Zh.M., Bundova E.S., Zhorov Ju.V.</b> Formation of the city logo in the context of symbolic content of the graphics .....               | 23  |
| <b>Baikova E.V.</b> Equiporphism and related images in architectural form-making .....                                                                  | 32  |
| <b>Basalaev S.N.</b> System interpretation of stage communication .....                                                                                 | 43  |
| <b>Vorotyntseva K.A., Malikov E.V.</b> Myth and narrative in ballet .....                                                                               | 63  |
| <b>Dyukin S.G.</b> The History of Russia's Image in The Hungarian literature .....                                                                      | 74  |
| <b>Zhurin A.N.</b> Emperor Nicholas I and duality in Russian architecture of his time .....                                                             | 83  |
| <b>Ishutina Y.A.</b> Stratagem mentality in People's Republic of China regional politics .....                                                          | 89  |
| <b>Kokarevich M.N.</b> The Hierarchy of Contextual Factors in the Genesis and Evolution of the Architectural Phenomena of Antiquity .....               | 99  |
| <b>Maximova I.E.</b> The Evenks of Western Siberia in fictionalized journalism of the 20th and 21st centuries .....                                     | 107 |
| <b>Nikiforova S.V., Semenova Dj.I.</b> Artistic image and the problem of documentary in the works by Evgeniya Arbugaeva .....                           | 124 |
| <b>Poydina T.V.</b> Ethnic tradition as a stylistic category in the regional design .....                                                               | 133 |
| <b>Fedotova N.G.</b> Symbolic capital of the place: notion, peculiarities of accumulation, research methods .....                                       | 141 |
| <b>Khariton V.V.</b> To the question of the regional eastern Europe as a touristic region at the end of the XX – the beginning of the XXI century ..... | 156 |
| <b>Yurkova M.V.</b> Arctic aspect of the Arkhangelsk region inhabitants identity formation .....                                                        | 163 |

## ART HISTORY

|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Vavilov S.P., Tkalenko Y.V.</b> Opera Productions by Inhabitants of Tomsk in 1900–1920 .....                                                                | 172 |
| <b>Prikhodovskaya E.A.</b> Process of creation of monoopera according to the plan of complex interdisciplinary analysis (E. Prikhodovskaya the “Novice”) ..... | 180 |

## CULTURAL HERITAGE

|                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Esipova V.A., Logunova E.A.</b> “Theological alphabet of Sun and Moon”: about the history of the manuscript, its restoration and exposure .....                                                                                              | 205 |
| <b>Zherebtsova K.O.</b> N.K. Auerbakh and his contribution into Siberian museum science in 1920's .....                                                                                                                                         | 211 |
| <b>Kotenko A.L.</b> M.A. Polumordvinov as orientalist and collector (based on materials of the Tomsk Regional Museum and TSU Scientific Library) .....                                                                                          | 219 |
| <b>Crawford M.D.</b> Legislative acts of the soviet state as a source of study of museum management .....                                                                                                                                       | 226 |
| <b>Somova Yu.A., Patrusheva G.M.</b> Cultural and educational activities of the Children's Museum Center of the Omsk State Historical and Local Lore Museum as a structural element in the formation of personal competencies of students ..... | 234 |
| <b>Babayeva S.R.</b> Experience of attracting tourists in activities of modern museums (on example of the British museum) .....                                                                                                                 | 247 |

## THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Kuchmurukova E.A., Shanginova G.A.</b> Problems of training of library staff in East-Siberian state Institute of culture at the present stage ..... | 255 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

|                                                                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Reviews of the monograph by A. Martynova “Vyborg in the biographies of Finnish and Russian artists of the twentieth and early twentieth centuries” ( <b>Y.I. Moshnik, A. Rusunen</b> ) ..... | 262 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| <b>INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS</b> ..... | 267 |
|---------------------------------------------|-----|

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.04

DOI: 10.17223/22220836/29/1

**Т.П. Алексеева, Н.В. Веницкая**

### ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВЕТСКОГО ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

*Авторы статьи изучают одну из значимых и малоисследованных страниц отечественного искусства – советский идеологический плакат. В последнее время интерес к этому жанру возник снова как в среде художников, так и искусствоведов, культурологов. Авторами статьи прослеживаются фольклорные истоки этого жанра, выделяются характерные черты и стилистические приемы разных периодов советского искусства, отразившиеся в сюжетной линии и особенностях художественного языка данного жанра.*

*Ключевые слова: культура, изобразительное искусство, народное творчество, фольклор, плакат.*

Советский плакат – уникальная страница мирового изобразительного искусства и искусства плаката в частности. В последнее время интерес к этому жанру вновь обострился. Причин такого внимания может быть несколько. Собственно как жанр плакат не сходил со сцены. Он менял тематическую направленность, смысловое и идейное содержание, художественную технику и способы тиражирования. Современные агитационные и рекламные баннеры и другие виды рекламы можно считать прямыми потомками плаката. Изменились и усовершенствовались технологии и материалы, но сохранилось основное назначение плаката – наглядность, доступность, емкость информации.

Главная цель – проанализировать советский плакат как отражение основной идеологии эпохи и способ сохранения фольклорных тенденций.

В период отсутствия или недостаточной развитости общественной видеокommunikации – кино, телевидения, Интернета и т.д. – плакат был главным наглядным средством пропаганды идеологии, образа жизни, ликвидации безграмотности, охраны здоровья, борьбы с «издержками капиталистического образа жизни», с негативными сторонами и врагами существующего строя. Широкая амплитуда тематики советского плаката охватывала области антирелигиозной, агитационной, антиалкогольной, военной, антиимпериалистической пропаганды. Плакаты освещали достижения коммунистического строительства, индустриализации, развития авиации, железнодорожного транспорта и освоения космоса. Киноплакат оповещал о рождении нового фильма. В годы великих строек и суровых испытаний плакат объединял, сплачивал людей, помогал выстоять, придавал силы, вселял надежду и уверенность в победе, вдохновлял на подвиги, призывал к гражданской сознательности и исполнению долга перед Отечеством. В мирное время плакат не

только оставался идеологическим оружием, но и становился мощной рекламной отечественного производителя.

Тем не менее качество плакатного искусства не всегда было на высоте. Самыми яркими страницами жанра советского плаката стали 1920–1950-е гг. XX в. Это был период, когда авторами плакатов являлись профессиональные художники, нередко объединенные в группы, ученики и последователи самых различных направлений русской художественной школы, мастерски владеющие секретами изобразительного искусства. Их плакаты обладали мощной силой эмоционального и психологического воздействия на зрителя. Не случайно многие из них признаны подлинными шедеврами изобразительного искусства.

В советское время была создана школа художников-плакатистов. На одном из сайтов коллекционеров приведен список, по мнению авторов сайта, «далеко неполный», художников-плакатистов, насчитывающий 156 имен только известных художников [1]. Столь внушительная цифра уже говорит о востребованности этого жанра в советское время. Достаточно перечислить только некоторые тематические направления советского плаката: «Окна РОСТА» и «Окна ТАСС», «За мир и независимость», «Безопасность», «Здоровье и гигиена», «Воспитание», «Великая Отечественная война», «Достижения СССР», «Реклама товаров», «Киноафиши», «Государственные праздники», «Разное» и т.п.

Уже к середине 1950-х гг. наблюдается снижение художественных достоинств этого искусства. Прежде всего, снизилось качество рекламного плаката, когда, по мнению Н. Зеленецкой, в 1953 г. «после разделения министерств легкой, текстильной, пищевой, рыбной, мясной и молочной промышленности Союзпищепромреклама прекратила свое существование. Теперь рекламные плакаты в СССР выпускали на художественно-производственных комбинатах. Золотой век и история рекламы советского периода постепенно заканчивался» [2]. Действительно, не только в рекламных, но и в политических, и в плакатах, посвященных государственным праздникам, художественное мастерство уступает место некоторому символическому схематизму и штампам.

СССР был единственным государством, где искусству плаката обучали специально и систематически и профессионалов, и любителей-самоучек, и даже были разработаны определенные методические рекомендации. Так, в 1978 г. вышел альбом-пособие «Шрифт в наглядной агитации» О.В. Снарского, где подробно рассказывается о стилевых и художественных особенностях шрифтов и даются рекомендации по искусству компоновки и разметки, технике и технологии исполнения рисованных шрифтов. Автор скрупулезно разъясняет специфические особенности каждого вида наглядной агитации. Так, по поводу плакатного шрифта написано следующее: «Шрифтовой плакат – один из важных видов искусства коммунистической агитации и одна из сложных форм графического искусства. Он может выполняться на различных материалах. В шрифтовом плакате используются орнаментальные и геральдические элементы. Для размещения текста часто избирают флаговую композицию. Однако следует помнить о том, что способы и методы творческого решения шрифтового плаката беспредельно широки» [3].

Главное требование, предъявляемое к плакату, – он должен быть достаточно больших размеров, чтобы быть видимым с расстояния, свободно чита-

емым и хорошо воспринимаемым зрителем. В качестве художественных приемов в плакате часто используются художественная метафора, изображение разномасштабных фигур, контурное обозначение предметов, одновременное сочетание фотографий с рисунком и живописью. Кроме того, художники нередко изображают события, происходящие в разное время и в разных местах. Особую роль играют шрифт, его цвет и расположение.

Работы советских и российских плакатистов вошли в фонды целого ряда представительных музеев, а также Государственной Третьяковской галереи, Российской государственной библиотеки, Государственного Русского музея, Берлинского музея и Дрезденской галереи, Музеев плаката (Affichemuseum) в Амстердаме и Вилиануве (Польша), Тейта в Лондоне и Чикагского института искусств. Немало советских плакатов находится в собраниях крупных частных коллекционеров России, Великобритании, Германии, Голландии, Дании, Израиля, Португалии, Франции, США, Австралии и т.д. Так, весной 2002 г. в Цюрихе состоялась грандиозная выставка советского плаката 20–30-х гг., в которой были представлены плакаты, начиная с «Окон РОСТА» М.М. Черемных и В.В. Маяковского и включая весь сталинский период.

Рамки одной статьи не позволяют представить все жанры плаката. Мы ограничимся одним из самых сильных и ярких направлений – плакатом агитационного, идеологического направления. Мы считаем, что одной из причин успеха, всенародного интереса и доступности самым широким слоям населения советского плаката 1920–1950-х гг. «золотого периода» является не только высокое профессиональное мастерство авторов, но и присутствие в нем фольклорных тенденций. Выявить черты фольклоризма в советском агитационном плакате – задача данной статьи.

Как и любое явление в области культуры, искусство плаката не возникло «вдруг», «само собой». Оно имело свою предысторию.

Достаточно отметить, что само слово «плакат» имеет немецкие и французские корни: Plakat (нем.), placard (франц.) значит «объявление», «афиша», а производное *plaquer* – соответственно «налепить», «приклеивать». В немецком языке «плакатом» принято называть «броское, как правило, крупноформатное изображение, сопровождаемое кратким текстом, сделанное в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях». В изобразительном искусстве под словом «плакат» понимается разновидность графики. В современном дизайне, указывается в словарях, плакат воспринимается как «сведенное в четкую визуальную формулу сообщение, предназначенное современнику для выводов и конкретных действий». Это графическое средство коммуникации.

История русского плаката начинается с XIX столетия. Первоначально русский плакат во многом подражал европейскому и существенно отличался от плаката советского периода. Тем не менее именно тогда были заложены основы этого вида искусства и его основные направления. В качестве авторитетного источника сошлемся на книгу Н.И. Бабуриной «Русский плакат» – краткий очерк истории зарождения и развития таких направлений русского плаката, как рекламный торговый плакат, плакаты, связанные с вечерами, балами, концертами, театральная афиша, кинореклама и киноафиша, а также социальные и благотворительные плакаты. Автор проанализировала плакаты периода 1863–1918 гг., среди авторов которых встречаются имена таких

известных художников, как И. Билибин, Е. Лансере, А. Архипов, К. Сомов и др. [4].

Особое место в книге отведено собственно истории развития этого жанра искусства, в основном повторяющей сведения из Энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [5], а также некоторым вопросам техники, например роль шрифта в композиции плаката. Распечатка и распространение театральной афиши были с 12 июня 1783 г. по 19 марта 1883 г. монополией дирекции Императорских театров, хотя в России долгое время сохранялась традиция голосового оповещения о следующем представлении с подмостков театра.

В России XIX в. существовало и такое явление, как растопчинские афиши, печатавшиеся в 1812 г. московским главнокомандующим графом Федором Васильевичем Растопчиным для жителей Москвы и Московской губернии. Листки эти не носили никаких заглавий, появлялись без объявленного заранее срока, иногда два раза в день, иногда же через несколько дней, и имели форму писем, объявлений, воззваний к русскому народу, поддерживающих его мужество, воспламеняющих его патриотическое чувство, извещающих его о победах русских армий. Афиши эти имеют не столько литературное, сколько историческое значение и, кроме того, теперь ценятся как величайшая библиографическая редкость. Так как они издавались без нумерации, то нельзя ожидать, чтобы могло составить их собрание: до сих пор найдено 18 афиш, а между тем известно, что гр. Растопчин редкий день не издавал афиши.

Собственно печатные афиши и рекламные плакаты, известные в Европе с XV в., со времен появления первых печатных книг, в России имели и другого рода «предка» – торговые и ярмарочные вывески, отличающиеся от европейских тем, что в них обязательно присутствовало именно изображение. По словам художника К.С. Петрова-Водкина, цитируемого Н.И. Бабуриной, это было свидетельством массовой неграмотности населения. Однако население России не было уж столь безграмотным, как о том писалось в годы советской власти. Тем более купцы и иной торговый люд имели возможность обучать своих детей и в церковно-приходских школах, и других учебных заведениях. Просто наглядность, броскость и символичность изображения быстрее и активнее действуют на потребителя. Не случайно именно цех вывесочников был одним из популярных в России, а сами вывески стали одним из предшественников русской лубочной картинки.

Уже к середине XIX в. на арену выходят первые рекламные плакаты, выполненные в технике афиши в сочетании с лубочными сюжетами и текстами. Их распространение осуществлялось с помощью литографии и гравюры.

Если на Западе плакат к началу XX в. стал самостоятельной областью художественного творчества, то в России он еще долгое время оставался разновидностью печатной продукции, увеличенной репродукцией лубка, иллюстрации, книжной обложки, и его судьба во многом зависела от издателя.

Первым значительным событием для русского плаката стала Международная выставка афиш 1897 г., которая выявила и существенные различия плаката разных стран. Среди авторов первых художественных афиш были Э. Мане, О. Домье, А. Тулуз-Лотрек, П. Боннар. Обособляясь от живописи, печатная реклама на первых порах не порывала с нею окончательно. Ее выра-



зительные средства – наложение чистых цветов, их контрастные сопоставления, исключение светотени, яркие, подчеркнутые контуры – в равной мере принадлежали и к выразительным средствам новой живописи. Мастера кисти и литографского карандаша одинаково испытали влияние японской гравюры, обогатив свой художественный язык элементами линейности и хроматизма.

В отличие от французского русский плакат наивысшими своими достижениями обязан книжной графике и более всего тому ее направлению, которое определялось творчеством мастеров «Мира искусства».

Есть основание полагать, что лучшие образцы западноевропейского плаката, продемонстрированные на выставке 1897 г., пробудили интерес художников «Мира искусства» к новой области графики. Уже в 1898 г. К. Сомов создает интересный, изысканный по цвету лист «Выставка русских и финляндских художников»; в 1899 г. Л. Бакст пишет набросок для плаката «Базар кукол»; в 1901 г. появляется знаменитая шрифтовая афиша М. Врубеля к выставке 36 художников. «Творчество художников „Мира искусства“ во многом способствовало тому, что искусство плаката развивалось в основном русле стиля модерн, который оказывал прямое влияние на пластику, на графический язык рекламы» [4].

Весьма важным для русского плаката стал 1912 г., так как в этом году в Петербурге прошла выставка «Искусство в книге и плакате», не только продемонстрировавшая лучшие произведения плакатного жанра последних пятнадцати лет, но и признавшая за плакатом право считаться искусством. Правда, его все еще ставили рядом с книжной графикой, грань между афишей и плакатом была весьма размытой, да и направления плаката оставались преимущественно рекламного или «выставочного» характера. Тем не менее впечатляющее число авторов плаката – сорок девять – демонстрирует широту интереса к этому новому для России виду искусства. Имена таких мастеров живописи и графики, как М. Врубель, В. Серов, А. Васнецов, Е. Лансере, И. Билибин, Л. Бакст, К. Сомов, М. Добужинский, которые представили свои работы (в основном по одному листу, для многих ставшему единственным) на этой выставке, говорят о возможности подъема плаката на высокий профессиональный и эстетический уровень и неподдельный интерес к нему со стороны маститых художников.

Интересно то, что на выставке не было работ социальной или идеологической направленности. И это несмотря на недавние события, связанные с Первой русской революцией 1905–1907 гг. Первые шаги в этом направлении плакату предстояло совершить во время Первой мировой войны 1914–1915 гг.

Плакаты этого периода представляют наибольший интерес для нашего исследования не только как непосредственные предшественники советского плаката, но и как наглядный пример основных направлений русского военнопатриотического плакатного искусства: социально-агитационного и сатирически-лубочного направления. По-разному представлены и художественные школы: русский модерн и русский авангард первых десятилетий XX столетия. Плакаты времен Первой мировой войны различаются и по тематике, и по жанрово-стилевой принадлежности. Приведем несколько наиболее типичных примеров, которые позволят ниже сравнить их с плакатами Великой Отечественной войны. Прежде всего, следует выделить плакаты и афиши (они в

эти годы были еще очень близки), выполненные в жанре лубочной картины художниками «Мира искусства» или другими представителями русского модерна. Это плакаты двух типов.

Одни из них практически выполнены в традициях русской батальной живописи, заложенной еще в мозаике М.В. Ломоносова, затем развитой и доведенной до беспощадного реализма, отразившего ужасы, драматизм и трагизм военного кровопролития в творчестве В.В. Верещагина, В.В. Мазуровского, художников-передвижников В.И. Сурикова, А.Д. Кившенко, И.М. Прянишникова, эпико-патриотического направления – живописи В.М. Васнецова, представителей баталистов-маринистов И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, мастера батальной панорамы Ф.А. Рубо.

Отличительной особенностью плакатной живописи этих листов стало их цветовое решение. Условия полиграфической печати не позволяли воспроизвести всю полноту цветовой палитры. Поэтому авторы плакатов вынуждены были использовать чистые тона. Тень и полутень на рисунках графически обозначены контурами, каждый из которых заливался краской, образуя цветные пятна. Фигуры людей и боевых лошадей плоски, лица не всегда прорисовывались, лишь на крупном плане им придавалось эмоциональное выражение. Тем не менее во многих плакатах художники сумели передать динамику движения, позы раненых, умирающих и погибших людей, состояние невероятной боли и человеческих страданий. Вверху плакатов, как правило, писалось наименование места события или название: «Европейская война», «Война России с турками. Встреча русской и турецкой эскадр в Черном море», «Взятие Львова», «Война России с немцами. День объявления войны», «Проводы на войну за святое дело», «Подвиг русского православного священника». На ряде плакатов нередко изображались сцены подвигов конкретных людей, а затем в верхнем правом углу помещался и увеличенный портрет героя. Ряд плакатов был посвящен подвигу донского казака Козьмы Крючкова. Другие плакаты посвящены подвигу штабс-капитана авиации Петра Николаевича Нестерова, направившего свой самолет на самолет противника и погибшего 26.08.(08.09) 1914 г. (плакат «Великая Европейская война», где изображена воздушная схватка – столкновение двух самолетов).

Около тридцати наименований плакатов такого рода выпустил Скобелевский комитет с целью агитации населения для сбора военного государственного займа. В 1917–1918 гг. появятся плакаты «Займа Свободы». На одном из них изображен в полный рост солдат, стоящий над идущими позади него на фронт войсками с кумачовыми революционными флагами с начертанными на них лозунгами: «Война до победы!», «Победа над врагом!», «Не дайте врагу отнять завоеванную Вами свободу!», «Свобода». Солдатская винтовка, крепко сжатая в горизонтальном положении обеими руками, словно шлагбаум, рассекает плакат пополам. Это прочный заслон врагу.

Другой тип плакатов – призыв к благотворительности. Один из таких плакатов «На передовых позициях работает только Красный Крест» был выполнен художником А.Е. Архиповым. Главное место на плакате отведено графическому изображению двух сестер милосердия, заслоняющих собой картину идущего на горизонте боя. Подпись плаката, набранная шрифтами разных размеров, гласит: «На передовых позициях работает только Красный Крест, направив туда 164 лазарета и 22 отряда при 55 000 кроватей, работа-

ют: врачей 696, сестер 6 689, санитаров 8 000. 20–21 декабря для раненых на передовых позициях. Москвичи! Не уставайте жертвовать, как не устают биться за честь и величие нашей Родины те, кому Вы жертвуете».

Несмотря на монохромность колорита, многие плакаты отличаются художественной выразительностью. Например, черно-белый рисунок плаката Л.О. Пастернака «На помощь жертвам войны» изображает прислонившегося к стене раненого солдата с винтовкой. Лишь лицо, часть амуниции и приклад винтовки слегка расцвечены телесно-коричневым тоном. Тем сильнее бросаются в глаза темные пятна крови, стекающие со лба на забинтованную руку солдата и образующие кровавую лужу на земле.

Однако популярны и богатые по колориту плакаты в стиле русского лубка. Например, полноцветный плакат, изображающий райское пристанище для покалеченных героев (в углу изображен Георгиевский крест), призывая граждан пожертвовать на строительство дома инвалидов.

В русском народном лубке нередко изображались лики святых. Истории известен тот факт, что зачастую народные художники искажали их образы до неузнаваемости. По этой причине в первые десятилетия XIX в. вышел указ, запрещавший без прохождения цензуры выпускать лубки религиозного содержания, а также с портретами царской фамилии. Так вот, следующая группа лубочных плакатов как раз-таки и близка такому роду лубков. Примером может служить образ Георгия-Победоносца на плакате сбора пожертвований «День св. Георгия – день героев и кавалеров Ордена св. Георгия» Н. Гочаровой (1914), а также выполненный в традициях древнерусской иконы плакат Г.П. Пашкова «Строй повержен. Воздвигайте здание свободной России» (1917).

Другой символ защитника Руси – образ Дмитрия Донского. Он присутствует на плакате, выполненном в традициях древнерусских книжных иллюстраций К.А. Коровиным – плакат Всероссийского земского Союза помощи больным и раненым «Жертвуйте раненым» (1914). Не менее внушительна работа А. Васнецова «Сибирский день. 1582–1915. 26 окт. Сбор, организуемый московским отделом Сибирского общества помощи больным и раненым воинам и пострадавшим от войны», центральным образом которого стал Ермак Тимофеевич, трубящий в рог сбор на борту впереди идущей ладьи русской флотилии, плывущей по Иртышу.

В.М. Васнецов на плакате «Во всех залах Российского благородного собрания 5, 6, 7 декабря 1914 года благотворительный базар на помощь жертвам войны» вместо образа св. Георгия изобразил русского богатыря в древнем воинском облачении. Аналогичный женский образ Руси как богатырши-воительницы изображен на другом плакате того же года «Россия – за правду». В отличие от картины Васнецова Россия представлена в образе облаченного в доспехи богатыря, который попирает змея-дракона ногами. Богатырь изображен на фоне поля боя с бегущими под натиском русских воинов немцами в синих мундирах. В небе художник изобразил современные летательные аппараты – самолеты и дирижабли. Вообще образ женщины на плакатах Первой мировой войны заслуживает отдельного исследования. Собственно такой собирательный образ, как Воительница-Россия или Боярыня в древнерусском наряде, довольно редок. В основном показывался либо подвиг русской женщины-крестьянки или сестры милосердия на полях сражений

соответственно в серьезном и юмористическом плане. Другие художники изображали женщину жертвой войны, обремененную множеством осиротевших детей, нуждающуюся в помощи, или же верной женой, ждущей с войны своего героя-мужа.

Рассмотрев столь большое число разнообразных плакатов, можно сделать вывод, что собственно с лубочными картинками их сближает три параметра: 1) форма печатного листа, имеющего значение сообщения информации, близкая лубкам как «народной газете»; 2) наличие графического изображения; 3) наличие пояснительного или рекламного текста. Правдивое изображение реальных военных событий, вооружения, военного быта было направлено на то, чтобы вызвать у зрителя-читателя ответное чувство сопричастности и патриотизма, а также желание откликнуться на призыв о помощи.

Наконец, нельзя не упомянуть о сатирическом лубке, ставшем основой целой массы лубочных плакатов художников-авангардистов. Именно этот тип плаката станет предтечей большинства агитационных работ художников первых десятилетий СССР.

Первое, что бросается в глаза в ряде агитационного и сатирического направления, – единство целей, образов и даже сходство текстов в листах авторов разных воюющих стран. Примером могут служить сатирические карты, выложенные в сетях Интернета к 100-летию начала Первой мировой войны, на которых в границы территорий воюющих стран вписаны антропоморфные или зооморфные образы. Идея такой карты создания кочевала из одной страны в другую. Так, в одном источнике мы обнаружили английские, американские, голландские, немецкие, японские и российские плакаты-карты 1914–1916 гг. [7]. Надо сказать, что географические карты с изображением стран в виде лиц или человеческих фигур не были новостью. Так, сохранилась карта Европы, созданная в России, в Санкт-Петербурге, в 1886 г. Очень интересный и, на наш взгляд, подробный анализ этого вида плакатов представлен в статье Игоря Фоменко «„Звериный облик“ Первой мировой войны», опубликованной электронным журналом «Русский мир.ru» [6]. Сама сфера образов стран на этих плакатах представляет немалый этнографический интерес. Ведь это не просто сатирический портрет человека, а сатирический облик целого государства, в котором запечатлены характерные черты культуры его народа, а точнее представление «одних» о «других». Таким образом, мы имеем дело с некими исторически сложившимися и далеко не позитивными мифообразами, мифологемами стран. Этнографическая ценность этих карт не вызывает сомнения, так как они наиболее ярко отображают менталитет народа той страны, к которой принадлежат авторы, и, как правило, совпадают с общепринятым представлением их сограждан. На этих картах есть, например, ответ на вопрос: «Что есть война в понимании представителей той или иной страны?».

На одних зооморфных картах мы видим, что война – это собачьи бои, т.е. своеобразная кровавая забава, ринг. На других встречаем устрашающий, наводящий ужас образ врага. Здесь есть сходство и с троллями, и гномами, и аспидами, и другими героями народных мифов. Россия же однозначно представлена в образе бородатого мужика-лапотника или разъяренного медведя, кавказцы – смелыми, гордыми, бесстрашными наездниками. Игорь Фоменко

в статье приводит характеристику русскому и немецкому плакату времен «Германской» войны, данную известным немецким исследователем, сотрудником Института русской культуры им. Ю.М. Лотмана Рурского университета (Бохум) Вашиком Клаусом: «Антигерманские образы врага в дореволюционной России почти не были распространены в плакате. Германия длительное время служила для России положительным культурным ориентиром, немецкая культура и немецкий язык были значимы для дореволюционной интеллигенции. В русском лубке в годы Первой мировой войны карикатурно изображались немецкие солдаты, и прежде всего кайзер Вильгельм II. Лубочные по стилистике работы Малевича, Лисицкого, Шагала, Маяковского не преследовали агитационные цели и не были направлены на создание наводящих ужас образов врага; противника лишь выставляли на посмешище, он был для зрителя объектом юмора, а не предметом фанатичной ненависти. В противоположность немецкому плакату русская изобразительная традиция основывалась на утрировании иронических и карикатурных признаков» [6]. «Так на кого же ориентированы образы-мифологемы на наших картах? – задает вопрос Фоменко, и сам же отвечает – на все слои российского общества: ментальные карты без миниатюр (фантастические переделы границ, тексты и пр.) ориентированы в большой степени на образованную часть населения России, а зоология (страны в виде зверья всеразличнейшего), несомненно, предназначалась для народа. Авторы карт при конструировании образа врага в первую очередь учитывали, что подобная графика должна быть понятна всем сословиям Российской империи, а для этого необходима гиперполитизация этнических, национальных, гендерных характеристик как противников, так и союзников» [Там же].

Мы не нашли подобных карт в советских плакатах Великой Отечественной войны. Однако зооморфные образы в них переключались. Так, Гитлер нередко изображался в виде крысоподобного существа.

Практически с первых дней войны русские художники-авангардисты объединились в группу под названием «Сегодняшний лубок». Название объединения говорит само за себя. В. Маяковский, К. Малевич, А. Лентулов решили сделать самый народный русский жанр изобразительного искусства – лубок, который стал основой сатирических плакатов. Главным объектом сатиры в них стали германские и австрийские военные. Объединение не ограничивалось выпуском плакатов. Оно издавало и открытки – более удобные для массового распространения. В отличие от предыдущих плакатов, условно относящихся к лубку, сатирическое творчество русских авангардистов более точно сумело отразить народный дух русского военного лубка. Контурные, залитые краской рисунки были до минимализма упрощенными, порой просто схематичными. Характерное для авангарда цветовое решение (без теней и полутонов) еще более сближало их с народным примитивным творчеством. Однако при этом надо отметить блестящее владение композицией, острое чувство юмора, присущее, например, народному анекдоту.

Действительно, каждое поражение врага подавалось в текстах и рисунках как некий комикс, байка, анекдот. При этом художники не скупались на «жуткие» сцены, рисуя отрубленные головы, собранные в корзину, подобно урожаю, трупы врагов и т.д. Это тоже было характерной стороной лубка. Центральный образ в плакатах авангардистов – русский солдат, а также русская

баба, подымающая врага на вилы, подающие урок немецкому противнику. Причем сам кайзер Вильгельм II и его солдаты изображались карикатурно и снабжались стихотворными текстами как сатирического, так и назидательного содержания. Именно эти работы наиболее тесно связаны с народным творчеством, с народной манерой сыпать шутками-прибаутками, выяснять отношения, смеяться над врагом и в лицо врагу даже в самое тяжелое время.

Несмотря на то, что художники работали совместно, а тексты к лубкам писал преимущественно В.В. Маяковский, сами плакаты далеко не все коллективные и отличаются индивидуальностью стиля их автора. Из цикла «Вильгельмова карусель» К.С. Малевичу принадлежат лубки с названиями «Под Парижем», «Ну и треск же, ну и гром же», В. Маяковским написаны тексты.

Лубки «Подошел колбасник к Лодзи», «У союзников французов» выполнены К. Малевичем в содружестве с В. Маяковским. В этих лубках преобладает манера К. Малевича. Прежде всего, бросается в глаза гиперболизация «своих» – фигуры русских крестьян, союзников – француза и англичанина выглядят просто огромными по сравнению с поверженными врагами. Не обошлось здесь и без влияния супрематизма, проявленного в геометрических линиях и фигурах. Так, поле сражения Малевичем изображается в форме округлых холмов с условно обозначенными кустиками травы, напоминающими детские рисунки. Интересно, что участки «земли» художник окрашивает в два цвета: желтый и зеленый. Желтый цвет означает «чужеродность», «враждебность». Под ногами Вильгельма II и его сражающихся солдат земля желтая, но как только солдаты врага бегут или погибают, их тела принимают желтую окраску, а земля становится зеленой. «Наши» находятся на зеленой «земле». Но телегу с пленными везут по дороге, которая под ними приобретает желтый цвет. Такое цветовое разделение «наши» – «чужие» помогает зрителю быстро сориентироваться в сюжете. Причем союзники изображены в военной форме, а русские мужики – в крестьянской одежде и лаптях. Этим подчеркивается изначальное миролюбие «наших» и то, что российские солдаты – это крестьяне, способные храбро сражаться с самыми регулярными войсками.

На лубках В. Маяковского и А. Лентулова более сочные и яркие краски, разнообразней «ландшафт»: то равнина, то горы со снежными вершинами, то хорошо прорисованные стены крепости, то казачья хата. В том же жанре, но в несколько ином стиле и характере выполнен цикл лубочных плакатов, выпущенных фабрикой А.Ф. Постнова, авторство которых неизвестно. В них, как правило, три действующих лица: огромного размера русский солдат (прием художественной гиперболы), маленький немец и крошечный «союзник» Вильгельма II – австриец.

На одном из плакатов изображена порка германского солдата. Причем русский солдат, совершая эту экзекуцию, добродушно, если не по-отечески, посмеивается над барахтающимся и орущим горе-войкой. Кроме того, одним сапогом солдат наступил на ногу союзника Вильгельма II, изображенного крошечным в пушистых белых бакенбардах, одетым в исподнее. Текст:

Хоть одет ты и по форме,  
Получай-ка по платформе.

А чтоб не был ты кремнём,  
Проучу тебя ремнём.  
А союзнику убогу  
Прищемлю я больно ногу,  
Чтобы долго помнил, шельма,  
Что страдает за Вильгельма.

На другом плакате Н.А. Богатов, русский художник, график, известный своими книжными иллюстрациями, изобразил сценку двух подравшихся малышей. Национальность обоих драчунов не вызывает сомнения. На одном из них, довольно улыбающемся во весь рот, русская рубаха-косоворотка навыпуск, подпоясанная шнурком, ноги, обутые в портянки и лапти, на голове картуз. На другом – рубашка европейского покроя заправлена в коротенькие немецкие штанишки на помочах, ножки в аккуратненьких чулочках, обутые в крепкие добротные ботинки, на голове – немецкая военная каска со шпилем-шишаком. Он горько ревет, размазывая по лицу слезы. На земле лежит полумантый игрушечный пулемет, прозванный в России «максим». Надпись гласит: «Плачет горько мальчик Вилли, – Его здорово побили».

Достаточно жестокая картинка расправы с врагами – в лубке о казаке Крючкове. Он изображен на взмыленном скачущем коне с пикой в руке, на которую насажены сразу шесть жертв. Текст:

Храбрый наш казак Крючков  
Ловит на поле врагов.  
Много ль, мало ль – не считает,  
Их повсюду подцепляет.

Таким образом, война 1914–1918 гг. стала мощным импульсом к бурному развитию русского патриотического плакатного искусства. Далеко не все авторы плакатов окажут этому жанру свое творческое внимание. Так, для К. Малевича работа в «Сегодняшнем лубке» была, пожалуй, единственным эпизодом в биографии. Для В. Маяковского она стала настоящей школой агитационно-патриотического мастерства, который в новом качестве проявится в первые годы советской власти в «Окнах РОСТА».

С приходом к власти большевиков осуществляется подъем искусства плаката на уровень государственной агитационной деятельности. Можно сказать, что, наряду с мобилизацией армии, занятием почты, телефона и телеграфа, большевикам удалось монополизировать агитационный плакат, запретив печатать любую оппозиционную литературу, создав революционный пропагандистский плакат. Причем в авангарде революционного плаката шли именно авангардисты.

Уже в годы Гражданской войны и интервенции жанр плаката заменит многотиражные газеты. Плакат ежедневно в наглядной изобразительно-текстовой форме информировал население обо всех изменениях на фронтах. Эта деятельность была возложена на художников и поэтов «Окон РОСТА» – Российского телеграфа. Первое окно было создано художником М. Черемных (октябрь 1919). Но вскоре в РОСТ приходит поэт и художник-плакати́ст В. Маяковский. Можно сказать, что с «Окон РОСТА» и началась история советского плаката, а первым поколением советских художников-плакати́стов следу-

ет назвать «окновцев» Москвы (И.А. Малютин, Д. Моор и др.), Петрограда (Л.Г. Бродаты, В.В. Лебедев, А.А. Радаков и др.), Украины (Б.Е. Ефимов и др.) и многих городов РФ.

Целая серия агитационных плакатов была выпущена в столице Азербайджана – Баку, важнейшей нефтяной базе молодой республики, в художественных мастерских БакКавРОСТА художниками А. Азимзаде, И. Кочергиным, С. Городецким, Б. Телингатером (Бено) и С. Телингатером, К. Быковым, В. Тер-Погосовым, М. Герасимовым, Л. Книтом. В Нахичевани работал Б. Кенгерли, в Шуше – Э. Гаджиев. Там учитывались особенности национального менталитета и традиций, что было весьма важно для агитационной работы. Хотя работы каждого из художников заслуживают внимания и изучения, остановимся на тех образцах, которые отражают фольклоризм плаката.

В.В. Маяковский описал время работы в «Окнах РОСТА» и в «Окнах сатиры РОСТА» во введении «Прошу слова» к сборнику «Грозный смех. Окна РОСТА» (1932), а также в статьях и выступлениях «Революционный плакат», «Собирайте историю», «Только не воспоминания...», «Доклад о художественной пропаганде на Первом Всероссийском съезде работников РОСТА», «Окна сатиры РОСТА». Поэт очень дорожил этим периодом творчества, более того, он справедливо считал, что плакаты – это история, которую надо собирать и хранить для потомков. Благодаря этим воспоминаниям, мы узнаем, что изобретением ростовцев стала трафаретная печать плаката, которая позволяла не только сократить время, но и облегчить раскраску рисунков. Ценным в агитационно-сатирическом творчестве Маяковского и его соратников было непосредственное обращение к фольклору – лубку, народной частушке, сказке, басне и т.д.

В.В. Маяковский положил начало агитпоэзии. К годовщине Октября (1918 г.) была издана ИЗО папка одноцветных плакатов под названием «Герои и жертвы революции». Рисунки с частушечными подписями. Эта папка развилась в будущем во весь революционный плакат. В. Маяковский отмечал, что «Окна РОСТА» – фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стапятидесятимиллионного народа. Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой [7].

«Окна РОСТА» реагировали не только на события с фронта, но и на речи В.И. Ленина, и на первые шаги промышленности и сельского хозяйства молодой страны. Слоганы плакатов – это лозунги, превращенные в новые пословицы и поговорки. Например, в плакате В.В. Лебедева, выполненном в манере кубизма, написано: «Работать надо – винтовка рядом» (1921). В данном плакате изображен рабочий с пилой. Оранжевая, желтая и синяя полосы, из которых составлена фигура, на редкость крепко соединены с печатными буквами, имеющими, в отличие от кубистических надписей, конкретное смысловое значение.

Образцом плаката в жанре лубок-басня можно назвать плакат В. Маяковского «Басня про красноармейца, у которого из-за пуговицы голова пропала дешевле луковицы» (1921). История, написанная по законам жанра басни, и в плакате названа «басней».

Само стихотворение было опубликовано 23 февраля 1923 г. в журнале «Красная нива» № 8 в статье «Революционный плакат», где Маяковский пи-



сал о своей плакатной деятельности в годы интервенции и Гражданской войны. Рассказ был написан в 1920 г., а плакат выпущен в одной из серий «Окон РОСТА» в 1921 г. Эта поучительная история писалась для красноармейцев Западного фронта как текст для сатирического печатного плаката.

Образцом народной сказки на новый лад стал плакат «Советская репка» Д.С. Моора (1923). Деятельность Д.С. Моора связана с художественным объединением работников советского плаката, председателем которого он был. Он сотрудничал с целым рядом сатирических изданий: журналами «Будильник», «Безбожник у станка», «У станка», «Даешь», «Крокодил». Его учениками являются А.М. Каневский, Кукрыникисы, Б.И. Пророков, В.Н. Горяев, А.В. Кокорин, Ф.П. Решетников. «Советская репка» Моора представляет собой плакат-лубок, разделенный на горизонтальные полосы, каждая из которых – очередной виток сюжета сказки. Вместо репки здесь растет голова красноармейца (аналогия с Головой из «Руслана и Людмилы» А.С. Пушкина). Изображен капиталист. Он тужится вырвать росток «репки». За ним наблюдают лягушка, ворона и заяц. Текст сказки такой:

Смотрит на репку мусье Капитал:  
«Выдерну так, чтоб никто не видал».  
С красною репкою прямо беда.  
Дергает он и туда и сюда,  
Тянет, потянет – вытянуть не может.

Плакат 1920-х гг. был и агитационным, и идеологическим, и просветительским. Плакаты посвящались новым советским праздникам, движению профсоюзов, они агитировали к самоотверженной трудовой деятельности на благо страны, через них объявлялись борьба с неграмотностью населения и антирелигиозная пропаганда. Во главе плакатистов этого периода был художник М. Черемных, издавший «Антирелигиозную азбуку» для детей. Азбука и сейчас может задеть за живое чувства верующего человека. В то время она, пожалуй, подобно взрывам, уничтожавшим по всей стране церкви и другие религиозные сооружения, отрывала юное поколение от вековых религиозных традиций.

Многие слоганы-лозунги плакатов, подобно крылатым выражениям или народным пословицам и поговоркам, надолго вошли в сознание народных масс: «Депутат – слуга народа!», «Советский суд – суд народа!», «Болтун – находка для врага!» (как народный вариант – для «шпиона»), «Даешь сверх плана!» и т.п.

На фоне безликих конструктивистских плакатов и плакатов с изображением мужчин в 1920 г. появляются плакаты, посвященные женщинам. Главная мысль в них – раскрепощение и борьба за грамотность женщины, вовлечение женщины в кооперацию. Таковы плакаты художницы Н.С. Изнар: «Женщина! Грамотность – твое раскрепощение!», «Что дала Октябрьская революция работнице и крестьянке». Особняком стоит плакат, выполненный С.И. Ивановым «1-ое Мая. Да здравствует праздник трудящихся всех стран!». На этом поэтичнейшем плакате праздник весны и труда представлен в образе воспарившей над черной толпой демонстрантов девушки-весны, рассыпающей цветы. Она вся изображена в бело-голубых тонах на розовом фоне неба. Это – плакат-мечта или плакат-ностальгия о любви, мире, нежности, женственности.

Рамки статьи не позволяют рассмотреть творчество большинства выдающихся плакатистов того времени: А. Дейнеки, Г. Клуциса, П. Соколова-Скаля, Л. Лисицкого, А. Родченко.

Если в период Первой мировой войны было стремлением подражать народному искусству, одну из целей первых советских плакатистов можно выразить словами «создать народное». Действительно, они пытались, разрушив «мир насилия» «до основания», построить не только новый мир, но и новую культуру, новое искусство, новое народное творчество.

Опыт агитационного плаката тех лет сыграет огромную роль в идеологической агитационно-патриотической деятельности художников времен Великой Отечественной войны. Отличительной чертой советского плаката 1941–1945 гг. станет активное использование фотографии, фотомонтажа и фотоколлажа. Основные приемы и композиционные решения подобных плакатов были разработаны А. Родченко. На плакатах Великой Отечественной войны зачастую совмещается реалистическое графическое и фотографическое изображение суровых лиц советских людей с карикатурно-сатирическими фигурами врагов. Призыв на всеобщую мобилизацию, описание подвигов, совершенных на передовой, в госпиталях и в тылу, на заводах и в колхозах, – вот ведущая тема военных советских плакатов. Мы практически не встречаем сентиментальных призывов о жалости и материальной помощи женщинам, сиротам, инвалидам. Напротив, на плакатах военных лет воюют и женщины, и старики, дети. Дети приближали победу в тылу, работая у станков, собирая колоски, отправляя письма и посылки на фронт, помогая в госпиталях и выступая с концертами перед ранеными, бдительно следя за возможными вражескими диверсантами и шпионами. В тылу врага дети – это помощники партизан, юные разведчики и диверсанты. На фронте дети – сыны и дочери полка. Их лица отважны и суровы. Женщина на советском плакате этого периода была сильной, суровой, боевой подругой на фронте и надежной воительницей тыла.

Родина-мать – главный символ Великой Отечественной войны. Такого образа мы не встречали в плакатах Первой мировой. Там были женщины и была Россия. Но Россия как воительница, как государство. А здесь – словно возвращенная из древнего народного эпоса Матушка-Русь, Мать-Земля, Родина. Сама этимология слова «Родина» имеет общие корни с рождением: Земля, родившая свой народ. Символ Родины-матери практически заменил собой для атеистической страны Советов икону Богородицы, самой почитаемой на Руси. Не Девы-Марии, а именно Богородицы, родившей Бога, познавшей муки и счастье материнства, а потому такой близкой каждой российской женщине.

Мы считаем успехом знаменитый плакат «Родина-мать зовет!», нарисованный художником И.М. Тоидзе в момент сообщения Совинформбюро 22 июня 1941 г. о начале войны. Выражение лица и жеста вбежавшей к нему жены Тамары Теодоровны было настолько впечатляющим, что художник заставил ее замереть и позировать для будущего плаката. В глазах внезапно постаревшей молодой женщины художник передал не только ужас, но и властный призыв и готовность действовать, защищать. Тоидзе как будто бы смог пророчески выразить и предстоящие зверства фашизма, и страдания многих тысяч людей. Уже в середине июля плакат был известен всей стране, став главным символом Великой Отечественной войны.

В годы войны возродились объединения художников-плакатистов. По примеру «Окон РОСТА» на фронтах и в тылу выпускались «Окна ТАСС», с которыми связаны имена художников М.М. Черемных, П.М. Шухмина, Г.Э. Радлова, всего около 125 человек. Однако главными творческими фигурами «Окон ТАСС» стали Кукрыниксы – художники М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов.

Агитационные плакаты требовали и меткого слова. В работе в «Окнах ТАСС» принимали участие поэты Демьян Бедный, А.А. Жаров, В.И. Лебедев-Кумач, С.Я. Маршак и многие другие. На плакатах изображались символы войны, образы вождей, фронтовые события и жизнь тыла.

Вновь возродился жанр русского военного лубка. Только теперь на нем с сатирической злостью изображались фашисты – глупые, хвастливые, жестокие, зачастую звероподобные, а затем – удирающие, гибнущие от крестьянского топора, от советского оружия, летящие кубарем от пинка солдатского кирзового сапога. К примеру, плакат № 812 «Таганрог советский», № 906 «На днепровских позициях гитлеровцы намеревались прочно держаться». Часть сатирических лубков вернулась к серийным повествованиям, когда на одном плакате одновременно иллюстрировалась последовательность событий какого-нибудь рассказа. Таковы плакат 1941 г. «Про украинский хлеб и немецкий ремень», плакаты серии «Днем фашист сказал крестьянам» (1941 г., плакат № 747 1943 г. и др.), № 873 «Смех, слезы и смерть» (1943), № 897 «Туда и обратно» (1944) и т.п. Безусловно, это были уже плакаты сатириков, имевших опыт работы в ряде сатирических журналов.

Многие плакаты тех лет были созданы по зарисовкам художников-военкоров непосредственно на местах событий. Они отправлялись и на линию фронта, и в партизанские отряды. Многим из них суждено было погибнуть. Но именно эти рисунки становились главной искрой, разжигавшей ненависть и желание отомстить, смести с лица Земли фашистскую нечисть.

Говоря о плакате периода Великой Отечественной войны, нельзя не остановиться на творчестве художников «Боевого карандаша», неустанно выпускавших свои агитационные плакаты в условиях блокадного Ленинграда. Первоначально созданный в год финской войны (1939–1940) «Боевой карандаш» вновь был собран на второй день войны в Ленинградском отделении Союза художников с целью возобновить свою деятельность и помочь фронту. Костяк этой удивительной группы составили художники-графики: И. Астапов, Н. Быльев, В. Гальба, В. Кобелев, В. Курдов, Н. Муратов, Г. Петров, В. Тамби. За годы блокады и войны группа пополнялась новыми именами. В «Боевом карандаше» работали живописцы и графики Г. Верейский, В. Николаев, В. Секров, Н. Тырса, а также поэты А. Прокофьев, В. Саянов, Б. Тимофеев, Н. Тихонов и др. Главный источник информации для карандашцев, окруженных кольцом блокады, были сводки Совинформбюро и печати. Взяв за основу народный лубок и традиции «Окон РОСТА», художники вывешивали свои двухцветные, красно-черные, плакаты в бомбоубежищах и на стенах других помещений. На их плечи легли не только информация и агитация. Необходимо было поддержать дух ленинградцев, вселить в них веру в непобедимость Красной Армии, в победу над смертью, голодом и холодом. Ленинград не просто выживал, он жил, его заводы работали, его защитники воевали.

Знаменательно то, что прообразом первого военного ленинградского плаката стал Георгий Победоносец. Это был первый лист с названием «Фашизм – враг человечества! Смерть фашизму!», ставший результатом коллективного труда В.А. Гальбы, И.М. Еца, В.И. Курдова, Н.Е. Муратова и Г.Р. Петрова.

В центре плаката – красная фигура советского солдата, топчущего сапогом и штыком винтовки пронзающего змея – фашистского гада. Это новый облик Победоносца. Новый символ героя и освободителя. По углам плаката показаны бедствия, которые несет фашизм: варвар в звериной шкуре, изо рта изрыгающий огонь и сжигающий книги, – «Фашизм – это уничтожение культуры»; свастика, изображенная в качестве крыши тюрьмы, – «Фашизм – это тюрьма»; гориллоподобное существо в рогатой каске средневекового псарщика, несущего горящий «Земной шар» и окровавленный меч, – «Фашизм – это война»; истощенная женщина, баюкающая грудного ребенком, – «Фашизм – это голод».

Таким образом, советское плакатное искусство создавалось для народа, адресовано было народу. Его связь с фольклорным наследием была очевидна и закономерна.

В завершение обратимся к плакату «Окон ТАСС» № 1000 «Наш тысячный удар» (1944), выполненному в лучших традициях сатирического плаката-лубка времен обеих мировых войн художниками Н. Денисовой и П. Соколовым-Скаля. Графическая часть плаката разделена на два цветовых поля – черное и желтое. На черном изображена карикатура на Гитлера. Маленький, тщедушный, с оскаленным ртом, крысиным хищным выражением лица, он отступает, пятясь и защищаясь когтистыми пальцами рук, под натиском красноармейских штыков, поэтического пера и карандаша художника. Эпиграфом плаката выбраны строки В.В. Маяковского: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо». В качестве текста внизу плаката помещено стихотворение В. Лебедева-Кумача:

Я горжусь, что перо приравняли к штыку,  
И в бою, средь оружия другого  
Помогает удар наносить по врагу  
Большевистское жаркое слово!  
Маяковский! Твою воплощая мечту,  
И поэт, и художник стоят на посту.  
И врага неустанно и грозно громят  
Стих и проза, рисунок и яркий плакат!

В период 1990-х гг. вместе с отрицанием всего советского, коммунистического и социалистического, наблюдается и негативная реакция на агитационную деятельность советских художников. Примером может служить целая серия пародийных плакатов на «Окна РОСТА», выполненные В.В. Маяковским. Вместо социального воспитания, политической агитации и просвещения населения в них помещены сюжеты о бандитах, коррупции, причем далеко не всегда в негативной оценке данных антисоциальных явлений. Эти пародии больше похожи на иллюстрации пошлых анекдотов.

В современной России вновь наблюдается усиление интереса к жанру агитационного плаката. Прежде всего, плакат широко применяется в предвы-

борной гонке, когда каждая партия стремится не только наглядно продемонстрировать свои политические установки, но и максимально негативно показать своих оппонентов. Вообще интерес к агитационному плакату закономерно повышается в переходные периоды истории и снижается в периоды социально-политической стабильности, уступая место рекламе.

К сожалению, современный российский агитационный плакат значительно уступает советскому плакату 1918–1950-х гг. в художественности и оригинальности. Как правило, в нем используются давно наработанные штампы, зачастую идеи бывших советских плакатов переделываются под современные условия, меняется государственная символика, обновляются тексты при плагиате чужой идеи.

Феликс Штудник, один из организаторов выставки плаката в Цюрихе (2002), в статье «Эфемероиды – коллекция плакатов Музея дизайна в Цюрихе» высказал следующие мысли по поводу этого вида искусства: «Плакат – всего лишь сведенное в четкую визуальную формулу сообщение, предназначенное современнику для выводов и конкретных действий. Данная формула отражает определенный уровень графического дизайна и информирует о предмете коммуникации... Жизнь плаката эфемерна. Вероятно, именно поэтому данный жанр так прост и убедительно нагляден... С течением времени первоначальный смысл плакатов испарится, очевидными останутся лишь те качества, которые позволят им стать представителями своего времени: характерные условности, риторические обороты и аргументы, каждый день просачивающиеся с поверхности плаката в реальность. Плакат – это выражение определенных культурных ожиданий, требований времени, идеологии... Активная жизнь плакатов коротка: смысл их зачастую так же трудно понять по прошествии нескольких дней с момента публикации, как и через полвека» [8].

На наш взгляд, большую часть данного высказывания нельзя отнести к идеологическому агитационному советскому плакату, рассмотренному нами в данной статье. Большинство плакатов – это не только страница истории, в них отражены судьбы и душа целого народа, его достижения и ошибки, его подвиги и беды. Каким бы ни был путь России – это ее путь, выбор которого сделал народ. И советский плакат, во многом выросший из народного творчества и ставший народным по сути и по духу, никак не может стать страницей прочитанной и забытой книги. Он волнует, он вызывает чувство гордости и сопричастности к судьбе такой великой страны, как Россия.

### *Литература*

1. *Трамвай искусства*. Коллекция советских плакатов [Электронный ресурс]. URL: <http://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/370-31-07-2015-iskusstvo-plakata.html> (дата обращения: 17.10.2017).
2. *Зеленецкая Н.* Как нежны и вкусны крабы [Электронный ресурс] // Советский рекламный плакат. Трамвай искусства. Коллекция советских плакатов. URL: <http://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/179-kak-nezhny-i-vkusny-kraby-sovetskij-reklamnyj-plakat.html> (дата обращения: 17.10.2017).
3. *Снарский О.В.* Шрифт в наглядной агитации [Электронный ресурс]. URL: <http://www.davno.ru/articles/> (дата обращения: 17.10.2017).
4. *Бабурина Н.И.* Русский плакат. М.: Художник РСФСР, 1988 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.davno.ru/articles/> (дата обращения: 17.10.2017).
5. *Энциклопедический словарь* Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон [Электронный ресурс] // Афиша. URL: <http://enc-dic.com/brokgause/Afisha-144657.html> (дата обращения: 17.10.2017).

6. Фоменко И. «Звериный облик» Первой мировой войны [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/145328/> (дата обращения: 17.10.2017).

7. Полонский В. Русский революционный плакат. М.: ГИЗ, 1925. 192 с.: Цит. по ст.: Николаева Н.Ф. Советский плакат 1917–1941: между искусством и медийной технологией // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 3. С. 129.

8. Штудник Ф. Эфемероиды – коллекция плакатов Музея дизайна в Цюрихе [Электронный ресурс] // Фоторепортаж с выставки плаката в Мыстечком арсенале. URL: <http://kak.ru/magazine/16/a293/> (дата обращения: 17.10.2017).

*Alekseeva Tatyana P., Vinitzskaya Natalia V.* Shukshin Altai State Humanities Pedagogical University (Biysk, Russian Federation).

E-mail: [tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru](mailto:tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru), [Natigor007@yandex.ru](mailto:Natigor007@yandex.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 5–22.

DOI: 10.17223/2220836/29/1

# **FOLKLOR TENDENCIES OF THE SOVIET IDEOLOGICAL POSTER**

**Key words:** culture, fine art, folk art, folklore, poster.

The authors reveal the connection between the Soviet agitation poster of ideological content and folklore.

The article demonstrates the growing interest for this kind of art in the modern world of culture, along with the topicality of the agitation poster for the Russia of the third millennium.

Examination is given to a variety of posters and Internet sources devoted to the art; strong cultural and historical ties between the Russian and Soviet posters are asserted, as well as the distinctive character and high cultural importance of the Soviet poster artists from the 1918–1940 period. A special part is held by the analysis and revealing of such signs of folklorism in the Russian-Soviet poster of the WWI, the first years of the Soviet rule and Great Patriotic War (1941–1945) as connections with the genre of lubok prints and verbal folk art genres – bylina, fairy tale, fable, joke, proverbs and adages. Of particular interest is the parallel between the lubok poster and the images of Russian saints and heroes of the Russian history. A special place is given in the article to the work of the artists from “Windows of the Russian Telegraph Agency” (aka “ROSTA windows”), “TASS windows” and “Fighting pencil”, their contribution to the establishment of the Soviet rule and rise of patriotism during the Great Patriotic War.

## **References**

1. Eramvaiiskusstv.ru (2015) *Tramvay iskusstva. Kolleksiya sovetskikh plakotov* [The Tram of Art. A Collection of Soviet posters]. [Online]. Available from: <http://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/370-31-07-2015-iskusstvo-plakata.html>. (Accessed: 17th October 2017).

2. Zelenetskaya, N. (n.d.) *Kak nezhny i vkusny kraby* [How tender and delicious are crabs]. [Online] Available from: <http://tramvaiis-kusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/179-kak-nezhny-i-vkusny-kraby-sovetskij-reklamnyj-plakat.html>. (Accessed: 17th October 2017).

3. Snarskiy, O.V. (1978) *Shrift v naglyadnoy agitatsii* [Font in visual agitation]. [Online] Available from: <http://www.davno.ru/articles/>. (Accessed: 17th October 2017).

4. Baburina, N.I. (1988) *Russkiy plakat* [Russian poster]. Moscow: Khudozhnik RSFSR.

5. Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. (1890) *Entsiklopedicheskiy slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [Encyclopaedic Dictionary]. St. Petersburg: Brokgauz-Efron.

6. Fomenko, I. (2014) *“Zverinyy oblik” Pervoy mirovoy voyny* [The “Beastly Face” of the First World War]. [Online] Available from: <http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/145328/>. (Accessed: 17th October 2017).

7. Polonskiy, V. (1925) *Russkiy revolyutsionnyy plakat* [Russian revolutionary poster]. Moscow: GIZ.

8. Shtudnik, F. (n.d.) *Efemeroidy – kolleksiya plakotov Muzeya dizayna v Tsyurikhe* [Ephemerooids – A collection of posters in the Museum of Design in Zurich]. [Online] Available from: <http://kak.ru/magazine/16/a293/>. (Accessed: 17th October 2017).

УДК 769.91  
DOI: 10.17223/22220836/29/2

**Ж.М. Асанкожоева, Е.С. Бундова, Ю.В. Жоров**

## **ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЛОГОТИПА ГОРОДА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ**

*Статья посвящена природным, культурным, государственным, туристическим и шрифтовым символическим структурам, благодаря которым можно создать целый образ, заключающий все структуры брендинга территории. Рассматривается классификация знаков, история развития знака, геральдического символа и логотипа, отличие обычного логотипа от городского. Исследуется символическое содержание логотипа и дается его классификация. Авторы представляют анализ графических шрифтовых изображений городских логотипов. На основе исследования культурно-исторического развития Енисейска предложен ряд образов, не только отражающих особенности его облика, но и необходимых для формирования логотипа, повышающие имиджевую репутацию города.*

*Ключевые слова: символ, знак, логотип, город, графическое изображение.*

На современном этапе развития общества логотип является неотъемлемой частью имиджа. Первое, на что люди обращают внимание, это логотип – отличительный знак фирмы, компании, товара, личности, в том числе города, региона или страны. Не секрет, что для привлечения и удержания внимания необходимо выделиться среди конкурентов, стать узнаваемым. Многочисленные территориальные общности (российские и западноевропейские) демонстрируют опыт эффективного использования, помимо национального герба и флага, собственного логотипа – визуального образа бренда. Кейт Динни формулирует: «...речь идет о стоящей перед брендами городов задаче определить их идентичность и имидж. В чем суть города и как, с его точки зрения, его должны воспринимать? Это нужно прояснить в достаточной степени на начальной стадии создания бренда. Иначе мы, скорее всего, получим не внятный бренд города, а не связанные между собой фрагментарные суббренды, каждый из которых будет нести собственное сообщение. Но еще хуже отсутствие сознательного брендинга в принципе. В таком случае репутация города полностью зависит от благосклонности враждебного или равнодушного мира» [1. С. 127–128]. Из этого следует, что необходимо разрабатывать логотип города, отсутствие логотипа может отразиться на имидже города.

Таким образом, актуальность рассматриваемой проблемы связана с особым значением бренда. Целью авторов данной статьи является попытка представить анализ возможных механизмов формирования логотипа города, выделяющего его среди других, и повышающих имиджевую составляющую. Так, известно, что репутация города оценивается согласно универсальному бренд-индексу City Brand Index (CBI) по шести параметрам: внешний облик, расположение, инфраструктура, население, динамика жизни, потенциал [2]. Целью брендинга стран и городов служит измерение, выстраивание и управление репутацией места или территории, что, в свою очередь, связано с про-

цессами глобализации. В настоящее время необходимость самоидентификации населенного пункта, города, страны постоянно растет. При решении экономических, туристических задач все чаще отдаются предпочтения ярким, привлекательным идеям, символам, ценностям, образам, которые находят отражение в имидже города. Формирование имиджа города – основа привлечения жителей, рабочей силы и в первую очередь туристического и инвестиционного притока. При этом логотип используется как реклама и является символом бренда.

Знак – это то, посредством чего воспринимается информация, носитель информации. «Знак (др.-греч. *sema* – «знак», признак, сигнал) – объект, который является представителем некоего другого предмета, свойства или отношения», и предназначен для приобретения, хранения, преобразования и трансляции информации (сообщения) [3. С. 38]. По мнению Ч. Пирса, «иконический знак – это знак, обладающий рядом свойств независимо от того, существует ли какой-нибудь объект или нет. Верно, что пока в действительности нет такого объекта, иконический знак не действует как знак. Индекс есть знак, действие которого основано на реальной смежности означаемого и означаемого, что также может указывать на объект. Форма этих знаков не является для референта случайной (в отличие от символов), но и не является прямым повторением формы референта (как иконические знаки). Символ – условный знак, который отсылает к обозначаемому им Объекту в силу закона, обычно – ассоциации общих идей, действующего так, чтобы заставлять нас интерпретировать символ сообразно этому закону» [4. С. 100–111]. Таким образом, логотип является индексальным знаком и указывает на конкретность применения. Логотип как элемент маркетинговой стратегии может становиться, с одной стороны, частью символа, что указывает на имидж, с другой – может включать в себя иконическую составляющую, которая по форме исполнения является изображением, знаком, обобщающим направление деятельности.

С древних времен человеку было свойственно изображать отличительные знаки и символы. Родоначальниками современного логотипа можно назвать амулеты и тотемы. Термин «тотем» происходит из Северной Америки и на языке индейских племен означает понятие «его род» [5]. В середине века символика логотипа представляет новую форму. Люди применяли знак как сущность своей деятельности. Первым логотипом принято считать бренд-клеймо (древ.-сканд. *brandr*, «гореть», англ. *Brand* – «отпечаток»). Нанесение клейма (или брендинг) имело целью идентифицировать и обозначить владельца. Возникновение логотипов связано с эпохой промышленной революции. Так, развитие индустриального производства в Англии в XVII в. привело к возникновению фирм, фабрик, заводов, производящих предметы имущества, продукты, которые нуждались в идентификации. Впоследствии эти знаки и символы начинают наноситься на производимые товары и продукты [6. С. 89]. В XVII–XVIII вв. термин «логотип» являлся синонимом термина «лигатура» – это объединение двух или нескольких знаков шрифта. В начале XX в. логотипом называют шрифтовую составляющую, обозначающую организацию или товар. В настоящее время универсальное определение логотипа отсутствует. Вместе с тем с юридической точки зрения существуют термины «товарный знак» и «знак обслуживания», что является



синонимом понятия «логотип» [7, 8]. Автором термина «логотип» является граф, пэр Англии Чарльз Стэнхоуп, который в конце XVIII – начале XIX в. вошел в историю как талантливый ученый, инженер и изобретатель. В 1800 г. он изобрел печатный пресс с ручной подачей бумаги и технологию логотипа. Томас К. Хансард в своем труде «Типография: исторический очерк возникновения и становления искусства печати» (1825) приводит слова самого Стэнхоупа: «Я посчитал целесообразным создать новую пару составляющих наборной кассы... ввел новый набор двойных букв (это: on, of, to, re, an, th, in, se; они не печатались в виде лигатур), которые я называю логотипами; и отказался от двойных букв ff, fi, fl, ffi, ffl, которые ранее занимали место в наборной кассе, но использовались так редко...» [9. С. 50–52]. Таким образом, геральдику сравнивают с логотипом. Геральдика представляет собой систему знаков. Согласно формулировке Беатрис Френкель, логотип в качестве герба выполняет три существенные функции:

1) является знаком, демонстрирующим самоидентификацию личности и группы;

2) представляет собой знак управления или владения;

3) часто превращается в мотив орнамента.

По сути, логотипы имеют «ту же функцию, что и гербы, национальные флаги и эмблемы: они символизируют коллективную принадлежность и цель» [10].

Следует понимать, что существует различие между логотипом территории и коммерческим логотипом (рис. 1). Логотип города представляет собой мультисемиотический малоформатный текст, посредством которого выполнены конкретные образные характеристики. В них угадываются многочисленные символы, стилизованные буквы (к примеру, буква «О» – г. Омск, см. рис. 1, б) и пр. Лингвистическая направленность такого текста заключается в экспликации, популяризации имиджа определенного города. Смысловое содержание логотипа торговой марки (к примеру, Coca-Cola, см. рис. 1, а), в котором используется оригинальное начертание, заключается в том, что основу ингредиентов составляют листья «Coca» и орехи тропического дерева «Cola». В логотипе Coca-Cola слегка разбавлен графический элемент, в буквах «С» и «l» спрятан флаг Дании. Логотип использует ярко-красный цвет для того, чтобы передать определенный спектр эмоций.

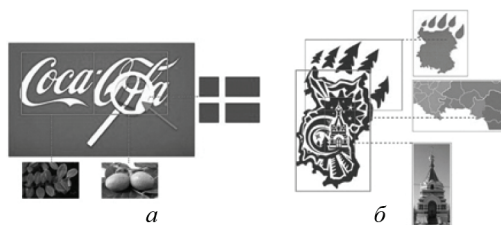


Рис. 1

Жан Паттернот выделяет шесть категорий классификации логотипа (рис. 2), задача которых – быть простыми и понятными [11]. Города, чьи логотипы сочетают в себе разные категории классификации логотипов, акцентируют репрезентацию визуальных образов и их символику с целью создания привлекательной картинки.

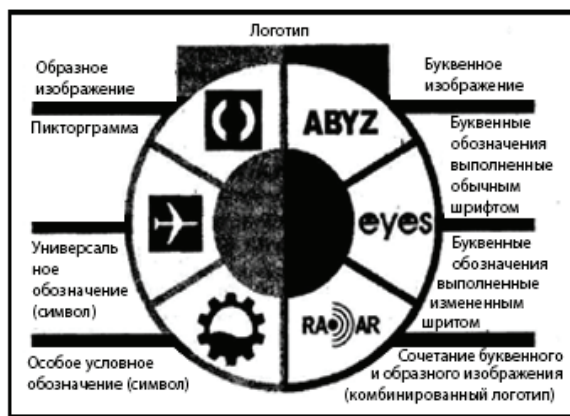


Рис. 2

Символические составляющие логотипа позволяют ассоциировать территории с набором определенных качеств и характеристик. Практика формирования логотипа позволяет сделать вывод, что многие креативные команды, разрабатывающие бренды, используют концепцию «брендинг мест» Саймона Анхолта, утверждающую, что основной источник структуры знака складывается из шести факторов: туризм, экспортируемый бренд, инвестиции и миграция, политика, культура и традиции, население [12. С. 555–556]. Кроме того, можно выделить символические составляющие логотипа: природные, культурные, государственные, исторические, шрифтовые.

Рассмотрим примеры использования природных мотивов (рис. 3). Логотипы Испании, Адыгеи, Болгарии включают в себя изобразительные символы абстрактного и реалистичного характера. Можно выделить символы, связанные с флорой и фауной, символы, обозначающие географические карты местности, которые представляют смысловой, структурный, лингвовизуальный текст. Природные элементы данных логотипов являются предпосылкой для формирования символического образа и привлечения внимания к возможностям внешних и внутренних потребителей.



Рис. 3

Далее рассмотрим возможные варианты использования культурных мотивов (рис. 4). Так, примером сочетания словесного и графического элементов выступает логотип г. Саратова. При этом содержанием словесного элемента являются установки, актуальные для местного населения: любить территорию, на которой оно проживают, гордиться ее культурой, беречь достопримечательности. Визуальная информация логотипа г. Праги, использующая разные европейские языки, транслирует свою нацеленность на межкультурную коммуникацию. Графическая часть усиливает смысловое решение, что делает логотип эффективным. В свою очередь, логотип Мадрида

является не только символом территории, но и представляет характерную черту проживающих на этой территории людей, подчеркивая синтаксическую особенность исанского языка.



Рис. 4

Отметим также варианты использования государственных мотивов (рис. 5). Их основная концепция заключается в сохранении национального символа. Так, к примеру, для Пулы (Харватия) выбрана стратегия: «Пула = культура + история + природа». Это заметно улучшает узнаваемость города как туристического объекта. Логотип Брно (Чехия) создавался на основе исторического городского герба. В свою очередь, в логотипе г. Трамлан (Швейцария) мы обнаруживаем, что листья с герба прошли путь формообразования и превратились в буквы TR. Тем самым лингвистическая часть визуализирует краткий текст и упрощает ассоциацию герба.



Рис. 5

Примеры использования туристических мотивов (рис. 6) обнаруживаются в том случае, когда памятники архитектуры представляют лицо города и становятся ключевыми элементами имиджа территорий. При этом важным составляющим элементом является изображение архитектурной достопримечательности города, позволяющей его идентифицировать. Особенностью таких логотипов является связь между текстовым и визуальным элементом. Так, визуальный компонент логотипов Монголии, Берлина, Санкт-Петербурга представляет содержание рекламного текста, стимулирует интерес к культурному, историческому и социальному контексту страны. Такие визуальные компоненты логотипов, как Бранденбургские ворота, юрта, разводные мосты, информируют нас о том, что именно представляет ценность в качестве традиционного культурного памятника данной территории.



Рис. 6

Обратимся к примерам использования шрифтовых композиций (рис. 7). Самостоятельный символ представляет собой аббревиатуру и не содержит лишней информации. В нем учтены все самые современные тенденции, он демонстрирует собой некую монограмму. Особенностью данных приемов

является способность оказывать влияние на адресата, исходя из конкретных целей. Так, логотип Мельбурна заключает в себе несколько композиционных решений, отвечающих характеристикам современного мира. Приоритетным направлением становится популяризация движения, развития, динамики. Смысловое содержание логотипа Ярославля символизирует многогранность: история, природные характеристики, название города. Логотип вызывает интерес к дальнейшему поиску информации о городе и позиционирует Ярославль как город, предоставляющий уникальные возможности для развития бизнеса, реализации творческого потенциала. Сочетание небольшого количества слов логотипа Копенгагена нацелено на рекламу продукции любого рода. Визуальное изображение «Опен» указывает на открытость и доступность.



Рис. 7

Учитывая природные, культурные, государственные, туристические и шрифтовые символические структуры, можно создать целый образ брендинга территории. Важно отметить, что при разработке логотипа подход к использованию символов не меняется. Так, Денис Визгалов выделяет символическую связь города с ландшафтным дизайном: конфигурация и тематика городских садов и парков, пространственная планировка, видовые площадки, оформление приморских и речных городских набережных. Тематическое зонирование города может принимать самые разнообразные формы. Наиболее распространенные из них – культурно-этнические кварталы. Фактически в каждом мегаполисе мира сегодня есть своя маленькая Италия, Ирландия, свой еврейский квартал и т.д. В настоящее время они представляют собой не национальные, а культурные «гетто», полуестественные музеи под открытым небом, в которых круглосуточно кипит туристическая индустрия. Многие остаются этническими только по названию, привлекательному для туристов. Другие известные формы тематического зонирования – это паблик-арт и граффити.

Далее авторы намерены предложить ряд образов, символическое содержание которых связано с г. Енисейском. Символом Енисейска является герб города, который информирует нас о географических, исторических и природных особенностях, а также символизирует р. Енисей и пушные богатства Сибири. При этом герб Енисейска не выполняет функцию бренда и логотипа. Между тем городу нужен современный символ, позиционирующий все самое современное и интересное. В контексте данной проблемы авторами в ходе исследования выявлены три основных подхода в формировании логотипа Енисейска: культурный, туристический, природный.

Культурный подход позволяет акцентировать тот факт, что Енисейск является культурно-историческим городом. Енисейск имел статус главного города Енисейской провинции вплоть до последней трети XVIII в. и входил в список десяти самых крупных городов России. Будучи торговым центром ремесленного производства (выделка кож, обработка дерева, земледелие, же-

лезодельное производство), Енисейск этого периода оставался единственным на востоке крупным центром по изготовлению продукции из железа. Кроме того, строительство пароходов в Енисейске в 60-е гг. XIX в. открывает возможности срочного казенного пароходства по Енисею, развитие рыболовства и добычи пушнины, формирование в низовьях Енисея рыбной промышленности, основанной на рыночных отношениях [13]. В начале XIX в. важное место здесь занимает ярмарочная торговля. Успенская ярмарка вырастила многие поколения купцов, составивших славу всей Сибири. Известно, что у купцов имелось по 4-6 барок, которые они обменивали на хлебные запасы, рыбу и пушнину Севера [14. С. 22].

Таким образом, на протяжении XVIII–XIX вв. Енисейск становится столицей корабелов, литейщиков; строит более двадцати фабрик и заводов по выработке железных изделий; возвращает мастеровых, зодчих и ремесленников, а также является главными воротами в Восточную Сибирь. Через Енисейский острог проходят торговые пути в Москву и в другие сибирские города и остроги. Именно здесь формируются отряды первопроходцев, отправлявшихся на Амур и в Китай. Енисейские казаки стали основателями Илимска, Братска, Иркутска, Нерчинска, Якутска, Верхнеудинска [Там же. С. 22–23].

Туристический подход к процессу создания символа Енисейска, в свою очередь, нацелен акцентировать разнообразие и богатство архитектурных памятников. Именно архитектура считается знаковой туристической достопримечательностью города. Почти сто зданий Енисейска по праву считаются памятниками архитектуры, среди которых: деревянный острог; Енисейский магистрат, рисунок которого является отражением особенности деревянной архитектуры Сибири XVII – первой половины XVIII в. (1753–1754 гг.) [15. С. 54]; Богоявленский собор, Воскресенская церковь, Христорождественская церковь и др. Не менее важное место в городе занимают музейные комплексы: Спасо-Преображенский мужской монастырь, представляющий собой настоящий город-музей архитектуры; музей А.И. Кытманова, ежегодно принимающий более 20 тыс. посетителей; Музей рубанков; музей «Фото-изба» и т.д.

Природный подход к процессу создания символа Енисейска может учитывать уникальную возможность позиционировать Енисейск как памятник природы для иностранных туристов. Особую роль в этом плане играет Обь-Енисейский канал, который был образован в 1991 г. в целях сохранения единого архитектурно-инженерного природного сооружения «Обь-Енисейского соединительного водного пути». Он может способствовать представлению города в качестве природно-туристического объекта, включающего естественно-природные достопримечательные места. Ведь Енисейск по праву назывался «отцом сибирских городов» [16. С. 83], поскольку от города шел важнейший водный транспортный путь в истории сибирского судоходства к Ленскому волоку в бассейне р. Лены. В Енисейске формировались дальнейшие экспедиции на север Сибири и Дальний Восток, а енисейские казаки ставили остроги по всей Восточной Сибири.

В заключение отметим следующее. Формирование символа г. Енисейска возможно на основе обращения к его историческому и культурному развитию, к туристической специфике и природным особенностям. В качестве приемлемых графических изображений, составляющих логотип, мы предла-

гаем образы рыбы, пушнины, судостроения, которые ассоциируются с ремеслом и демонстрируют лидирующее положение города и его ориентированность на перспективу, а также архитектурные памятники, музеи и знаки природных достопримечательностей.

### Литература

1. Динни К. Брендинг территорий: лучшие мировые практики / пер. с англ. В. Сечной. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. С. 127–128.
2. GfK.comnation-brands-index-2016-reputation-drop // The Anholt-GfK Nation Brands Index (NBI) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gfk.com/en-us/insights/press-release/toronto-drops-out-of-top-10-in-latest-city-brands-index-report/> (дата обращения: 10.02.2017).
3. Лейфа И.И., Третьякова Д.А. Использование логотипа как графического символа // Вестн. АГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 68.
4. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000.
5. Дайксель А., Брандмейер К., Глинтерник Э. Товарные знаки в Европе и в России: вопросы теории и истории. СПб.: Славия, 2002. 127 с.
6. Озмаден И.О. Возникновение и развитие логотипов // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 2.
7. Логотип [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 20.12.2017).
8. Феличи Д. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / пер. с англ. С.И. Пономаренко. СПб.: БХВ-Петербург, 2005. 496 с.
9. Лебедев Н. Типизация логоса в логотипе // Вестн. КГУ им. Н.А. Некрасова. 2013. № 1.
10. Эльбрюн Б. Логотип / пер. с фр. С.Г. Божук. СПб.: Нева, 2003. (Школа бизнеса). 13 с.
11. Паттернот Ж. Разработка и создание логотипов и графических концепций / пер. с фр. Т.Л. Черноситова. Ростов н/Д: Феникс, 2008. (Мастер-класс). 9 с.
12. Rapp-Váry A. The Anholt-GMI city brand hexagon and the saffron evropean city brand barometer: a comparative study // Regional and Business Studies. Kaposvar University, Faculty of Economic Science. 2011. С. 555–556.
13. Гайдин С.Т., Бурмакина Г.А. Влияние пароходства на развитие рыболовного и охотничьего промыслов в Енисейской губернии (1863–1917 годы) // Вестн. СФУ (Арктического). Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 3. С. 14–21.
14. Гевель К.В. Енисейский город мастеров и корабелов // Мир Евразии. 2013. № 3(22). С. 19–29.
15. Царев В.И., Можайцева Н.В. Градостроительная летопись Енисейска XVII–XX веков. Красноярск: КрасГАСА, 2005. С. 15–70.
16. Гевель Е.К., Майничева А.Ю., Мыглан В.С. Проблемы сохранения памятников деревянного зодчества г. Енисейска: роль междисциплинарных исследований // Баландинские чтения. 2016. Т. 11, № 1. С. 83–89.

*Asankozhoeva Zhildiz M., Bundova Ekarerina S., Zhorov Jury V.* Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: zhika\_9307@mail.ru, ido-l@mail.ru, diz-u@inbox.ru

DOI: 10.17223/22220836/29/2

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 29, pp. 23–31.*

### FORMATION OF THE CITY LOGO IN THE CONTEXT OF SYMBOLIC CONTENT OF THE GRAPHICS

**Key words:** Symbol, sign, logo, city, graphic image.

The article deals with the classification of signs, the history of the development of the sign, the heraldic symbol and logo, the difference between the usual logo and the city logo. Logos of cities and territories (examples), use of natural motifs, use of cultural motifs, use of state motives, use of tourist motifs, use of font compositions, research on Yeniseisk.

The logo is an index sign and is applicable to a particular application. A logo as an element of a marketing strategy can become, on the one hand, a part of a symbol, which means an image, on the other hand it can include an iconic component that, in its execution, is an image that is a generalization of the direction of activity. In fact, logos have “the same function as the emblems, national flags and

emblems: they symbolize collective identity and purpose". The difference between the logo of the territory and the commercial logo. The city's logo is a small-format text. The trade mark logo is the original word mark. Considering natural, cultural, state, tourist and font symbolic structures, it is possible to create a whole image that includes all the structures of the branded territory.

Based on the studied materials on Yeniseysk, cultural, tourist, and natural approaches were identified. From cultural approaches, one can distinguish symbolic symbols such as fish, furs, shipbuilding, which are associated with craft, and with one of the leading cities in Russia, which is more perspective-oriented. Tourist part has two characteristics: first, as a historical, revealing the essence of Russian architecture, and secondly, the modern construction of reconstructed buildings, as well as modern museums. Natural sights are an integral part of Yeniseysk on the one hand, on the other hand this option is oriented to the future in the development of tourism.

### References

1. Dinnie, K. (2013) *Brending territory: luchshie mirovye praktiki* [City Branding: Theory and Cases]. Translated from English by V. Sechnaya. Moscow: Mann, Ivanov i Ferber. pp. 127–128.
2. GfK.com. (2016) *Toronto Drops Out of Top 10 In Latest "City Brands Index" Report*. [Online] Available from: <http://www.gfk.com/en-us/insights/press-release/toronto-drops-out-of-top-10-in-latest-city-brands-index-report/>. (Accessed: 10th February 2017).
3. Leyfa, I.I. & Tretyakova, D.A. (2015) Ispol'zovanie logotipa kak graficheskogo simvola [the use of the logo as a graphic symbol]. *Vestnik Amurskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 68. pp. 38.
4. Peirce, Ch.S. (2000) *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected Works on Philosophy]. Translated from English by K. Golubovich, K. Chukhrukidze, T. Dmitriev. Moscow: Logos. pp. 100–111.
5. Deichsel, A., Brandmeyer, K. & Glinernik, E. (2002) *Tovarnye znaki v Evrope i v Rossii: voprosy teorii i istorii* [Trademarks in Europe and in Russia: Questions of theory and history]. St. Petersburg: Slaviya.
6. Özmaden, I.I.O. (2011) Origin and development of logos. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts*. 2. pp. 89–92. (In Russian).
7. Ru.wikipedia.org. (n.d.) *Logotip* [Logo]. [Online] Available from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. (Accessed: 20th December 2017).
8. Felici, D. (2005) *Tipografika: shrift, verstka, dizayna* [Typographics: Font, layout, design]. Translated from English by S.I. Ponomarenko. St. Petersburg: BKhV-PETERBURG.
9. Lebedev, N. (2013) Logos typification in logotype. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova – Vestnik of Kostroma State University*. 1. pp. 50–52. (In Russian).
10. Heilbrunn, B. (2003) *Logotip* [Logo]. Translated from French by S.G. Bozhuk. St. Petersburg: Neva.
11. Patternotte, J. (2008) *Razrabotka i sozdanie logotipov i graficheskikh kontseptsiy* [Creation of logos and graphic concepts]. Translated from French by T.L. Chernositov. Rostov on Don: Feniks.
12. Papp-Váry, A. (2011) The Anholt-GMI city brand hexagon and the saffron evropean city brand barometer: a compapative study. *Regional and Business Studies*. 3(1). pp. 555–556.
13. Gaydin, S.T. & Burmakina, G.A. (2016) The Influence of Shipping on the Development of Fishing and Hunting in the Yenisei Province (1863–1917). *Vestnik SFU (Arkticheskogo) Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki – Vestnik of Northern (Arctic) Federal University. Humanitarian and Social Sciences*. 3. pp. 14–21. (In Russian).
14. Gevel, K.V. (2013) Eniseyskiy gorod masterov i korabelov [Yenisei city of masters and shipwrights]. *Mir Evrazii*. 3(22). pp. 19–29.
15. Tsarev, V.I. & Mozhaytseva, N.V. (2005) *Gradostroitel'naya letopis' Eniseyska XVII–XX vekov* [Town-planning chronicle of the Yeniseisk in the 17th–20th centuries]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Architecture and Construction. pp. 15–70.
16. Gevel, E.K., Maynischeva, A.Yu. & Myglan, V.S. (2016) Problemy sokhraneniya pamyatnikov derevyannogo zodchestva g. Eniseyska: rol' mezhdistitsiplinarnykh issledovaniy [Problems of wooden architecture preservation in Yeniseysk: The role of interdisciplinary research]. *Balandinskie chteniya*. 11(1). pp. 83–89.

УДК 721:008

DOI: 10.17223/22220836/29/3

**Е.В. Байкова**

## **АКВАМОРФИЗМ И СВЯЗАННЫЕ С НИМ ОБРАЗЫ В АРХИТЕКТУРНОМ ФОРМОТВОРЧЕСТВЕ**

*В статье рассматриваются контексты восприятия и воплощения форм в архитектуре через призму образов, прямо и опосредованно связанных со стихией воды, приводятся примеры их использования в различных цивилизациях, детерминируется новый виток их применения в современной архитектуре. Рассматриваются примеры воплощения акваморфизма, аквазооморфизма, акваптероморфизма, аквафитоморфизма и акватехноморфизма. Прослеживаются пути и закономерности развития формотворчества, связанного со стихией воды; выявляются основные приемы; анализируются конкретные примеры. В заключение проводится классификация выявленных формобразов.*

*Ключевые слова:* художественный образ, восприятие, акваморфизм, архитектура.

В настоящее время строители располагают все более новыми пластичными и высокопрочными материалами, а также высокими технологиями, которые создают иллюзию возможности воплощения фантастических форм, давая простор для образного моделирования объектов, ограничиваясь лишь материальными возможностями заказчика, окружающей архитектурной средой и силой притяжения. Однако даже нематериальная сторона творчества, связанная с образным моделированием, имеет ряд проблем. Архитектурный образ моделирует идеальный объект в воображении, выстраивает композиционную форму объекта, раскрывает функциональный смысл объекта, а также содержание социокультурного бытия объекта. Ложно понятая образность объекта может привести к дисгармонии и даже комичности, которая в архитектуре редко бывает к месту. Восприятие архитектуры через призму образов, прямо и опосредованно связанных со стихией воды, сложилось естественным образом в течение нескольких тысячелетий, когда новые поселения закладывались рядом с источниками пресной воды и кормильцем-морем. И, конечно, эта связь с водой прямо или косвенно была отражена в архитектуре – градостроительных планах, религиозных сооружениях, отдельных элементах зданий и сооружений, декоре. В современном формотворчестве древние традиции, воплощенные в новых технологиях и материалах, получили новое дыхание.

*Степень изученности проблемы.* Изучением проблемы восприятия архитектуры занимались такие исследователи, как Р. Арнхейм, Ж.М. Вержбицкий, М. Гаффрон, Ч. Дженкс, И.А. Добрицина. Принципы рождения художественного образа затрагиваются в трудах Л. Корбюзье, Г. Линна, Ф.Л. Райта.

Русский историк, археолог, этнограф А.Ф. Теплоухов считается первым исследователем, изучавшим культ водоплавающей птицы в древности на территории России и его смыслового содержания, им изучена семантика культового литья, в том числе и акваорнитоморфных образов [1]. К данной теме об-



ращались Д.Н. Анучин, Л.И. Ашихмина, Н.А. Волокитина, Т.В. Истомина, К.С. Королев, И.Н. Смирнов, А.А. Спицын.

Акварморфными образами в русской культуре как частным случаем звериного стиля в своих исследованиях занимался Б.А. Рыбаков.

В статье мы предполагаем выявить варианты использования акварморфных образов, прямо и опосредованно связанных со стихией воды в архитектурном формотворчестве. Специального исследования в данном контексте до сих пор не проводилось. Для этого будут решены следующие задачи: изучить процессы детерминации проектирования системой акварморфных образов; проследить пути и закономерности развития художественного образа, связанного со стихией воды; выявить основные приемы воздействия архитектуры на человека; проанализировать конкретные примеры.

Создание новой формы – важный этап процесса проектирования, который зачастую подчиняет себе весь дальнейший ход работ, для этого создается язык, на котором архитектор говорит со зрителем, он определяет то, как архитектурный объект будет восприниматься человеком на духовном, эмоциональном и чувственном уровнях. В каждое здание архитектор вкладывает определенный образ, который реципиент (зритель) интерпретирует в контексте своего миропонимания. В рамках когнитивной психологии существует две точки зрения на то, как воспринимаемые образы хранятся в сознании человека. Одни утверждают, что мысленные образы находятся у нас в голове в виде конкретных «изображений». Другие стоят на том, что образы запечатлеваются скорее в виде некой абстрактной информации. Это значит, что когда мы думаем о том или ином образе, то вначале вызываем набор абстрактных впечатлений (ощущений), и только затем они складываются в «картинку». Также существует гипотеза двойного кодирования, объединяющая две предыдущие. Согласно ей любая воспринимаемая информация может храниться как зрительно, так и абстрактно [2]. Однако наши ощущения субъективны. Один и тот же объект у двух наблюдателей может вызвать абсолютно различные интерпретации образа. Кроме того, существует проблема различия образа, вложенного в работу автором (архитектором, дизайнером), и того, который возникнет у реципиента. Субъективное восприятие зависит от интеллекта, багажа знаний, эмоционального состояния, характера и целого ряда других факторов. Из-за этого понимание художественного образа сильно размывается, однако с учетом ряда закономерностей и проверенных временем методов автору удастся придать зданию именно ту выразительность и характерность, которая требуется.

Одним из таких методов являются базовые геометрические фигуры и линии, из которых складывается любая более сложная форма. Линия, повернутая под определенным углом, может выражать торжественность или, напротив, уныние. Зигзаг вызывает раздражительную реакцию; плавно изгибающаяся линия создаст ощущение спокойствия, безмятежности; треугольники, объединенные в звезду Давида и символы инь-ян, – это противопоставление мужского и женского, активного и пассивного, огненной и водной стихий и т.д.

Существуют так называемые четыре фундаментальные фигуры: крест, круг, квадрат и центр с точкой. Они чаще всего встречаются в мировой архитектуре [3]. Так, например, внешняя форма [православных] храмов может быть различна: крест, круг, восьмиконечная звезда, прямоугольник, но ду-

ховное значение при этом сохраняется в любом случае [4]. В арабской архитектуре широкое распространение нашло декоративное оформление элементов фасада и интерьера: сводов, ниш и карнизов, возникшее из конструктивного приема, который создает переход в кирпичной кладке от *квадрата* стен к *кругу* купола.

На Ближнем Востоке были созданы новые конструктивные элементы, которые затем имели широкое распространение и в Европе, и в Азии: полукруглые и стрельчатые арки, а также сводчатые перекрытия. Эта система, возникшая еще в дофеодальный период, позволяла придавать особую растительную динамику архитектуре, которая в Европе так ярко проявилась в готике. И в византийских центрально-купольных сооружениях, и в романской, и в готической архитектуре появился такой элемент, как *парус*, опосредованно через корабль связанный с водной стихией.

Характерным признаком византийской системы пропорционирования является схема трех кругов, особенно часто встречающаяся в русских иконах. Эта схема представляет собой три концентрических круга с центром на переносице. Наименьшая окружность охватывает расстояние от кончика носа до основания волос, а также выделяет ширину лба. Средняя – контур волос и конец подбородка. Внешняя – нимб и яремную выемку. Величины диаметров окружностей соотносятся между собой в пропорциях золотого сечения. Из чего немецким ученым Готфридом Баммесом был сделан вывод, что в противоположность античной Греции византийские методы не имели равных или подобных отношений [5. Р. 45], в чем, впрочем, можно усомниться. Но и здесь мы замечаем, что центрированные *концентрические круги* связаны с рисунком волн на водной глади от упавшего в нее предмета.

Конечно, не только стихии огня и воды, но и земли и воздуха были задействованы в древних цивилизациях.

Так, издревле одним из наиболее распространенных символов в архитектуре была так называемая «мировая гора». Согласно мифам древних египтян, шумеров и индийцев изначально мир представлял собой жидкий хаос. Затем появилась гора, место жительства богов, центр мира, соединяющий землю с небесами и подземным царством. Этот образ наблюдаем на примере знаменитых египетских и инкских пирамид, китайских пагод, месопотамских зиккуратов и даже шатровых храмов Древней Руси.

Вода, лотос, яйцо – первоэлементы, из которых зарождается жизнь согласно мифам разных народов. Например, в египетской иероглифике символ воды в виде волнистой линии с небольшими острыми гребнями изображает водную поверхность. Если этот знак утроить, то он начинает означать первоизданный океан и первоматерию. Китайцы считают, что жизнь выходит из воды. В Ведах Древней Индии вода именуется как самая материнская, поскольку в начале времен все было подобно морю, лишенному света [6]. Рельефы и храмовые комплексы посвящены в Индии священной реке Ганг. И те элементы и явления, которые связаны с водой, рассматриваются как хранители жизни. К важнейшим изобразительным мотивам Древнего Китая относят птицу и дракона, посылающих на землю дожди. Фэн-шуй уже по своему названию имеет отношение к ветру и воде, а его законы влияют на планировку китайских домов.

Символ *лотоса* – неотъемлемая часть культуры Древнего Египта, Индии, Китая и Японии. В Индии «лотос – символ вселенной как пассивной стороны явленного мира; высшая форма или аспект земного; созидаящая сила вечной сущности»... В Египте «лотос – эмблема Верхнего Нила, являющегося для египтян источником жизни, тогда как эмблемой Нижнего Нила является папирус; изображенные вместе, они представляют их союз» [7]. В древней Индии город мог быть построен в форме цветка лотоса с прямоугольной сеткой улиц. Градостроительство подчинялось скорее скульптурной, чем архитектурной схеме.

Месопотамию и Египет считают предшественниками европейской культуры, в том числе и в образной системе. Здесь существенную роль играли древнейшие магико-тотемические представления. В мифологии, религии, письменности и изобразительном искусстве этих древних цивилизаций укоренились зооморфные образы. Позднее влияние египетской культуры отмечено в крито-микенской цивилизации, цивилизациях античной Греции и Рима, отголоски этого влияния не раз возрождаются в европейских стилях значительно более позднего времени. Звериный стиль и зооморфизм были распространены и на огромных территориях Евразии: от Северной и Центральной Европы до Причерноморья и Прикаспийских степей, а также в Приуралье и Сибири.

Со временем на смену изображениям животного мира пришли антропоморфные и растительные мотивы. Одновременно магико-тотемическая символика была спроецирована на небо, которое стало рассматриваться в роли источника божественной силы. Сначала тотемные животные, а затем герои мифов становились созвездиями, планеты посвящали богам. Магико-тотемическая символика древних покоилась на метафорическом представлении природы как человеческого тела, живого существа, функционирование которого производно от действия каждого его элемента. Такого рода представления просматриваются в индуистском понятии дхармы, в даосизме, в космосе древних греков, в греческой философии. Зарождающаяся философия была обращена на познание природы и человека. В основе ее лежала мифологическая картина мира, на почве которой философия создала «хтоническую и антропоморфную статую как свой философский предмет» [8. С. 16]. На заре цивилизации философское сознание образует новую картину мира, отличную от существовавшей до этого времени. Формирование картины мира с разумным порядком, мироустройством, иногда предполагавшей монотеизм, представляло собой становление всех мировоззренческих форм сознания. В результате этого процесса «впервые возникает представление о каком-то коллективном разуме в образе вселенского ума, который не отождествляется с конкретной личностью и стоит выше антропоморфного бога» [9. С. 305]. Возникает представление о взаимосвязанности явлений и взаимопроникновении процессов, переключке природного и искусственного.

Месопотамия уже по своему названию связана с культом рек, а в Египте Нил был источником жизни и основой мироздания, разделяя страну на восточный и западный берег, небесный ход солнца соединял эти два берега, рождаясь и умирая, поэтому в миропонимании египтян Восток – страна живых, а Запад – страна мертвых. Согласно этому закону селились на восточном и хоронили на западном берегу, за некоторым исключением (поселения стро-

ителей погребального сооружения, заупокойный комплекс Эхнатона). Растущий на реке лотос был символом жизни. В Египте известны типы колонн в виде белого и голубого лотоса, капители в виде бутона и распустившегося лотоса. (Справедливости ради нужно заметить, что в Египте и Индии лотосом называли кувшинки, в современной ботанике кувшинки и лотосы относятся к разным семействам).

В Египте, как и в иных мегалитических культурах, религиозные, погребальные сооружения чаще всего были связаны с рекой. От реки Нил в Египте или Эйвон в Британии шла священная дорога, по сторонам которой стояли менгиры или, как в Египте, сфинксы, и вела она к какому-либо знаковому месту – пирамиде в Египте или Стоунхеджу в Британии.

Античная Греция стоит на плечах такого колосса, как крито-микенская цивилизация, ее ранне- и среднеминойский период – это именно островная культура. Изображения морских рыб и животных – частый гость на фресках этой цивилизации, схематизированные и упрощенные в позднеминойский период, они все же получили свои отголоски в античной Греции и Риме. Очень популярными были осьминоги, дельфины, летучие рыбы... Позднее Помпеи славились мозаиками все с теми же мотивами.

Все элементы архитектурного сооружения олицетворяют какие-либо явления, заимствованные из окружающего мира, представления о котором предполагали антропо-, зоо- или фитоморфные мотивы. В Древней Греции, например, соответственно ее антропоморфным богам антропоморфизм проявился в форме ваз и в архитектуре.

Греческие храмы при всей своей простоте стремились вызвать в человеке чувство гармонии, их архитектура тесно переплеталась с пропорциями человеческого тела. Главный составной элемент древнегреческой архитектуры – колонна – также является образом человека. Капитель – голова, ствол колонны – туловище. Даже поддерживающая функция колонны заставляет нас проводить аналогии с человеком. Наглядно это отражается в виде атлантов и кариатид, которые по существу являются стилизованными колоннами. Антропоморфизмом пронизана ордерная система – дорический, ионический, коринфский ордеры. Но, согласно Витрувию, здесь проскальзывает и птероморфизм (фронтон-аэрос), и фитоморфизм – стволы колонн.

В Греции и Риме обожествляли источники воды, реки и озера, а во главе этого сонма наяд, nereид, лимнад, океанид и пр. стоял Посейдон или Нептун. Иными словами, происходила антропоморфизация водной стихии – *антропоакваморфизм*.

Греческое миропонимание лежит в основе и византийского искусства, которое в свою очередь оказало огромное влияние на искусство Древней Руси. Здесь также встречаются антропоморфные образы, имеющие самые разные источники – и свои собственные, и заимствованные. Например, в храме Св. Софии в Киеве 13 глав обычно трактуются как Иисус Христос и 12 апостолов. Однако существуют и другие варианты. По легенде 13 глав храма – это князь Владимир и его 12 сыновей, которых он разослал по 12 городам Руси распространять христианство. Также это могут быть олицетворения князя Ярослава Мудрого и его сыновей. На это указывает и первоначальная форма куполов, напоминающая княжескую шапку с меховой оторочкой.

Визуальные символы использовали и в западноевропейском Средневековье. Самый яркий пример – готические соборы. В христианском богословии храм – это корабль вселенной. Выражением этой идеи стали канонические планировки готических соборов. Внешний облик со шпилями, напоминающими мачты корабля, также воплощает эту мысль.

На Руси с давних пор три образа в основе всего мироздания – степь, лес и река. О двойственности противопоставленных друг другу образов леса и степи уже приходилось писать ранее, поэтому более подробно остановимся на третьем из них – реке.

В.О. Ключевский отмечал: «Лес и особенно степь действовали на русского человека двусмысленно» [10. С. 84–85]. И далее продолжал: «Зато никакой двусмысленности, никаких недоразумений не бывало у него с русской рекой... На реке он оживал и жил с ней душа в душу...» [Там же. С. 99–101].

Словацкий лингвист и этнограф Павел Шафранек и филолог Кнауэр соотносят праславянское слово «руса» с рекой. Более того, Кнауэр отмечает, что «имя народа „Русь“ чисто славяно-русского происхождения» [11. С. 430] и в точной передаче слова означает не что иное, как приволжский народ.

Как некогда для Киевской Руси был важен образ Днепра, так для России стал не просто важен, а неотъемлемым образ Волги.

Город и река. Большие и маленькие города расположились вдоль Волги, пили ее воду, ели ее рыбу. Богатея и развиваясь, строили дома и, конечно же, церкви. Сначала деревянные, а затем и каменные. «...форма храма в виде корабля получила наибольшее распространение, так что многие наши храмы создают весьма впечатляющий образ корабля с высокой мачтой – колокольной и наполненными ветром парусами-куполами, устремившегося закругленными алтарными абсидами на восток к восходу солнца. Внешняя форма храмов может быть различна: крест, круг, восьмиконечная звезда, прямоугольник, но духовное значение при этом сохраняется в любом случае» [2].

Белые церкви точно плывут кораблями по волнам крыш домов. Каким печальным, каким скучным было бы это зрелище без взлетов колоколен и свечей куполов. Посмотришь на такой вот обычный, провинциальный город, и есть за что взглядом зацепиться, нет ничего повторяющегося, рутинного. За редким исключением совсем неизвестные мастера создали его и оставили нам в наследство.

Стоит ли удивляться, что существовал пароход-церковь. «Мысль о пароход-церкви возникла в начале века. Тогда в устье Волги, на севере Каспия, было много рыбных промыслов и сезонных рыбацких поселков, где совсем не имелось церквей. И вот Кирилло-Мефодьевская община Астраханской епархии постановила купить старый буксирный пароход...» [12].

С рекой связан и целый комплекс акваорнитоморфных образов, которые, однако, в период с XV по XIX в. отсутствуют на территории европейского Северо-востока. Это связано с тем, что декоративные элементы этого времени были созданы из недолговечных материалов. Е.А. Рябинин заметил, что XIV столетие – «это время постепенного исчезновения зооморфных и орнитоморфных изображений на территории всего Древнерусского государства» [13. С. 5].

И только уже в XIX в. в металлическом и гипсовом декоре России мы видим возрождение интереса к изображению рыб и водоплавающих птиц, не

заимствованной экзотики в виде дельфинов и летучих рыб, а самой что ни на есть своей. Так, в славянских племенах, граничащих с финно-угорскими народами, с древнейших времен сложилась сходная мифологическая картина мира, в которой важная роль отводилась водоплавающим птицам или, иначе, акваорнитоморфным образам. Впрочем, в русских сказках и завуалированно в отдельных изображениях металлического декора и деревянного зодчества сохраняется образ лягушки. На Русском Севере у финно-угорских народов с древних времен появились представления о водоплавающей птице как создателе мира. В русских сказках лягушка – представитель тридесятого царства, возможно, потустороннего мира, есть связь водоплавающих птиц с иным миром.

Н.А. Волокитина в своей диссертационной работе «Акваорнитоморфные образы в традиционной культуре коми (зырян)» определяет акваорнитоморфный образ как культурный стереотип: «...Носители данного стереотипа... конкретные акваорнитоморфные образы с четкой гендерной принадлежностью – женский образ праматери-утки, мужские богов демиургов – лебедя и гагары, женский образ утко-лося и мужской коня-уточки, олицетворяющие солнце» [14. С. 11].

В древнем и традиционном искусстве населения современной территории Республики Коми прослеживается семантически устойчивый ряд акваорнитоморфных образов, в котором кроме утки, лебедя и гагары используется еще более загадочный смешанный образ утко-лося (коня) [Там же].

Эти образы объединяют в себе космогонические и тотемические представления, кроме того, существуют исследования, посвященные изучению социальных структур древних обществ на основе изображений древнего искусства. В них рассматриваются, прежде всего, сложные зооморфные и антропозооморфные композиции.

На Русском Севере известны бытовая и обрядовая утварь (у коми только обрядовая) в виде утки, декоративные элементы в постройках в форме водоплавающих птиц (коми). Женские украшения и головные уборы в форме птиц были распространены не только на Севере, но и во многих губерниях.

Специализированное изучение акваорнитоморфных образов началось лишь с XIX в. Образы водоплавающих птиц появляются еще в эпоху неолита в глиняной и костяной скульптуре, в изображениях на керамике, наиболее распространены эти образы в предметах искусства пермского звериного стиля. Первым исследователем культа водоплавающей птицы, существовавшего когда-то на территории, соответствующей северо-западу России, считается уральский краевед и археолог А.Ф. Теплоухов [15]. Культи водоплавающей птицы изучали в самом начале XX в. Д.Н. Анучин, И.Н. Смирнов [16]. Для «Атласа древностей Камской чуди по коллекции Теплоуховых» сделал фотографии украшений и культовых предметов, связанных с водоплавающей птицей, А.А. Спицын. А.В. Шмидт считается первым советским исследователем этих культов на территории Республики Коми. В дальнейшем пермский звериный стиль изучали исследователи Л.С. Грибова, А.В. Збруева, А.П. Смирнов, В.Н. Чернецов. Обобщающую работу по культам финно-угорских народов написали Л.А. Голубева и Е.А. Рябинин.

Уже в 80-е гг. изучением зооморфных и орнитоморфных представлений народов, населяющих Россию, занимаются археолог и историк Б.А. Рыбаков,

этнограф, этнолог и фольклорист Т.А. Бернштам. В настоящее время ее со-ратниками по научной работе являются И.Ю. Винокурова, И.М. Денисова, М.И. Каргина, Н.Г. Юрченкова и др.

Однако река – это некое постоянно общее пространство, по которому могут приплыть не только купцы, но и чужеземные захватчики, а бинарная оппозиция «лес и степь» менялась в контексте понимания своего и чужого пространства. Поэтому водной стихии тоже присущи двойственные неоднозначные образы не только в плоском контексте хороший – плохой, но и внешне мужское – женское, как это мы видим в акваорнитоморфизме.

В стилях XVII–XX вв. тема водной стихии не раз обыгрывается, особенно в парковом искусстве. В барокко и рококо очевидно влияние образного строя Китая. В модерне используется тема болотных выющихся растений, кувшинки, водоросли и пр.

В наше время архитекторы обладают беспрецедентной свободой в поиске облика будущего здания. Современная архитектура становится все более индивидуалистичной, многообразие ее форм и смыслов не знает границ. Но, к сожалению, в нашей стране на настоящий момент нет еще достаточно масштабных образцов акварморфной архитектуры или связанной с ней аквафитоморфной, аквазооморфной и другой архитектуры. Присутствуют лишь отдельные образцы каплевидных форм в дизайне, или использование формы снежинки для оформления снежных городков, или отдельные варианты использования формы сосульки, например в световом дизайне, поэтому приходится искать нужные примеры за рубежом. Например, Сиднейский оперный театр. Среди иных невольных сравнений сложные криволинейные конструкции этого здания вызывают ассоциацию с волнами океана.

В современной Индии достопримечательностью столицы страны Нью-Дели стал открытый для посещений в 1986 г. храм Лотоса приверженцев веры Бахаи, проповедующих единство и взаимосвязь всех религий. «Храм представляет собой по внешнему виду цветок лотоса колоссальных размеров. Зрелище поистине впечатляющее – 27 лепестков распускающегося цветка лотоса из мрамора окружено 9-ю бассейнами» [17].

В контексте нашего исследования нам интересен отель «Парус» в Дубае, спроектированный группой молодых британских архитекторов во главе с Томасом Райтом. Отель знаменит своими размерами, имеет примечательную форму – образ отеля напоминает гигантский парус, доминирующий над просторами Персидского залива.

По словам дизайнера внутреннего убранства Куан Чу, концепция оформления «Арабской башни» была связана с четырьмя элементами философии древнего мира: воды, огня, ветра и земли. Присутствие воды – это еще один признак роскоши в арабском мире, а она практически повсюду – в аквариумах и фонтанах, земля же представлена в виде мрамора и драгоценных камней в отделке интерьеров. «Пар, который поднимается от воды, символизирует элемент воздуха, а фонтан, расположенный перед входом в отель, по мысли дизайнера, напоминает о костре и связан с элементом огня. Также огонь присутствует в золотом цвете, который в избытке представлен во внутреннем пространстве отеля „Парус“» [18].

Возможно упоминание сооружений, которые вызывают массу ассоциаций, в том числе и каплевидных форм, но это уже будет спорным утвержде-

нием, так как в проектах, пока еще не воплощенных, в XXI в. в моду вошли «эмбриональные» дома, порой имеющие все ту же каплевидную форму.

Итак, обобщая все вышесказанное, мы видим, что на протяжении тысячелетий человеческой цивилизацией в архитектурном формообразовании были созданы различные направления, связанные с культом воды, прежде всего пресной. Возникало, сохранялось и исчезало в некоторых случаях понимание значимости тех растений, животных и птиц, жизнь которых тесным образом была связана с культом воды. Священным и символичным стал лотос, связанный и с соляными, и погребальными культами; с лучшим миром у славян связаны культы птиц и земноводных (царевна-лягушка). Проведя анализ современных тенденций в мире архитектуры, видим, что сейчас благодаря новейшим технологиям она все больше и больше отходит от жесткой конструктивности примитивных форм, становится более свободной, пластичной, абстрактной – мы выделяем акваморфизм, акваантропоморфизм, аквазооморфизм, акваптероморфизм и аквафитоморфизм, акватехноморфизм. Кроме того, в скульптуре и мифологии присутствуют и обратные типы, такие как антропоакваморфизм (Нептун, Посейдон и др.).

На наш взгляд, наименее употребляемым является акваантропоморфизм. В фантастической литературе эта модель присутствует как мыслящий океан планеты «Солярис» (подобие океану как явление, понятное человеку), и на первом месте здесь явно «аква-» и лишь затем «антропо-», впрочем, может быть, совсем и не «антропо-». На то и тема для размышления.

### Литература

1. Китова Л.Ю. Сергей Александрович Теплоухов // Российская археология. 2010. № 2. С. 166–173.
2. Минервин Г., Ратнапорт А., Сомов Г., Забелышанский Г. Архитектура и эмоциональный мир человека. М.: Стройиздат, 1985. 208 с.
3. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 140 с.
4. Православный храм. Приложение к журналу «Гонец». Саратов. 1991. № 2.
5. Battes G. Figürliches Gestalten. Berlin, 1988.
6. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
7. Лотос (символ) / Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. URL: [http://megabook.ru/article/Лотос+\(символ\)](http://megabook.ru/article/Лотос+(символ)) (дата обращения: 30.01.2017).
8. Лукьянов А.Е. Становление философии на Востоке (Древний Китай и Индия). М.: ИНСАН, РМФК, 1992. 208 с.
9. Мифология: большой энциклопедический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. 869 с.
10. Ключевский В.О. Курс русской истории. М.: Мысль, 1987. Т. 1. 432 с.
11. Кнауэр И.О. Санскрит. СПб.: Лань, 1999. 480 с.
12. Цыбин В.М. Пароход на Волге. Саратов: Пароход, 1996 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.infoforum.ru/topic/3206-chp-na-rechnom-flote/page\\_\\_st\\_20](http://www.infoforum.ru/topic/3206-chp-na-rechnom-flote/page__st_20) (дата обращения: 30.01.2017).
13. Рябинин Е.А. Зооморфные украшения Древней Руси X–XV вв. Л.: Наука, 1981. Вып. ЕИ-60. 126 с.
14. Волокитина Н.А. Акваорнитоморфные образы в традиционной культуре коми (зырян): автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2010. 21 с.
15. Теплоухов А.Ф. О происшедшей некогда смене угров пермяками на верхней Каме, коми на верхней Вычегде и удмуртами на Чепце // Ученые записки Пермского ун-та. 1960. Т. 12, вып. 1. С. 270–274.
16. Анучин Д.Н. Доисторическое прошлое Москвы // Москва в зеркале веков. М., 2007. С. 31–75.
17. Храмы и монастыри Индии. Этно-портал [Электронный ресурс]. URL: <http://etnoportal.ru/articles/indiya-sakralnaya-hramy-monastyri.html> (дата обращения: 30.01.2017).



18. ОТЕЛЬ «Парус» в Дубае / Архитектура/Артишок [Электронный ресурс]. URL: <http://artishock.org/architectura/araviyskiy-poluostrov/otel-parus-v-dubae> (дата обращения: 30.01.2017).

**Baikova Ekaterina V.** Saratov State Technical University (Saratov, Russian Federation).

E-mail: baykovaekaterina@yandex.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 32–42.

DOI: 10.17223/22220836/29/3

# **EQUIMORPHISM AND RELATED IMAGES IN ARCHITECTURAL FORM-MAKING**

**Key words:** artistic image, perception, aquamorphism, architecture.

Modern architecture requires constant updating, new trends and new solutions, which, however, should not destroy the natural and architectural environment. Traditional forms neutralize the aggressiveness of the new shell and give the ability to naturally blend in with the environment.

One option for modeling new objects is equimorphism. The perception of architecture through the lens of images directly and indirectly associated with the element of water was a natural fit for several thousands of years, when new settlements were founded near sources of fresh water and the breadwinner-sea, and, of course, the link with water directly or indirectly was reflected in the architecture and town – planning plans, religious buildings, individual elements of buildings and constructions, decorations. Modern shaping ancient traditions have gained new life, embodied in new technologies and materials.

A study of the problem shaped the perception of architecture engaged such researchers as R. Arnheim, J.M. Verzhbitsky, M. Gaffron, C. Jenks, A.I. Dobritsina. The principles of the birth of the artistic image are affected in the writings of L.G. Lynn Corbusier, F.L. Wright.

Russian historian, archaeologist, ethnographer A.F. Teploukhov, is considered the first researcher who studied the cult of waterfowl in ancient times in Russia, he studied the semantics of iconic casting, where quite often the Aqua-ornithological images. To the topic addressed: D.N. Anuchin, L.I. Ashikhmina, N.A. Volokitina, T.V. Istomina, K.S. Korolev, I.N. Smirnov, A.A. Spitsyn, in particular the thesis N.. Volokitina dedicated to Aqua-ornithological images of the Komi Republic.

Aquariumforum in Russian culture, as a particular case of the animal style, in his research studied the academician B.A. Rybakov.

In this article, we propose to identify use cases aquamarine, as the broader concept, directly related to the cult of water and indirectly through cults waterfowl and amphibians, marsh and lake plants, as well as technical facilities used in the water space in architectural form-making. Special studies in this context has still not been conducted.

For this purpose the following tasks: to study the processes of determination of design system aquamarine images; trace the paths and patterns of development of the artistic image associated with the element of water; to identify the basic influence of architecture on individuals, and analyze specific examples.

For millennia of human civilization in architectural morphogenesis were created by the various directions associated with the cult of water, primarily fresh. Arose, persisted and disappeared in some cases, the understanding of the significance of those plants, animals and birds whose lives are closely been associated with the cult of water. Sacred and symbolic was the Lotus, associated with solar and funerary cults, the underworld of Slavic cults birds and amphibians (the frog Princess). After analyzing current trends in the world of architecture, we notice that with the latest technology, architecture is more and more moving away from hard constructive primitive forms, becoming more free, plastic, abstract – we allocate equimorphism, quantapoint, aquatourism, akvatermservis, equalitarism, aquatechnology, in addition to sculpture and mythology are present and reverse types, such as anthropomorphism.

## **References**

1. Kitova, L.Yu. (2010) Sergey Aleksandrovich Teploukhov [Sergey Aleksandrovich Teploukhov]. *Rossiyskaya arkhitektura*. 2. pp. 166–173.
2. Minervin, G., Rappaport, A., Somov, G. & Zabelshanskiy, G. (1985) *Arkhitektura i emotsional'nyy mir cheloveka* [Architecture and the Emotional World of Man]. Moscow: Stroyizdat.
3. Virillo, P. (2004) *Mashina zreniya* [The Vision Machine]. Translated from French by A.V. Shestakov. St. Petersburg: Nauka.
4. *Pravoslavnyy khram. Prilozhenie k zhurnalu "Gonets"* [The Orthodox Church. Supplement to the magazine *Gonets*]. Saratov. 1991. 2.

5. Bammes, G. (1988) *Figürliches Gestalten* [Figurative Design]. Berlin: Urania, Freiburg. pp. 45.
6. Bidermann, G. (1996) *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow: Respublika.
7. Megaencyclopedia of Cyril and Methodius. (n.d.) *Lotos (simvol)* [Lotus (symbol)]. [Online] Available from: [http://megabook.ru/article/Lotos+\(simvol\)](http://megabook.ru/article/Lotos+(simvol)). (Accessed: 30th January 2017).
8. Lukyanov, A.E. (1992) *Stanovlenie filosofii na Vostoke (Drevniy Kitay i Indiya)* [The formation of the Orient philosophy (Ancient China and India)]. Moscow: INSAN, RMFK.
9. Meletinskiy, E.M. (ed.) (1998) *Mifologiya: bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Mythology: A Great Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya.
10. Klyuchevskiy, V.O. (1987) *Kurs russkoy istorii* [Russian History]. Vol. 1. Moscow: Mysl'.
11. Knauer, I.O. (1999) *Sanskrit* [Sanskrit]. St. Petersburg: Lan'.
12. Tsybin, V.M. (1996) *Parokhod na Volge* [A Steamer on the Volga]. Saratov: Parakhod. [Online] Available from: [http://www.infoflotforum.ru/topic/3206-chp-na-rechnom-flote/page\\_\\_st\\_\\_20](http://www.infoflotforum.ru/topic/3206-chp-na-rechnom-flote/page__st__20). (Accessed: 30th January 2017).
13. Ryabinin, E.A. (1981) *Zoomorfiye ukrasheniya Drevney Rusi X–XV vv.* [Old Rus aoomorphic ornaments in the 10th–15th centuries]. Leningrad: Nauka.
14. Volokitina, N.A. (2010) *Akvaornitomorfnye obrazy v traditsionnoy kul'ture komi (zyryan)* [Aqua-ornithomorphic images in traditional Komi (zyryan) culture]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Saransk.
15. Teploukhov, A.F. (1960) O proishshedshey nekogda smene ugrov permyakami na verkhney Kame, komi na verkhney Vychegde i udmurtami na Cheptse [On the change of the Ugrians by the Perms on the upper Kama, the Komi on the upper Vychegda and the Udmurts on the Chepets]. *Uchenye zapiski Permskogo universiteta*. 12(1). pp. 270–274.
16. Anuchin, D.N. (2007) Doistoricheskoe proshloe Moskvyy [Prehistoric past of Moscow]. In: *Moskva v zerkale vekov* [Moscow in the mirror of centuries]. Moscow: AST. pp. 31–75.
17. Etnoport.ru. (n.d.) *Khramy i monastyri Indii* [Temples and Monasteries of India]. [Online] Available from: <http://etnoportal.ru/articles/indiya-sakralnaya-hramy-monastyri.html>. (Accessed: 30th January 2017).
18. Artishock.org. (n.d.) *Otel' "Parus" v Dubae* [Burj Al Arab Jumeirah Hotel in Dubai]. [Online] Available from: <http://artishock.org/architectura/araviyskiy-poluostrov/otel-parus-v-dubae>. (Accessed: 30th January 2017).

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/29/4

**С.Н. Басалаев**

## **СИСТЕМНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ**

*В статье рассматривается феномен сценического общения с позиций системного подхода. Системное представление сценического общения осуществляется в субстратном, функциональном, ресурсном и гносеологическом аспектах. Выявляется совокупность элементов, связей и структур, обеспечивающих функционирование сценического общения как особого рода системы. Вскрываются скрытые механизмы восприятия, воздействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике. Осмысляются сознательные способы воздействия на природу бессознательного в процессе сценического общения.*

*Ключевые слова: сценическое общение, системный подход, довербальный уровень сценического общения, художественный замысел, система, скрытые механизмы восприятия, эмпатия.*

Системный подход в области культуры представлен в работах П.С. Анохина, А.Н. Аверьянова, В.Г. Афанасьева, М.С. Кагана, В.Н. Сагатовского, А.И. Умова, А.М. и Д.А. Новиковых и др. Особый интерес к изучению методологии культуры в отечественной научной литературе был проявлен в 1950–1980 гг., когда были опубликованы классические работы В.Ф. Асмуса, Л.Г. Спиркина, П.В. Копнина, Э.В. Ильенкова, В.А. Лекторского, В.М. Штоффа и др. Вместе с тем сегодня вырабатывается и интегративная концепция, основанная на применении к анализу культуры системного подхода. Существенный вклад в разработку методологии познания культурных систем внес М.С. Каган. Он расширил нормы системного исследования социальных явлений, обозначив необходимость исследования их в динамике, в развитии – в прошлом, настоящем и будущем [1]. До этого все исследователи, постулируя необходимость рассмотрения системы в развитии, ограничивались только методами, позволяющими делать статические срезы системы. Развивая идеи М.М. Бахтина, А.А. Брудного, Б.Г. Юдина о соотношении понимания и объяснения в познании, М.С. Каган одним из первых заговорил о познании социокультурной реальности, а не просто социальной [2. Т. 1]. Сложность реализации системного подхода в области художественной культуры объясняется тем, что и культура в целом, и сами по себе отдельные ее компоненты представляют собой системы высокой сложности. В связи с этим, как указывает культуролог Ю.В. Осокин [3], одной из важнейших задач системного подхода, кроме выработки общемодельного, системно-целостного определения феномена культуры, является операциональная расшифровка тех или иных феноменов культуры. Наиболее специфическая трудность применения системного подхода, как отмечает Ю.В. Осокин, заключается тем обстоятельством, что при обращении к материалу культуры исследователь имеет дело по преимуществу с ее объективной формой, и ему необходимо найти и выявить в упомянутых культурных объектах некие признаки, характеризующие состояние и динамику субъективной ее формы.

На сегодняшний день общенаучные методы исследования занимают в культурологии господствующее положение, и в последние годы именно они во многом определяют ее содержательное развитие. Многоуровневость методологии, как и сама необходимость ее развития, по мнению М.С. Кагана [2. Т. 1. С. 138], связана с тем, что в настоящее время исследователь сталкивается с исключительно сложными познавательными конструкциями и ситуациями. Как уже отмечалось, трудности выделения объекта и предмета исследования в изучении культуры определяются спецификой самой культуры, которая, являясь связующим звеном между человеком и окружающим его миром, обладает особой двойственностью, позволяющей вести исследование теми методами, которые используются как в философии, так и в конкретных науках. Но эффективность их использования напрямую зависит от того, насколько успешно была проведена корректировка общенаучных методов в соответствии со спецификой культурологической проблематики. В исследовательской практике культурологии постепенно сформировались и свои особые методы, заметно пополнившие существующие способы исследования культуры и в определенном смысле вносящие свой вклад в понимание научной методологии. В. Кохановский выделяет такие сущностные черты [4. С. 363], характеризующие методологические новации, как усиление роли междисциплинарного комплекса программ в изучении объектов; усиление значения нетрадиционных средств и методов исследования, граничащих со сферой внерационального постижения действительности. Все вышеперечисленное относится ко всем подсистемам культуры, в том числе и к художественной культуре.

Считаем возможным рассмотрение сценического общения как элемента художественной культуры со стороны системного подхода, который позволит осмыслить логику взаимоотношений, обнаружить взаимосвязи отдельных компонентов художественной культуры с общением. Системный подход обеспечит интеграцию исследовательского материала о внутренней организации исследуемого объекта, накопленного различными областями гуманитарного знания. Данный подход предполагает рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, т.е. рассмотрение объекта как системы. Исследования столь сложного и многогранного феномена должны осуществляться на стыке таких научных областей, как философия, культурология, социология, психология, психотерапия, искусствоведение, сценическая педагогика, физика, нейрофизиология, семиотика, психология искусства.

Также необходимо учесть, что системный подход, будучи порождением «инженерного» стиля мышления, несет в себе интенции технократической парадигмы познания. Прямой перевод законов системного подхода в сферу культуры опасен тем, что за действием сложных систем умалется значимость субъекта культуры: он лишается своего места, становится одним из факторов, необходимых наряду с прочими для самоорганизации системы. Чтобы избежать некоторой механистичности и формализации процессов художественной культуры, связанных с применением системного подхода, сценическое общение в нашем исследовании будет являться предметом междисциплинарного комплексного исследования. Исходя из того, что системный подход адекватен сложности изучаемого объекта, в настоящем исследовании мы будем придерживаться системной концепции М.С. Кагана, в которой культура рассматрива-

ется как целостная сверхсложная саморазвивающаяся система, как форма бытия человека в мире. Задаваемый ученым онтологический статус культуры приводит к переосмыслению феномена сценического общения.

Сценическое общение, выступая системой, является подсистемой художественного общения. Целью художественного общения в целом является воплощение (как передача и усвоение) художественного замысла. Сценическое общение для достижения данной цели театральными средствами вовлекает в процесс следующие элементы: художественную идею, замысел, автора, режиссера, актера, персонажа, роль и, конечно же, зрителя. Все эти элементы находятся в тесной взаимосвязи и в отношениях взаимной детерминации.

Системообразующим признаком сценического общения в целом выступает процесс трансляции художественного замысла. Художественному замыслу, как отмечает Ю.Б. Борев, свойственны неоформленность и одновременно семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения [5. С. 107–108]. Цель художественного общения обратной связью воздействует на его начальное звено – замысел, который в свою очередь является результатом восприятия жизненных явлений и их понимания личностью на основе ее глубинных индивидуальных особенностей, куда входят и степень одаренности, и опыт, и общекультурная оснащенность. Режиссер если не сознательно, то хотя бы интуитивно «планирует» художественное воздействие и пострецепционную активность зрителя. Поэтому весь дальнейший процесс творчества пронизан встречными силовыми линиями: с одной стороны, идущими от него через замысел и его воплощение в сценическом тексте к зрителю и, с другой стороны, от зрителя, его потребностей и рецепционного горизонта к творческому замыслу как некоторому музыкальному настроению или музыкальному строю души, который, по выражению Ф. Ницше, предшествует поэтической идее (цит. по: [5. С. 108]). Художественному замыслу присуща потенциальная возможность знакового выражения, фиксации и воплощения в образы в процессе сценического общения.

Согласно выбранной выше методологической стратегии исследования, считаем возможным для выявления специфических системных свойств рассмотреть сценическое общение в субстратном, функциональном, ресурсном и гносеологическом аспектах (схема 1).

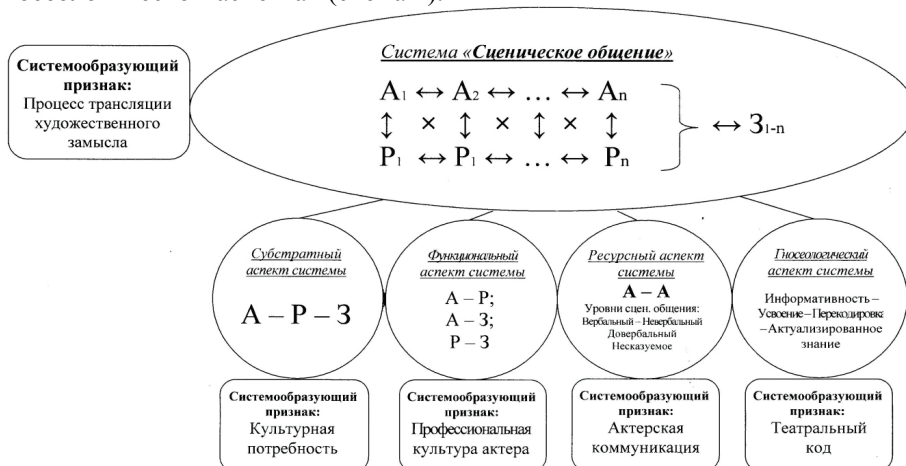


Схема 1. Системное представление сценического общения

Рассматривая сценическое общение в субстратном аспекте, все вышеперечисленные элементы системы (художественная идея, замысел, автор, режиссер, актер, персонаж, роль, зритель) можно свести к трем традиционно основным: Актер – Роль – Зритель, так как «Актер», исполняющий роль, охватывает профессиональную оснащенность, культурную оснащенность, трактовку роли, перевоплощение в персонаж, вторичное «Я» актера, и самоконтроль; «Роль», воплощенная актером на сцене, вбирает в себя идею художественного произведения, созданного автором и трактуемого режиссером, образ персонажа, предлагаемые обстоятельства времени и места действия; понятие «Зритель» как субъект культуры со своими морально-этическими принципами, нравственными качествами культурной личности, со своей способностью порождения новых смыслов включает в себя культурную оснащенность, культурную установку, культурную потребность, соучастие в происходящем на сцене и эффект «зала» (совместное сопереживание одного процесса усиливается в зависимости от количества участвующих в геометрической прогрессии). Так как ранее был подробно представлен каждый элемент, то не будем повторяться.

Акцентируем внимание на том, что современный искусствовед и психолог Н.В. Рождественская, рассматривая взаимодействие актера посредством сценического образа со зрителем с позиций психологического знания, выделяет следующие профессионально важные качества актера на основе результатов двадцатилетних исследований единственной в мире Лаборатории психологии актерского творчества. Н.В. Рождественская дает наглядное соотношение параметров сценических способностей и их отдельных составляющих, которые можно диагностировать и при наличии которых может состояться профессиональный актер [6. С. 45]. При всей условности данной схемы в ней можно наблюдать принцип взаимодействия системы «Актер – Роль – Зритель».

Представив сценическое общение в субстратном аспекте, сталкиваемся с очевидностью того, что системообразующим признаком выступает культурная потребность. Под культурной потребностью будем понимать стремление личности быть включенной в некую культурную общность или в культуру в целом. Культурная потребность будет включать в себя верхнюю часть иерархической пирамиды потребностей и относиться к потребностям высшего уровня, охватывающего систему ценностных ориентаций – общесоциальных и идеологических. Культурные потребности невозможно представить без контекста процесса создания и потребления ценностей культуры. В последнее время наблюдается тенденция нарастания потребительского отношения к культуре, исправить которую может только выверенная культурная политика, направленная на развитие всех форм культурной деятельности. Важно, что коммуникативный характер культурных потребностей проявляется в стремлении к общению, желании устанавливать связи и взаимоотношения в различных условиях своей жизнедеятельности. Личностные духовные потребности образуют единство с потребностью в общении, вследствие чего культурная потребность, т.е. создание и принятие новых культурных смыслов, всегда связана с социальной коммуникацией, что еще раз подтверждает наличие прочной взаимосвязи культурной потребности и общения.

Рассматривая сценическое общение в функциональном аспекте, необходимо выявить, что происходит между системообразующими элементами: Актер – Роль, Актер – Зритель, Роль – Зритель. Взаимодействие Актер – Роль предполагает, что актер трактует роль, актер «здесь и сейчас» исполняет – играет роль на глазах у зрителей, актер перевоплощается в персонаж (становится другим) на время игры, а также актер импровизирует во время игры. Роль в свою очередь заставляет быть актера «другим» и обогащает его жизненный опыт.

Г.А. Товстоногов, рассуждая о природе перевоплощения (т.е. о жанре сценической жизни актера), отмечает, что взаимоотношения между актером и его ролью могут быть различными: от предельно полного слияния до брехтовского «очуждения», когда актер дистанцируется от своей роли. Между этими двумя крайними позициями, указывает великий теоретик и практик театрального искусства, существует множество переходных состояний отдаления актера от своей роли и сближения с ней. Дистанция между ними может сокращаться или увеличиваться в зависимости от условий жанра, т.е. от принципа театральной игры, выбранного режиссером [7. С. 104]. В рамках одного и того же спектакля, если это нужно, актер может в отдельные моменты предельно слиться с ролью, а на другом этапе демонстрировать зрителям разрыв с нею через свое отношение к играемому персонажу.

Во время сценического общения актеры посредством исполняемых ролей взаимодействуют непосредственно между собой, опосредованно вовлекая в процесс взаимодействия и переживания зрителя. Между актером и зрителем возможно непосредственное или опосредованное общение, в процессе которого актер может обращаться к зрителю как посредством роли, так и от себя как актера. Очень важно для актера формирование чувства зрителя, через которое он получает отклик зрительного зала. Зритель, независимо от того, воспринимает он актера как персонаж или нет, оказывает мощное обратное воздействие на актера отдачей внимания и силой сопереживания. Наиболее распространенными формами общения актеров со зрительным залом являются две: либо они живут на сцене по закону «четвертой стены», т.е. для них не существует зрителя вообще, а зритель как будто подсматривает жизненную ситуацию, либо актеры (или их персонажи) напрямую общаются со зрительным залом.

Г.А. Товстоногов вел поиск уникальных способов существования актера на сцене, так как полагал, что привычных способов явно недостаточно, он стремился «расширить» их [Там же. С. 104–105]. Во-первых, за счет движения «четвертой стены» – она может быть «возведена» вдоль ramпы, или же в конце зрительного зала, или в космическом пространстве. Во-вторых, «четвертую стену» можно «разрушать» и вновь «строить» много раз в течение спектакля, если это нужно. В-третьих, некоторые персонажи или актеры в спектакле имеют право жить на сцене только по закону «четвертой стены», другие же наделяются правом ее «ломать» и вновь «возводить» и т.д. Способы взаимодействия актера со зрительным залом при отсутствии «четвертой стены» также весьма многообразны: от прямых физических контактов с публикой (перформансы и хеппенинги) до скромного, главным образом словесного воздействия (типа апартов в зрительный зал). Однако учитывая, что прямое взаимодействие с публикой – это всегда диалог (не обязательно вер-

бальный), самое важное – определить, чего хочет актер или его персонаж от публики: совета, защиты, оправдания своим поступкам. Необходимо определить, кем являются зрители для актеров, для персонажей: врагами, друзьями, судьями, советчиками, оппонентами и т.д. Важным Г.А. Товстоногов считает поиск уникальной природы чувств и неповторимого способа актерского существования в каждом спектакле, а значит, и своего способа общения актера со зрителем. Взаимовлияние Роль – Зритель обусловлено также общением зрителя с персонажем, а не с актером. Зритель, сочувствуя и сопереживая роли (играемой актером), вырабатывает отношение к поступкам и мировоззрению персонажа. Не важно, симпатичен он ему или нет, зритель приобретает жизненный опыт.

Таким образом, системообразующим признаком в функциональном аспекте выступает профессиональная культура актера. Нарботанные в актерской психотехнике способы сознательного воздействия на партнера, включающие в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, являются производными профессиональной культуры актера. Стоит отметить, что профессиональная культура актера имеет две взаимовлияющие друг на друга составляющие – это психотехника актера и его культурная оснащенность. Без наличия любой из составляющих актер состояться не может. В театральном творчестве все зависит главным образом от развития сознания актера как творца театральной реальности или иллюзии. Душа актера, связывающая в тайне своего бытия два мира – мечту и жизнь, есть гордиев узел всемирных противоречий. Артистической душе всегда мало той действительности, которую предлагает сама жизнь, ей необходимо создание большего – реальности внутри данной действительности, над нею или вне ее, реальности, никогда не реализуемой жизнью, что ведет к постоянному изменению себя в мире и мира в себе. Это есть или инстинкт артистической души к трансформации, или интуитивное устремление к творческому преображению. Отсюда вытекает проблема целостности души актера, вмещающей двухплановое бытие.

Если в других видах искусств художники опережают, а иногда и диктуют потребности общества, то искусство сценическое, несмотря на смелые эксперименты XX в., остается одним из конформных видов – искусством отражающим, а не преображающим жизнь, несмотря на то, что имеет огромные потенциальные «генетические» возможности, заложенные в нем изначально. «...По внутренней своей природе оно (искусство сценическое. – С.Б.) представляет собой действующую энергию, направленную не к тому только, чтобы обогатить наше сознание вселением в него нового образца красоты, как предмета безвольных созерцаний, но и к тому, чтобы стать активным фактором нашей душевной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее событие» [8. С. 42–43]. Попробуем вникнуть в истоки проблемы, они обнаруживаются в уходе от смысла действия театрального, происходящего из ритуального действия глубокого прошлого.

На первый взгляд, между современным театром и прошлым лежит непреодолимая пропасть. Живя в мире иллюзий, человек творит еще и иллюзию в театральном пространстве. Театр, вместо того чтобы выявлять действительность, начал постепенно творить свои иллюзии. И в этом состоял смысл светского театрального представления. Светский театр унаследовал от



ритуала только его видимую часть – зрелище. История развития западной театральной культуры – это путь ухода театра от своего предназначения. В чем же тогда суть явления театра как синтеза искусств? Ради чего создана мастерская, где явно не механически сводятся воедино другие, как временные, так и пространственные, виды искусств? В чем, наконец, миссия театрального действия? Конечно же, не в развлечении и зрелищности, не в демонстрации математической теоремы, не в превращении сцены «в арену, где вступают в бой гладиаторы страсти и рока. Толпа расходится, удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной» [8. С. 43]. В чем тогда? На этот вопрос невозможно найти ответ без включения в поле зрения вертикального измерения в театральном действе. Как мы уже отмечали, театр уходит своими корнями в мистериальное действо. А процесс действия всегда имел в своей психофизической природе глубинный аспект соприкосновения с несказуемым, с неизреченной тайной переживания сокровенного, безобразного значения.

Рассмотрим самый исток театра – мистериальное театральное действо. Но, избегая непонимания, сразу оговоримся, что существует множество трактовок значения термина «ритуал», и, согласившись с отечественным исследователем религиозного опыта Е.А. Торчиновым, под ритуалом будем понимать «совокупность определенных актов, имеющих сакральный смысл и направленных или на воспроизведение того или иного глубинного переживания, или на его символическую репрезентацию» [9. С. 67]. Из исследований современного украинского театроведа Н.А. Шевченко видно, что во всех религиозных традициях самое сакральное действо всегда разворачивалось перед внутренним пределом Храма – в месте, символизирующем границу мира земного и мира Небесного. Это представление было специально создаваемой иллюзией для выявления скрытой реальности. И зрелище, как его определяет отец Павел Флоренский, служило вратами или окном в мир невидимого, оно являлось как бы ожившим иконостасом, который не закрывает от нас священное, а наоборот, проявляет его в чувствуемых образах, доступных восприятию.

В данном представлении алтарь необходим для того, чтобы невидимый мир не оказался для нас ничем, чтобы мы не забыли о нем, чтобы могли воспринимать все происходящее как встречу двух реальностей – небесной и земной, Божественной действительности и тварной иллюзорности, миров горнего и дольного. Отделен алтарь от храма может быть «только *видимыми свидетелями мира невидимого*, – живыми символами соединения того и другого, иначе – святыми тварями» [10. С. 364]. В качестве такой «святой твари» выступал человек, но не человек частный, а «человек соборный». Ритуал совершался соборно, всем миром. «Ритуальное действо – это Путь в двух направлениях: „овеществление тайны“ и выход за пределы чувственного. С одной стороны – это вынесенный на внешнюю модель процесс внутренней трансформации души, находящейся в постоянном развитии более совершенных свойств и изживания старых. С другой – скрытое присутствие соборного духовного опыта в лице Верховного Посвященного... Ритуал и человек в нем демонстрируют путь-действие, мировой закон взаимного превращения горнего и земного» [11. С. 235]. Процесс смерти и воскрешения – процесс преобразования сознания в ритуальном действе – сопровождается всегда колоссальным напряжением.

Внутреннее место действия, его смысловое пространство – сознание человека, где в самый напряженный момент происходит качественный переход: восхождение мира земного и снисхождение мира Небесного – акт соединения миров. Трансформация происходит только в информационном энергообмене между двумя мирами. Ритуал устанавливает связь «неба» и «земли», воссоздает единство содержания и формы через разрушение старых форм и создание новых в зависимости от нового приобретенного смысла. Суть ритуала в любой религиозной традиции не сводится к иллюстрации мифа. Ритуал как действенная зона не может иллюстрировать события, он обнаруживает сакральное в мирском, сводит их вместе и «случает» событие внутреннего плана в сознании человека «сейчас и здесь».

Так начиналось театральное действо. Мы не призываем превратить театр в место, где свершаются религиозные обряды, мы полностью согласны с А. Белым, который также задумывался над этим вопросом и писал: «Будут драмы, будут, где зрители войдут на сцену, а актер – иерофант, распростертый перед жертвенником, призовет всех к молитве. Но такие драмы ничего не оставят в душе, кроме кошунства. Все это было полнее, живее. Елевзинские мистерии сыграли огромную просветительную роль. Но к мистериям готовились, очищались: там молились, там были стадии посвящения <...> там знали, умели, могли пресуществлять хоть на миг свою душу и тело. Мистерия Елевзиса отошла в прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: ведь это – надругательство» [12. С. 166–167]. Соприкосновение с областью «несказуемого» возможно лишь тогда, когда сохраняется смысл театрального творчества в целом.

Театральное действо по своей природе изначально было трансформацией хаоса в творческом акте в некую новую гармонию. А прохождение по роли – это психический процесс, в сущности неразрывно связанный с реальной жизнью актера-человека. То есть процесс *перерождения личности персонажа* есть прежде всего процесс *перерождения личности актера*, процесс внутреннего открытия актером неких тайн в себе во время проигрывания роли, процесс «плавления» своей жизни, «сейчас и здесь», на глазах у зрителей.

Данный процесс так же, как и в ритуале, сопровождается разрушением границ своего сознания и воссозданием новых, более широких горизонтов личности, это процесс приобретения внутреннего опыта в постижении тайн жизни своего внутреннего «Я». У актера существуют представления о мире идей. Как только он направляет свое внимание, вкладывает свои жизненные силы, помещает свое сознание в область этих представлений, рождается чувственный образ, наделенный качественными характеристиками, которые можно почувствовать, ощутить. Актер – человек, способный выходить за пределы очевидности своей реальности, способный быть посредником двух миров. Он – проводник (*pontific* – строитель мостов, по Ежи Гротовскому), в нем воплощаются недоступные трепету чувств образы действительного мира.

Но, как указывает Ф.А. Степун, «роковая ошибка творчески бессильного, дилетантствующего артистизма – всегда одна и та же: всегда попытка оседло построиться на территории мечты или, наоборот, допустить кочующие души с этой территории в мир своей подлинной, первоплановой действительности. Результат этих попыток неизбежно один и тот же: убийство мечты реализацией и взрыв жизни мечтой» [13. С. 166]. Актер – зеркало, и если «зеркало»

не замутнено страстями, в нем отразится идеальный мир, и за счет этого отражения может преобразиться и сам актер-человек, сознание которого всегда находится в постоянном движении становления (или деградации). А это движение всегда сопровождается чувственно-эмоциональным внутренним движением (e-motion). Это движение-трансформация и есть предмет театрального искусства, в центре которого должен присутствовать творящий себя человек. Поэтому в профессиональной культуре актера выделяют два направления постоянного самосовершенствования: технологическое и духовное. Духовное качество актера заключается в сохранении чистоты и прозрачности души для отображения «мира Небесного». Актер – мост, где встречаются два мира, он должен, не исказив, воспринять и транслировать отыгрываемые смыслы этой встречи. При таком идеальном актере трансляция художественного замысла будет реализована без каких-либо искажений. Во власти такого актера сделать жизненные переживания персонажа своими, сценическими. Процесс перерождения личности персонажа, как уже отмечалось, есть процесс перерождения личности актера во время проигрывания роли. Он должен быть готов отказаться от своей личности, от надежд на признание, от всех земных радостей ради того, чтобы сделать «свое» творчество внеличным.

Принципы театра «переживания» предполагают истинную жизнь на сцене, «жизнь человеческого духа» (К.С. Станиславский), первичное творчество, бытие-в-творчестве. В традициях русского психологического театра так же, как и в христианских традициях, данный подход получил значимое название – «Служение». Но как только театральное действо утрачивает связь с бытием Высшего мира, оно становится и для зрителя пассивным зрелищем, развлечением, из него уходит напряженнейшая динамика процесса преобразования человеческого сознания, которое играет главную роль в действии. Поэтому воспитание актера не сводится только к оснащению его технологиями актерского мастерства, формированию нужного отношения к профессии, первостепенно в нем – отношение к жизни. Из вышесказанного становится понятно, что проблемы театрального творчества хотя и имеют свою специфику, все же всецело отражают проблемы общекультурного развития.

В сфере театрального искусства художественное общение между актером и зрителем реализуется посредством сценического общения между актерами в процессе их специфического существования, во время которого они находятся в непрерывном процессе взаимодействия – отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств, установления и проявления отношения к объектам внешнего и внутреннего порядка. Поэтому обоснованным видится рассмотреть сценическое общение в ресурсном аспекте как отдельную систему. В данном аспекте следует исследовать ключевой момент взаимодействия между основными его участниками – актерами. Актер воздействует на другого актера в трех аспектах: как на своего коллегу по цеху, как на персонаж спектакля и как на представителя зрительного зала. То есть актер, общаясь с партнером, взаимодействуя с декорациями, реквизитом, создает своей верой в предлагаемые обстоятельства, данные автором, режиссером и зрителем, особую реальность, особый мир, где он относится к объектам своего внимания совершенно иначе, чем в жизненной ситуации. Помня постоянно, что перед ним его коллега – актер, он относится к нему как к персонажу. Причем

данное отношение устанавливает в процессе общения не сам актер, а играемый им персонаж. При этом сценическое событие происходит как с персонажем, так и с актером, который его играет. В любой момент сценического существования в одном актере «сейчас и здесь» на глазах у зрителя присутствуют трое: тот, кто играет, тот, кого играют, и тот, кто наблюдает за этим. То есть актер видит и слышит одно, а относится к этому, как к другому, ни на миг не забывая, что это всего лишь игра, но игра сценическая.

Рассматривая сценическое общение как особую систему в ресурсном аспекте, прежде всего необходимо выделить уровни, на которых осуществляется сценическое общение. Помимо вербального и невербального уровней, в качестве особых оправданным видится выделение довербального уровня и области несказуемого. На вербальном уровне сценическое общение происходит за счет словесных и речевых знаков, на невербальном – за счет внеречевых знаков. А довербальное общение можно проследить в сценических паузах, так называемых «зонах молчания», где проявляется то, что *не видимо и не слышимо*, но всегда *чувствуемо* зрителем. На этом уровне проявляются такие присущие актерской игре способы воздействия на сцене, как заражение, увлечение, внушение, подражание и др., наработанные в актерской психотехнике. Данный уровень выступает основанием актерской игры, ее базовой составляющей. Общение на довербальном уровне осуществляется за счет возникающих «здесь и сейчас» виртуальных знаков, которые функционируют в конкретном процессе взаимодействия и недействительны для других актов общения.

Довербальное общение отличается континуальностью, поэтому познавать данный процесс труднее, чем дискретный, где каждый элемент – знак имеет четкие границы (речь – звук, пластика – жест). На довербальном уровне общения происходит прямой непосредственный (без участия обычных сенсорных каналов) обмен беззнаковыми и неартикулируемыми психическими сообщениями. Информация, воспринятая на данном уровне, входит в сферу неявного знания. Смысл передаваемого и воспринимаемого сообщения проявляется на невербальном уровне в качестве поступков, интонаций, жестов, взглядов и окончательно выявляется на вербальном уровне общения в словах и фразах. Включающаяся ассоциативно-образная стратегия обработки информации приводит к порождению своей живой, образной, рождаемой «здесь и сейчас» системы чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения. Допустима постановка вопроса о наличии некоего первоэлемента на довербальном уровне общения, который уже в процессе восприятия обретает статус психической информации.

В актерской игре всегда присутствует некий пласт *несказуемого*, где происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнаковое психическое воздействие на сознание партнера, а соответственно и зрителя. Данное сообщение может быть перекодировано в известные субъекту культуры знаки, прочувствовано на довербальном и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях. Рассуждая о психических коммуникациях как компоненте нейропсихологического комплекса сценического общения, следует отметить, что они еще не исследованы в науке.

Рассматривая область «несказуемого» как процесс, можно выделить следующие компоненты. Прежде всего, это возбуждение внутренних переживаний и особая интенсивность их. Налицо процесс аффицирования, который помогает нейтрализации комплекса логических структур и способствует преодолению порога сознания, выходу в сферу бессознательного, к глубинным структурам. Как известно, аффекты отличаются большой силой и способны тормозить другие психические процессы. Второй – это последующая концентрация внимания и сосредоточение на объекте восприятия, которые приводят к изменению характера восприятия и переработки информации. Третий – в результате в сферу сознания начинают проникать некие содержания, представляя данные, пребывающие в сфере бессознательного. Четвертый – способ овладения через личный опыт, путем переживания человека во всей его психофизической целостности.

Следует подчеркнуть, что данные процессы, проявляясь на довербальном уровне сценического общения, не являются дорефлексивными. Мыслительная активность присутствует, но иного рода, скорее всего – это мышление-переживание, о котором будет сказано чуть позже. В существовании актера на сцене должны присутствовать все выделенные уровни, поскольку «корни» художественного замысла уходят вглубь *несказуемого*, получая свое знаковое выражение на всех последующих уровнях. Следует отметить особый тип субординационных связей между уровнями сценического общения, где нижележащий выступает основанием вышележащего и выявляет его содержание. Только при функционировании всех четырех уровней возникает художественность с ее суггестивным воздействием, вовлекающим зрителя в процесс художественного общения – в этом и заключается специфика подлинного сценического общения.

Системообразующим признаком в ресурсном аспекте выступает актерская коммуникация. Имеется в виду описанная в данном исследовании коммуникация между актерами только в процессе сценического общения. К ней не будут относиться коммуникативные акты, происходящие между актерами в гримерке или вне театра. Адекватность актерской коммуникации напрямую зависит от профессиональной культуры актера, а не только от ее технологической составляющей.

Рассмотрение сценического общения в гносеологическом аспекте выявляет свершающиеся в выделенной системе процессы трансляции и усвоения художественного замысла как особого рода закодированной информации в системе образов. В качестве элементов системы выступают информативность, специфические процессы усвоения как способы перекодирования и принятия информации, а также актуализированное знание в единстве его явных и неявных компонент. Данные элементы, являясь характеристиками художественного замысла, намечают процесс знакового выражения, фиксации и воплощения в образы семиотически не оформленной смысловой определенности.

В сфере гуманитарных наук наблюдается обращение к исследованию различных структур человеческого опыта, причем прежде всего внутреннего опыта, намечается интерес к изучению неречевых актов, предпринимается анализ невербальных структур сознания, невербального мышления. В современной отечественной философии познания складывается «парадигма несло-

весности» (И.П. Меркулов, И.Т. Касавин, Н.Т. Абрамова, И.А. Герасимова, И.А. Бескова и др.). Под *несловесностью* понимаются пути к более глубокому осмыслению реальности, опираясь на «несловесное мышление, вызревающее в глубинных слоях сознания вместе с изменением видения объекта исследования» [14. С. 167]. Данные исследования получили свое осмысление в контексте обсуждения проблемы неявной формы знания. Впервые проблема неявного знания была поднята в работе М. Полани «Личностное знание» [15]. Рассуждая о роли неявного, молчаливого фактора в формировании членораздельного отчетливого выражения знания, М. Полани обозначает область невыразимого, «в которой компонент молчаливого неявного знания доминирует до такой степени, что его артикулированное выражение здесь, по существу, невозможно» [Там же. С. 128]. Сказанное М. Полани о невыразимом знании не следует интерпретировать как мистический опыт, автор данным понятием пытается обозначить «просто нечто такое, что я знаю и могу описать лишь еще менее точно, чем обычно, или вообще только очень смутно» [Там же. С. 129]. Основной способностью постижения невыразимого М. Полани называет молчаливое понимание. Под данным понятием автор подразумевает «некий аспект «невидимого» знания в противоположность основанному на этом знании видимым действиям» [Там же. С. 133]. «Понимание» у автора охватывает область концептов и схем, включающих в себя сложные моторные способности. К актам молчаливого понимания М. Полани также относит интуитивные прозрения и инсайты.

Анализируя труд М. Полани, современный отечественный философ В.А. Лекторский [16] отмечает, что основным стержнем концепции М. Полани является положение о существовании двух видов знания: явного, центрального, артикулируемого, эксплицируемого, и неявного, скрытого, периферийного, неартикулируемого, имплицитного. Имплицитный элемент познавательной активности трактуется не просто как неформализуемый избыток информации, а как необходимое основание логических форм знания. Как указывает В.А. Лекторский, неявное знание выступает у М. Полани в качестве некоего глубинного слоя, на базе которого возвышается знание явное, артикулируемое, попавшее в фокус сознания. На наш взгляд, М. Полани не отрицает возможности экспликации неявного знания, но считает ее поверхностной, не способной проникнуть в подлинные глубины «неизреченного». Акцентируя внимание на невозможности полной алгоритмизации и формализации процесса познания, автор не ставил задачей исследовать диалектику перехода неявного знания в явное и порождения явным знанием неявного. По мнению М. Полани, именно неосознанные ощущения образуют эмпирический базис неявного знания.

Считаем важным, что в мышлении М. Полани выделяет речевой уровень – формальный, артикулируемый, и *доречевой* – неартикулируемый уровень, на котором происходит процесс молчаливого понимания. Также и в общении, кроме речевого – вербального и невербального, т.е. невербального, возможно выделение доречевого – довербального уровня. Как уже отмечалось, на данном уровне общения происходит прямой обмен психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также осуществляется незнаковое психическое воздействие на сознание партнера, которое может быть перекодировано

в известные уже субъекту знаки и выявлено далее на невербальном и вербальном уровнях.

Общим системообразующим признаком в гносеологическом аспекте будет являться театральный код. Если каждый элемент рассматривать как подсистему, то в каждой такой подсистеме будет свой способ кодирования и декодирования сигнала. Передача любой информации осуществляется посредством знаков, точнее, знаковых систем. Но процесс усвоения художественной информации и формирование знания у зрителя (и актера) включает не только вышеперечисленные процедуры сознательного кодирования и декодирования театрального знака.

Сущностными для художественных практик, и театрального искусства в том числе, оказываются процессы усвоения (понимания и постижения), недоступные прямому наблюдению, трудноуловимые, осуществляющиеся путем диалога, «вживания», «вчувствования», идентификации, символического отождествления, сопричастия, когда познание осуществляется через опыт личного переживания. Да и сама художественная информация содержит в себе, помимо явных, принципиально не артикулируемые, не поддающиеся кодировке компоненты, усвоение которых осуществляется посредством таких особых процессов, как эмпатическое восприятие, мышление-переживание, включающих в работу скрытые механизмы восприятия и обработки информации. Мышление-переживание как особый вид мыслительной деятельности человека в ее познавательном аспекте имеет свою специфику и свою особую динамику. Мышление-переживание приводит к образованию особого типа знания, еще не оформленного, не расчлененного и ощущаемого как целостность, отличающегося свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли. Данное знание можно обозначить как чувствознание.

Н.В. Рождественская, задаваясь вопросом: что является связующим звеном между профессионально важными качествами актера, задатками актерских способностей и творческим потенциалом личности, экспериментально выявила некоторые закономерности. Согласно автору [6. С. 133], именно эмпатия образует центральное звено, связывающее проявление специальных способностей, художественной одаренности и творческого потенциала личности. Способность к перевоплощению, творческое воображение, эмпатия, подвижность и оригинальность связаны между собой. Н.В. Рождественская обозначает этот комплекс свойств как способность к перевоплощению. Чем выше эмпатия, указывает исследователь [Там же. С. 134–135], тем выше продуктивность, тем более творческий характер носит воображение. Таким образом, если рассматривать профессиональные качества актера как особую систему, можно утверждать, что эмпатия, связывая воедино способность к перевоплощению, эмоциональность и творческое воображение, является системообразующей способностью к перевоплощению. Творческий потенциал актерски одаренной личности проявляется через способность к перевоплощению как вершину любой системы актерского мастерства.

Если традиционное понимание эмпатии в середине XX столетия представлялось как вчувствование, проникновение во внутренний мир другого, то в конце этого же века появляются исследования, в которых данное понятие трактуется более широко – как особый вид отношений между человеком и

окружающим миром. Обозначая эмпатическими способы обмена информацией между человеком и миром, И.А. Бескова определяет архаическое мировосприятие как эмпатическое. «Эмпатическое – это особый тип мировосприятия, когда осуществляющееся во внешнем мире воспринималось субъектом как составная часть и продолжение происходившего в нем самом, а внутренние процессы были включены в общий информационно-энергетический обмен со средой и не рассматривались им как относительно независимые или изолированные от окружающего. С эмпатическим мировосприятием связана способность переживать и ощущать происходящее в другом или с другим как внутри-себя-сущее. И наоборот, внутренние процессы проецировать вовне, ощущая их как составную часть космических процессов» [17. С. 12]. Такая полная, всеобъемлющая включенность человека в информационно-энергетический универсум представляла собой единую слитную субъект-объектную реальность. «Информация здесь выступала как нечто более или менее вещественное: как то, что имело репрезентант в форме происходящих в самом человеке процессов, внутренних изменений, ответных реакций, инициированных поступающей информацией» [18. С. 87].

Изучая специфику архаичного мироощущения, исследователи в данных направлениях предоставляют материал, помогающий выявить и определить природу тех компонентов мыслительных процессов, которые сегодня оказываются скрытыми в сфере неосознаваемого, но продолжают активно функционировать и наиболее явно проявляться в процессе творчества. И.А. Бескова, исследуя природу трансперсонального опыта, описывая феномены сверхъестественных психических возможностей человека, ставит вопрос о возможности изучения механизмов трансляции информации в реликтовых формах восприятия. Автор приходит к выводу о том, что нет особой необходимости передачи человеческого опыта, так как он содержится в генетической памяти каждого человека, необходимо вспомнить механизмы естественного доступа к ней. И.А. Бескова предполагает, что в далеком прошлом восприятие «было таким, что позволяло полностью сливаться, растворяться в окружающем, отождествлять себя с другим и чувствовать его как составную часть своего „я“» [19. С. 44]. Эмпатическое мировосприятие предполагает в основе своей совершенно иное мироощущение – живое.

Мироощущение, задавая характер всей системы отношений человека с миром, во многом определяет и способ восприятия мира, его осознания и общения с ним. На основании подобного живого мироощущения возникает тип познавательного отношения, определяемого И.А. Герасимовой как отношение-проникновение [20]. Специфика данного познавательного отношения выражается в отсутствии привычного для европейского философского сознания традиционного разведения субъекта и объекта познания. В современной философии познания уже намечается преодоление жесткого разделения на субъект и объект, идет процесс стирания границ между ними – не «отчуждение» в познании как результат развития опосредованного, более отстраненного отношения. И.П. Меркулов указывает, что понимание и постижение в такой познавательной установке происходит посредством «вживания», «вчувствования» [21]. При акцентировании наличия живой связи всего со всем, обретаемой человеком во внутреннем мире, в сфере сознания во всей его полноте, включая бессознательное, отношение-проникновение предпола-



гает установку сознания «вовнутрь». Как отмечает И.А. Герасимова, онтологическим основанием подобного типа познания является единение всего на определенном уровне иерархии существующего. «За гносеологическим отношением проникновения кроется иная онтология, иные мерности бытия человека, связанные с внутренне-духовным миром» [20. С. 124]. Опыт проникновенного познания осуществляется посредством активизации тонко-чувствительных аспектов сознания и его глубинных слоев. Реализуясь через чувствующее мышление, или мышление-переживание, проникновенное умозрение предоставляет знание – чувствознание, отличающееся свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли.

Рассмотрение феномена сценического общения в контексте проникновенного умозрения дает возможность высветить динамику сущностных моментов творческого процесса, а также некоторых аспектов мыслительной деятельности, проявляющихся в процессе исследовательского поиска. Мышление-переживание как особый вид мыслительной деятельности человека в ее познавательном аспекте имеет свою специфику и свою особую динамику. В чувствующем мышлении мысль наделяется качествами «психического осязания» – ощущениями внутренних ритмов объекта. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы „прощупывающими изнутри“ любые малейшие изменения в предмете» [Там же. С. 130]. Нечто подобное являли нам поистине гениальные люди в науке и искусстве. Известно много фактов, когда, пытаясь решить какую-либо проблему, исследователь часто начинает «чувствовать» ответ задолго до его формулирования как выражения или объективации. «В достижении истины чувству всегда принадлежит инициатива, она порождает идею а priori или интуитивно, разум лишь затем развивает идею» [22. С. 92]. И.А. Герасимова предлагает рассматривать «психическое осязание» как род эмоционального знания, отмечая его непосредственный характер. Можно назвать данное знание, «первичное», еще не оформленное, не расчлененное и ощущаемое как целостность, – чувствознанием. Чувствознание «дает непосредственное знание, подобно физическому восприятию, но абстрактно, подобно логическому мышлению» [Там же. С. 94]. При развитом чувствознании человек непосредственным образом обретает знание о предмете, явлении, как бы схватывая его сущность. Как «первичное» знание оно обладает некой знаковостью. Но знаки эти не являются репрезентативными – они, скорее, презентативны. Презентативность знаков заключается в трудности перевода «первичного» знания как внутреннего, глубинного в область дискурса. Вместе с тем эти знаки оказываются экзистенциально значимыми для исследователя, сохраняя всю глубину постигнутого. В момент раскрытия такого внутреннего понимания – постижения и проявляется чувствознание. Рассмотрение феномена чувствознания и его проявления в музыкальном опыте осуществлено современным исследователем Т.И. Мороз [23], исследований данного феномена в театральном искусстве пока не предпринималось.

Подобные процессы возникают в результате устанавливающегося в сценическом общении «единого поля существования и взаимодействия» между зрителем и актером через проигрывание роли, когда все изменения в объекте воспринимаются как изменения собственного состояния. В результате вос-

приятие осуществляется «всем существом», через активность всех психических функций, включая и бессознательное. В зависимости от степени проявленности глубинных слоев сознания, а также качества и степени соединенности их содержаний с другими составляющими сознания – чувственностью, воображением, интеллектом, осуществляется выявление информации на поверхностные интеллектуальные и эмоциональные слои сознания.

Таким образом, в процессы трансляции и усвоения художественной информации вовлекается все многообразие когнитивных способностей человека: телесно-перцептивных, логико-понятийных, эмоционально-аффективных, ценностно-смысловых. В результате сценического общения зритель вслед за актером обнаруживает в себе некий «сплав» различных содержаний, источниками которых являются внешние и внутренние ощущения и чувства, содержания мыслительные и чувствуемые, а также содержания, определяемые чем-то более глубоким и значимым – «предельные» переживания выхода за границы своего собственного Я. Они образуют сферу неявного знания как неформализуемого, но экзистенциально значимого, часть которого при интеллектуальном усилии возможно сознательно перевести в область дискурса.

Современная научная мысль ищет новые способы познания, которые выстраивают диалог на иных уровнях понимания Другого. Современный исследователь С.В. Бочкарева описывает специфику эмпатического познания, под которым автор предлагает понимать «когнитивный процесс, сформировавшийся в сфере субъект-субъектного взаимодействия и открывающий познавательные возможности, принципиально недоступные сенсорному и рациональному познанию» [24. С. 3]. Согласно автору, эмпатическое познание предполагает выстраивание диалога, основанного на понимании через вчувствование как специфический «надъязыковой» способ постижения реальности Другого. С.В. Бочкарева показывает, что динамику процесса эмпатического познания можно выстроить через следующую цепочку: «Восприятие чувств другого человека (через воображение – фантазию, интуицию или веру) – Идентификация (но не подражание: идентификация продуцируется внутренними мотивами индивида, а подражание – внешними факторами) – Эмпатическое понимание Другого и его отношения к миру (через его систему координат: появление субъектного репрезентанта (его энергетического ядра) – Рефлексия (формирование новых понятий в области «Я» на этой основе) – Появление интуитивных способностей понимать Другого с помощью приобретенных представлений и суждений – Познание мира и собственного «Я» на новой основе – Построение новых суждений и умозаключений – Выстраивание новой системы взаимоотношений „Человек и Мир“ на уровне субъект-субъектного единства» [Там же. С. 12–13]. С.В. Бочкарева обосновывает диалогическую модель понимания как взаимодействие двух субъектов, предполагающую не изначальное согласие сущностей, а изначальное столкновение, с последующей интерпретацией «сигналов» и символов Другого (в рамках его системы сущностей). Автор предполагает, что данная модель может быть рассмотрена через схему диалога, в котором понимание также является отдельным элементом диалоговой системы, возникающим во время взаимодействия (общения на уровне языка, чувств, эмоций и т.д.) на основе восприятия-вчувствования, рефлексии как анализа данных в разных формах: логической, альтернативно-поисковой, ценностно-ориентационной [Там же. С. 16].

С.В. Бочкарева акцентирует внимание на том, что «иллюстрацией» процесса эмпатического познания в системе «индивид – индивид» может стать описание чувства любви, поскольку «вчувствование в Другого» имманентно чувству любви, когда понимание Другого происходит вне уровня вербализации.

Эмпатический способ познания, в котором «понять КОГО» важнее, чем «понять ЧТО», может выступать как новый старт для рационального познания, поскольку в процессе понимания также формируются понятия, но это особая категория понятий. Эмпатическая природа понятий показывает, что их содержанием является сущность предмета через восприятие данного предмета познающим субъектом. Эмпатическое познание не может быть ограничено возможностями науки, оно идет дальше и выбирает иной путь – ценностный. Критерий объективности в таком случае может быть определен, вероятно, через открытие новых дополнительных смыслов познаваемого. Взаимодействие элементов иной природы (чувственно-мыслительные проникновения, интуиция, чувствознание, инсайт и т.д.), происходящее на довербальном уровне сценического общения, рожденные «здесь и сейчас» новые отношения и связи выводят систему сценического общения на качественно новую ступень. В самой природе актерской психотехники заложены психологические механизмы развития эмпатии, необходимые для установления контакта с объектом сценического общения, создания условий эмоционального обмена и умения воспринимать и отражать экспрессию партнера по общению. Выделение гносеологического статуса эмпатии в сценическом общении позволяет выявить и описать те загадочные процессы, которые происходят во время художественного общения и не поддаются прямой фиксации.

Как уже отмечалось, в сценическом существовании актера присутствует процесс непрерывного взаимодействия, т.е. общения как с объектами внешнего порядка, так и объектами внутреннего внимания. Внутреннее состояние актера, во время которого он вступает в связь с партнером, предметами, внешним миром и внутренними образами, складывается из отдачи и восприятия внимания, мыслей, чувств. В процессе общения происходит установление и проявление отношения к объекту внимания. Если подразумевать под актерством явление природное, доэстетическое и досоциальное, которое является сначала свойством человеческой души, а потом уже источником театра, то можно допустить, что в процессе сценического общения возникает особая жизненная реальность, где появляется подлинное, человеческое (а не актерское) переживание. Но отношение к предметному миру, другим героям, событиям и фактам устанавливает актер от имени играемого им персонажа. Таким образом, в процессе сценического общения с минимальной трансформацией и максимальной адекватностью происходит трансляция художественного замысла.

Процесс передачи и восприятия художественного творчества – сокровенный, глубоко личный и интимный процесс, протекающий в глубинах сознания и трудно фиксируемый при наблюдении. Системная интерпретация сценического общения позволяет увидеть и описать новые отношения и связи, что выводит на качественно новый уровень понимания процессов сценического взаимодействия в художественном общении. Научно малоизученная, представленная описательно и зачастую автобиографично, специфика актерского существования на довербальном уровне сценического общения может

быть осмыслена в другом качестве. Системное представление дает возможность определить сценическое общение как многоаспектный процесс, выявив совокупность элементов, связей и структур, обеспечивающих его функционирование как особого рода системы.

Системное изучение сознательных способов воздействия на природу бессознательного в процессе художественного общения может прогрессивно повлиять на изменение характера восприятия при воспитании актера, а также намечает пути использования данных качеств в жизненных ситуациях. Системное представление сценического общения позволяет, проведя аналогии с общением жизненным, выявить скрытые механизмы восприятия, воздействия и переработки информации, а также провести аналогии процесса трансляции художественного замысла с процессами трансляции культуры в целом.

### Литература

1. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л.: ЛГУ, 1991. 384 с.
2. Каган М.С. Проблемы методологии // Каган М.С. Избранные труды: в 7 т. СПб.: Петрополис, 2006. 356 с.
3. Осокин Ю.В. Системный подход в культурологии // Культурология XX век: энциклопедия / под ред. С.Я. Левита [Электронный ресурс]. URL: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/471.htm> (дата обращения: 12.02.2011).
4. Кохановский В.П. Философия и методология науки. М.: АТС; Ростов н/Д: Феникс, 1999. 574 с.
5. Боров Ю.Б. Эстетика: учебник. М.: Высш. шк., 2002. 511 с. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.irbip.ru/irbase/kulture/borev\\_ju\\_b\\_-\\_ehstetika\\_uchebnik\\_vyssh\\_shk\\_2002\\_-\\_511s\\_2.html](http://www.irbip.ru/irbase/kulture/borev_ju_b_-_ehstetika_uchebnik_vyssh_shk_2002_-_511s_2.html) (дата обращения: 19.06.2011).
6. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей. СПб.: Речь, 2005. 192 с.
7. Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПбГАТИ, 2003. 157 с.
8. Иванов В.И. Родное и вселенское : сборник / сост. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427 с.
9. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. 382 с.
10. Флоренский П. Имена: соч. / сост. С. Филоненко. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. 912 с.
11. Шевченко Н.А. Духовная реальность и театральная иллюзия. Традиции и понятия новой мистериальности в театральном искусстве // Искусство как способ познания: материалы междунар. обществ.-науч. конференции, 1998 / под ред. П.С. Гуревич и др. М., 1999. С. 232–244.
12. Белый А. Смысл искусства // Символизм как миропонимание / сост. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
13. Степун Ф.А. Основные проблемы театра: соч. М.: РОССПЭН, 2000. 999 с.
14. Абрамова Н.Т. Несловесное мышление. М.: ИФРАН, 2002. 236 с.
15. Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. 344 с.
16. Лекторский В.А. Предисловие к русскому изданию // Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. С. 5–15.
17. Бескова И.А. Творческое мышление как эпистемологическая проблема: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1993. 37 с.
18. Бескова И.А. Проблема соотношения ментальности и культуры // Когнитивная эволюция и творчество. М., 1995. С. 76–101.
19. Бескова И.А. О природе трансперсонального опыта // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 35–45.
20. Герасимова И.А. Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. 1997. № 8. С. 123–134.
21. Меркулов И.П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход). СПб.: РХГИ, 2003. 472 с.
22. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 87–97.
23. Мороз Т.И. Чувствознание и его роль в познании. Кемерово: КемГУКИ, 2006. 156 с.

24. Бочкарева С.В. Специфика и возможности эмпатического познания: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Курган, 2011. 24 с.

**Basalaev Sergey N.**, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: sat3@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 43–62.

DOI: 10.17223/2220836/29/4

# SYSTEM INTERPRETATION OF STAGE COMMUNICATION

**Key words:** stage communication, system approach, before verbal level of stage communication, artistic conception, system, mechanism of perception, empathy.

System representation of stage communication is carried out in substratum, functional, resource and gnoseological aspects. Consideration of stage communication in substratum aspect found out that culture translation directly depends on one of the major requirements – needs for communication.

Investigating stage communication in functional aspect, we can note that during art communication there is a transformation of consciousness of the viewer and then there is an intension to realization of cultural installation and needs of the viewer for theatrical culture.

We observe hierarchy of levels of communication in resource aspect, when art intention as semantic determination finds the sign embodiment by means of theatrical coding which establishes horizontal and vertical connection between all levels of communication in form of contexts. “Roots” of art plan are in predicate area, the force of potential charge finds itself at before verbal level. Information of before verbal level is a part of implicit knowledge. It is revealed at nonverbal level as acts, intonations, gestures, views and finally comes to light at verbal level of communication in words and phrases. These means of actor expression are acquired in actor's psychotechniques which is a component of professional actor culture.

Considering stage communication in gnoseological aspect, we note that translation of an art plan in semiotic aspect demands sign expression, fixing and its realization in stage images. Art information contains, besides obvious, essentially not articulated components, such as empathia and thinking experience. These signs of such communication aren't representative – they are presentational and existentially significant in art communication.

It becomes clear that the empathy forms the central link connecting manifestation of special abilities and creative potential of the personality. The Empathia knowledge assumes forming of the dialogue based on understanding as “infeeling” and specific “over language” way of comprehension of reality of “Another person”, which opens informative opportunities, essentially inaccessible to touch and rational knowledge. All variety of cognitive abilities of the person is involved in processes of translation and assimilation of art information: corporal and perceptual, logical conceptual, emotional and affective, valuable and semantic.

System representation gives the chance to define stage communication as multidimensional process, having revealed set of elements, communications and the structures providing its functioning as special type of systems.

## References

1. Kagan, M.S. (1991) *Sistemnyy podkhod i gumanitarnoe znanie* [System approach and humanitarian knowledge]. Leningrad: Leningrad State University.
2. Kagan, M.S. (2006) *Izbrannye trudy v 7 t.* [Selected works in 7 vols]. St. Petersburg: Petropolis.
3. Osokin, Yu.V. (n.d.) *Sistemnyy podkhod v kul'turologii* [The system approach in culturology]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Kul'turologiya XX vek* [Culturology of the 20th century]. [Online] Available from: <http://culture.niv.ru/doc/culture/encyclo-pedia-xx-vek/471.htm>. (Accessed: 12th February 2011).
4. Kokhanovskiy, V.P. (1999) *Filosofiya i metodologiya nauki* [Philosophy and Methodology of Science]. Moscow: ATS; Rostov on Don: Feniks.
5. Borev, Yu.B. (2002) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
6. Rozhdestvenskaya, N.V. (2005) *Diagnostika akterskikh sposobnostey* [Diagnosis of acting skills]. St. Petersburg: Rech'.
7. Malochevskaya, I.B. (2003) *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova* [The director's school of Tovstonogov]. St. Petersburg: SPbGATI.
8. Ivanov, V.I. (1994) *Rodnoe i vselenskoe* [Native and universal]. Moscow: Respublika.

9. Torchinov, E.A. (1998) *Religii mira: Opyt zapredel'nogo* [Religions of the world: Experience of the beyond]. St. Petersburg: Tsentr "Peterburgskoe Vostokovedenie".
10. Florenskiy, P. (1998) *Imena* [Names]. Moscow: EKSMO-PRESS.
11. Shevchenko, N.A. (1999) Dukhovnaya real'nost' i teatral'naya illyuziya. Traditsii i ponyatiya novoy misterial'nosti v teatral'nom iskusstve [Spiritual reality and theatrical illusion. Traditions and concepts of a new mystery in theatrical art]. In: Gurevich, P.S. et al. (eds) *Iskusstvo kak sposob poznaniya* [Art as a way of cognition]. Moscow: Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. pp. 232–244.
12. Belyy, A. (1994) *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow: Respublika.
13. Stepun, F.A. (2000) *Osnovnye problemy teatra* [The main problems of the theatre]. Moscow: ROSSPEN.
14. Abramova, N.T. (2002) *Neslovesnoe myshlenie* [Non-verbal thinking]. Moscow: IFRAN.
15. Polani, M. (1985) *Lichnostnoe znanie* [Personal Knowledge]. Translated from English. Moscow: Progress.
16. Lektorskiy, V.A. (1985) *Lichnostnoe znanie* [Personal Knowledge]. Translated from English. Moscow: Progress. pp. 5–15.
17. Beskova, I.A. (1993) *Tvorcheskoe myshlenie kak epistemologicheskaya problema* [Creative thinking as an epistemological problem]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Moscow.
18. Beskova, I.A. (1995) Problema sootnosheniya mental'nosti i kul'tury [Problem of mentality and culture correlation]. In: Merkulov, I.P. (ed.) *Kognitivnaya evolyutsiya i tvorchestvo* [Cognitive evolution and creativity]. Moscow: Institute of Philosophy, RAS. pp. 76–101.
19. Beskova, I.A. (1994) O prirode transpersonal'nogo opyta [On the nature of transpersonal experience]. *Voprosy filosofii*. 2. pp. 35–45.
20. Gerasimova, I.A. (1997) Priroda zhivogo i chuvstvennyy opyt [The nature of the living and the sensory experience]. *Voprosy filosofii*. 8. pp. 123–134.
21. Merkulov, I.P. (2003) *Epistemologiya (kognitivno-evolyutsionnyy podkhod)* [Epistemology (the cognitive-evolutionary approach)]. St. Petersburg: Russian Christian Institute for the Humanities.
22. Gerasimova, I.A. (1995) Muzyka i dukhovnoe tvorchestvo [Music and spiritual creativity]. *Voprosy filosofii*. 6. pp. 87–97.
23. Moroz, T.I. (2006) *Chuvstvoznanie i ego rol' v poznanii* [Sensuality and its role in cognition]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Art.
24. Bochkareva, S.V. (2011) *Spetsifika i vozmozhnosti empaticheskogo poznaniya* [Specificity and possibilities of empathic knowledge]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Kurgan.

УДК 7.094

DOI: 10.17223/22220836/29/5

**К.А. Воротынцева, Е.В. Маликов**

## **МИФ И ПОВЕСТВОВАНИЕ В БАЛЕТЕ**

*В статье рассматривается проблема десакрализации танца. Исследуется связь классического балета с мифом, а также анализируются исторически более поздние повествовательные (нарративные) элементы в балетном спектакле, манифестированные с помощью различных средств: от пантомимы и освещения до дизайна костюмов и музыкального монтажа. Выявляются особенности балетного «высказывания»: с одной стороны, балет сохраняет перформативную основу, которая роднит его с древними мистериями, с другой – он способен «рассказать» историю с помощью невербальных средств. Эволюция балета, его развитие от оперы-балета через действенный балет к современным «сюжетным» постановкам позволяет провести параллель между процессами десакрализации танца и вербального дискурса в контексте общей исторической десакрализации культуры.*

*Ключевые слова: миф, танец, балет, нарратив, интермедийность.*

В одной из своих работ М. Элиаде [1] обращает внимание на то, что по мере деградации мифологизированного мировоззрения и профанации сакрализованной повседневности переживание мифа заменяется его прослушиванием и / или чтением: т.е. мистерия заменяется текстом. Согласно точному замечанию О.М. Фрейденберг, «миф не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса» [2. С. 40]. Его особенностью является влияние на все стороны человеческой жизни: миф «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части». Выхолощенный и лишенный сакрального содержания, он уступает место нарративу, который представляет собой «рассказ „о“, а не сам миф в его субъекте и объекте» [Там же. С. 363]. На первый план выступает фигура аэда, т.е. рассказчика. Тем самым слушатель «отделяется» от мифа: на смену вовлеченности, непосредственному переживанию приходит отчуждение – восприятие осуществляется опосредованно, с помощью рассказа. Возникает своеобразный зазор: это напоминает расщепление самого мифа, превращенного в нарратив, который характеризуется отделением субъекта от объекта рассказа.

Наиболее важную часть мифопоэтического универсума составляют мистерии, основывающиеся на мифах об умирающих и воскресающих богах и на мифе о вечном возвращении. Участники подобных таинств заново «проживали» события, случившиеся «во время оно». В качестве наставника выступал мистагог: с одной стороны, он был своеобразным церемониймейстером – его функции включали в себя руководство участниками культа и вовлечение их в действие. С другой – он играл роль «посредника», т.е. фигуры, по сути, отчуждающей. Таким образом, в плане взаимодействия с аудиторией мистерии отличала определенная двойственность: участие в них предполагало абсолютное вовлечение; в то же время посвящение в таинства осуществлялось с помощью посредника. Древние мистерии легли в основу современных богослужений: мистагог, наделенный жреческими функциями,

по сути, играл роль священнослужителя. Впрочем, нам важен другой момент «эволюции» мистерии – рождение театра, ведущего свое происхождение от древних культов. Как известно, к дионисийским культам восходит античный греческий театр (стоящий у истоков театра европейского), именно в неистовых вакханалиях рождалась «песнь козла», т.е. трагедия. Однако если сама мистерия, будучи религиозным действием, предполагала не созерцание, а деятельное участие, то театр, лишенный сакральности, провел границу между сценой и зрительным залом. Рождение театра описал В.И. Иванов: «Хор пел песнь Диониса – дифирамб; из хора выдвинулся солист дифирамба – протагонист возникающей трагедии. Толпа, некогда составлявшая один огромный хор, совокупно священнодействовавший, мало-помалу стала толпою зрителей. Она обступала хоровод певцов и глазела на совершающееся на круглом гумне» [3]. В подобной ситуации вновь можно говорить об отчуждении: зритель перестал быть непосредственным участником происходящего, он вынужденно занял позицию наблюдателя. Следует, однако, отметить, что степень вовлечения аудитории остается высокой даже в рамках современного театра. Если богослужения могут проводиться в пустой церкви, в отсутствие прихожан, то спектакль нельзя считать состоявшимся без зрителей. Это роднит театр с мистерияльными таинствами: если миф, рассмотренный в вербальном аспекте, при десакрализации превратился в нарратив, совершенно иной по структуре и коммуникативным свойствам, то театр именно из-за тесной связи зала и сцены сохранил близость к мифу как образу жизни. В таком случае возникает вопрос: можно ли говорить о проникновении нарративности и в театральное зрелище? Повлиял ли упадок мифа на нарративизацию не только вербального дискурса, но и театра?

Сразу оговоримся: в данной работе нас будет интересовать исключительно музыкальный театр, точнее, один из видов музыкально-театрального искусства – классический балет. Отметим, что наш вопрос вовсе не носит отвлеченный характер: он возник после многих часов, проведенных в зрительных залах балетных театров. Будучи зрителями балета, мы не только ощущаем магию спектакля, «включаясь» в происходящее на сцене; в большинстве случаев мы способны «прочесть» историю, т.е. реконструировать фабулу. Подобное наблюдение позволяет, на наш взгляд, поставить вопрос о соотношении мифа и повествовательности в балете. Тем более есть прямые указания на то, что именно танец (являющийся основной частью балета) был одной из форм мистерии. Например, К. Кереньи прямо говорит о центральном месте танца в Элевсинских мистериях [4. С. 90]. А в другом труде делает еще более существенные замечания: «Культовый жест возвышает человека до близости к божеству, а благодаря танцу достигается даже большее: в нем может обнаружиться присутствие божества; величайшее божество может быть вовлечено в круг танцующих» [5. С. 28].

Прежде всего, скажем несколько слов о теоретической базе нашей работы. Существует два основных подхода к определению нарративности. Исследователи, принадлежащие к первому направлению, трактуют понятие нарративности в широком ключе: определение текста как нарративного зависит от характера изображенного мира, который должен включать в себя некое изменение состояния. Согласно концепции В. Шмида, к нарративам относятся не только тексты, излагающие историю посредством нарратора, но также и тек-



сты, не имеющие опосредующей инстанции («миметические нарративные тексты»: кинофильм, балет, пантомима) [6. С. 20–21]. В рамках второго подхода основным маркером выступает именно наличие опосредующей инстанции – нарратора. На первый план выходит категория точки зрения [7], поскольку событийность определяется с позиции интенциональности [8. С. 24]: событие должно быть оценено в качестве события именно воспринимающим сознанием. Согласно подобному более строгому пониманию нарративности, кино, опера, музыка, балет не могут быть отнесены к разряду нарративных текстов. Представляется интересным не только рассмотреть природу нарративности в балете, но и попытаться ответить на вопрос о возможном наличии в нем нарратора – т.е. некоего «сознания, удостоверяющего событийный статус» [9. С. 32] того или иного действия.

О нарративном компоненте в театральном искусстве, претерпевшем серьезные изменения по мере отхода от древнего сакрального основания, ведутся споры. С одной стороны, признается перформативная основа драматического действия, миметического по своей сути [Там же]. С другой – анализируются возможные способы нарративизации драмы [10]. Что касается природы балетного зрелища, то казалось бы у балета как сценического действия не может быть сакральной составляющей: балет возник тогда, когда время древних мистерий уже давно закончилось. Однако мистериальная основа есть у танца, и его древнее родовое качество имплицитно присутствует в балете. В этом плане сакральность будет рассматриваться нами именно вне фабулы, в глубинах балетного действия, на уровне кордебалетных построений, симметрии; утраченных, но угадываемых смыслов при бездумном (обрядовом) повторении форм, когда сама форма остается единственной священной частью действия (копируемый узор при полном забвении смысла).

Для начала обратимся к истории: балет зародился в Италии в XVI в., однако его становление относят к XVII столетию – эпохе Людовика XIV. На первых порах классический балет, в основе которого лежал благородный танец, выполнял функцию придворного развлечения. Его участниками были не профессиональные танцовщики, а представители аристократии и, в первую очередь, сам монарх. Исследовательница С.Л. Фостер утверждает, что балет использовался в качестве тренажа, позволявшего выработать хорошую осанку и благородные жесты [11]. На рубеже XVII–XVIII вв. пользовался популярностью особый музыкально-театральный жанр: опера-балет («Галантные Индии» Ж.-Ф. Рамо). По словам Фостер, на сцене Парижской оперы можно было увидеть два вида балетных представлений: оперу-балет и собственно балет. Оба вида зрелищ опирались, скорее, на вербальный дискурс (стихи, исполняемые певцами), чем на действие, разыгрываемое с помощью пантомимы. Опера-балет представлял собой спектакль, состоявший из нескольких актов, а также танцевальных интервалов, завершавшийся длинным танцевальным дивертисментом. Танцовщики в подобных постановках выполняли роль своеобразного «фона» для певца. Собственно балет, как правило, был короче оперы-балета и следовал за ним, завершая вечер. Торжеством руководили певцы, которые представляли каждую группу танцовщиков. В целом на данном этапе балет был крайне слабо нарративизирован: фабульное действие обретало связность с помощью вербального дискурса.

Со временем место аристократов заняли профессиональные танцовщики. Середина XVIII в. отмечена грандиозными хореографическими реформами, инициированными Ж.-Ж. Нoverром. Французский хореограф отстаивал необходимость превращения бессодержательного балетного представления в полноценный спектакль с фабульным действием и характерами. В теоретическом труде «Письма о танце» [12] Нoverр обозначил задачи пантомимы: она должна рассказывать историю с помощью жестов. Кроме того, Нoverр ввел понятие *ballet d'action*, или действенный балет, который рассказывал историю и тем самым кардинально отличался от придворного танца. Предложенная Нoverром концепция определила развитие классического балета вплоть до конца XIX в. В советском, а затем российском балетоведении используется особый термин – сюжетный балет (т.е. балет с выраженной фабулой; в англоязычном балетоведении – «*story ballet*»). Начало XX столетия ознаменовалось возвращением на сцену «бессюжетных» балетов (т.е. бесфабульных, в англоязычном балетоведении – «*plotless ballet*»). Толчок в этом направлении был задан «Русскими сезонами» С.П. Дягилева, в частности, постановками М.М. Фокина – например, «Шопенианой». Отметим, что та же «бессюжетность» характерна для созданных позднее неоклассических произведений Дж. Баланчина. Помимо возрождения бесфабульных балетов, в искусстве XX в. наблюдалась другая любопытная тенденция: сближение балета с драматическим театром и появление драмбалета. Примерами подобных постановок могут служить сочинения британского хореографа К. Макмиллана («Майерлинг»), а также его советского коллеги Л.М. Лавровского («Ромео и Джульетта»). Таким образом, в отечественном и зарубежном балетоведении сложилось представление о градации или различной степени нарративизации балета.

Отметим, что балет является интермедийным дискурсом [13], включающим в себя музыку, пантомиму, танец, освещение, декорации, литературный текст. Ряд западных исследователей (как и упомянутая выше С.Л. Фостер) полагают, что языком для передачи фабульных событий выступает пантомима – система жестов, в которой основным средством создания художественного образа служит пластика человеческого тела. М.Л. Райан считает, что с помощью пантомимы можно показать развитие отношений, взаимодействие между людьми, хотя нарративный потенциал жестов, исполняемых на сцене, ограничен [13]. Впрочем, настоящему мастеру хватает единственного жеста, чтобы дать нужную окраску личности персонажа. В качестве примера можно привести хореографическую версию «Жизели» Ю.Н. Григоровича, где лесничий всего лишь преподносит «практический» дар вместо «романтического» (дичь вместо цветка). Этот акт следовало бы отнести к индексальным знакам, но нам кажется, что введенный одним из авторов настоящей статьи термин «дискурсивный жест» [14. С. 35] точнее определяет функцию подобного действия.

Помимо пантомимы, сценическое действие состоит из характерных танцев, а также собственно классических номеров. Характерный танец «вышел» из площадного театра, фундирующего балет наравне с придворным танцем. С его помощью воссоздается повседневный мир, противопоставленный ирреальной вселенной сильфид, наяд или дриад. Что касается классического танца, то он носит более абстрактный характер и указывает зрителю на собственное благородное происхождение – мир придворного танца, хотя здесь

можно обнаружить и иконические жесты. Правда, самые известные из них все равно относятся к сфере «высокого», т.е. того, что принято связывать с аристократичностью. Па де шваль («шаг лошади»), па де ша («шаг кошки») – эти движения отсылают к пластике благородных и хищных животных. При этом язык классического танца – так называемая азбука балета – жестко кодифицирован. Существует пять основных позиций ног, три позиции рук, а также базовые па, на основе которых строится множество комбинаций [15]. Па сами по себе не обладают семантикой. В роли лексем, скорее, выступают такие самостоятельные танцевальные части, как антре, адажио, вариации, кода. Взяты последовательно, они составляют жесткую структуру па-де-де – своеобразной синтагмы.

О слабой нарративности классического балета свидетельствует его отношение к вербальной основе. Если для оперы характерно не только наличие «краткого содержания», но и полноценная опора на вербальный дискурс (арии, речитативы), то в балете ситуация несколько иная. Как правило, вербальный дискурс обнаруживается лишь в либретто, которое в большей степени (чем оперное либретто) дистанцировано от сценического действия. При этом можно говорить о двух видах балетного либретто. Во-первых, оно может выполнять чисто служебную функцию и предназначаться для постановщика: в подобной ситуации его содержанием становится хореография спектакля (па д'аксьоны, па-де-де, адажио и т.д.); подобное либретто носит описательный характер. Во-вторых, либретто может предназначаться для зрителей: вложенное в программку, оно кратко рассказывает историю, т.е. презентует основные фабульные события, которые балет должен проиллюстрировать. Наличие подобного либретто и его внеположность спектаклю свидетельствуют о том, что нарративность балетного спектакля меньше, чем оперного действия.

Остается открытым вопрос о природе событийности балетного высказывания. Как правило, классический танец основан на презентации эмоциональных и душевных состояний героев либо на презентации общего настроения, в которое должен погрузиться зритель: например, ликующего – как в финале балета «Пламя Парижа», позволяющего публике внутренне соединиться с революционной толпой. В подобной ситуации, как и в случае драмы, можно говорить об эмоциональном «заражении» аудитории, погружении ее в определенное эмоциональное состояние. Воздействие на публику достигается самой материей танца, отточенностью позировок, препарасьонов, па и туров; гармоничностью ансамблевых построений (*corps de ballet* буквально переводится как «тело балета»). В подобной ситуации происходит усиление рецептивной активности зрителя, которому предоставляется право свидетельства событийности происходящего на сцене. Это позволяет утверждать, что классический танец в чистом виде, лишенный примесей в виде пантомимы и характерного танца, тяготеет к перформативной (лирической) событийности [9, 16]. Отметим, что отсылка к лирике не случайна: именно для лирики из всех литературных родов характерна наиболее тесная связь с мифом. Это проявляется в синкретизме автора, героя, а также и читателя, «входящего» в лирическое событие и воспринимающего его как свой личный опыт: здесь царят субъект-субъектные отношения, в отличие от субъект-объектных, характерных для нарратива. Лирическое событие имеет всеобщую, хоровую

природу, оно являет вечность в облике мгновения [9. С. 166]. Благодаря этим особенностям в лирическом событии индивидуальная жизнь связывается с жизнью мировой [16. С. 35–36]. Лирика дает возможность читателю почувствовать единение с транслируемым опытом: она стремится покинуть собственные, чисто эстетические пределы и выйти в реальное пространство: «заразить» своими эмоциями и переживаниями читателя, таким образом, переформатируя «саму коммуникативную ситуацию общения» [9. С. 114]. Аналогичным образом действует и танец, чья связь с синкретичными мифологическими образованиями уже становилась предметом исследования [17]. Прослеживается подобная связь и в классическом балете: причем, как мы постараемся показать, она может проявляться на любом уровне – от фабулы до кордебалетных построений.

Прежде всего, необходимо разделить понятия «миф» и «мифологический сюжет». Классический балет демонстрирует устойчивую связь именно с мифом, причем необязательно на уровне фабулы или сюжета: они могут быть любыми. Подобно тому, как переживание мифа превратилось в слушание историй, участие в танце уступило место его созерцанию и усиленной дешифровке сообщений, передаваемых балетным спектаклем (интермедийным по своей природе), причем эти сообщения, как мы покажем, вовсе не обязаны основываться на «мифологическом сюжете». Как мы указывали ранее, именно изоморфизм эволюций мифа и танца и подтолкнул нас к идее определить степень нарративности балетного спектакля и поднять вопрос о проводнике, «рассказчике».

В свое время одним из авторов статьи был рассмотрен балет «Жизель» [14]: особое внимание было уделено легенде, лежащей в основе как либретто Т. Готье, так и его литературной базы (Г. Гейне). Мы коснулись возможной мифологической составляющей произведения. Помогли в этом не только «макабрические» темы романтической истории, но и кордебалетные построения Перро–Коралли–Петипа [18], часть которых нам удалось свести к меандру (через шахматный бордюр дипилонских ваз) как к символу бесконечной цепи смертей-и-возрождений. Показательна знаменитая сцена второго акта, где вилысы движутся навстречу друг другу, пронизывая ряды визави. Подобное прямое указание на трансляционную симметрию (поступательное перемещение) совместно с плоскостной (отражение) не могло не отослать нас к меандру на уровне математических абстракций. Сделать это было нетрудно, поскольку отражение в плоскости сводимо к поворотам. После замены операций симметрии мы выделили из этой динамической конструкции меандр, каждый элемент которого определен точечной группой по оси второго порядка, тогда как в целом он поддается лишь трансляции. Как только мы разобрались с элементами симметрии и вспомнили о том, что меандр в мифологии означает лабиринт, воду, царство мертвых, вилысы перестали играть определяющую роль, их место заняли менады, универсальные для европейской культуры.

«Жизель» – не единственный балет, к которому удалось применить «мифопоэтический» подход. Показательна роль веретена в организации времени балета «Спящая красавица». Мы проанализировали мифологические корни данного «священного предмета» [19], рассмотрев его не только как атрибут Ананке, но и как дефлорирующий символ в мифологии умирающих и воскре-

сающих богов – именно так использовал веретено Н. Дуато в «Спящей красавице» (Михайловский театр, г. Санкт-Петербург). Балет «Лебединое озеро» при всей его «сочиненности» и «литературности» оказался удивительно близок мифам о космогонических близнецах [20], что, правда, в полной мере раскрыла только хореографическая редакция Ю.Н. Григоровича. Балетмейстер дополнил женскую пару близнецов Одетта – Одиллия (изначально эти партии танцевали разные артистки) симметричной мужской парой: принц Зигфрид и Злой гений (первоначально – Ротбарт). По воле хореографа Ротбарт из реального персонажа (совы, у которой в финале отрывают крыло) превратился в alter ego принца Зигфрида. Таким образом, как мы убедились, мифопоэтическая основа балетного спектакля может манифестировать себя практически на любом уровне. Подтверждением связи мифа и балетного зрелища служит, как уже было показано, и особая перформативная (лирическая) событийность, о которой сигнализирует повышение рецептивной активности зрителей.

Сделаем предварительные выводы. В рамках широкого подхода к пониманию нарративности балет можно считать аудиовизуальным нарративным высказыванием лишь с рядом оговорок. Балетное представление демонстрирует достаточно слабую степень нарративизации: прослеживаемость истории обеспечивается пантомимой – системой жестов, способной перевести вербальный дискурс (либретто) в пластический.

В рамках узкого подхода к пониманию нарративности мы неизбежно сталкиваемся с проблемой точки зрения, поскольку право удостоверять событийность принадлежит определенному сознанию. В высказывании кинонарратива, как отмечалось, например, Н.В. Поселягиным, можно говорить о существовании двух систем точек зрения – операторской и диегетической. Операторская точка зрения – это та позиция, с которой дано изображение в кадре (зависящая от ракурса съемки). Диегетическая же – точка зрения, разработанная сценаристом и режиссером и зависящая в первую очередь от монтажа [21]. В случае балетного спектакля вряд ли можно говорить о существовании операторской точки зрения, так как здесь отсутствует понятие кадра. Скорее, мы сталкиваемся со вторым типом точки зрения. Поясним наше утверждение. Перед глазами публики находится вся сцена. Фактически именно зритель выбирает, что окажется в фокусе его внимания: кто-то из солистов или, например, кордебалетные построения. В то же время следует отметить роль светового оформления: лучи прожекторов выхватывают того или иного солиста и привлекают к нему внимание публики. Аналогичным образом используются костюмы (у солистов – более яркие и богато украшенные или же, наоборот, белые), хотя окончательное свидетельство событийности остается за конкретным зрителем. Как отмечает В. Шмид, в кино «на отражение внутреннего состояния персонажа в картинах внешнего мира и на связанную с этим субъективность <...> презентации внутреннего мира нередко указывают определенные приемы, такие как переход от цветной к черно-белой картине, остракаяющий цветовой тон кадра или же странное увеличение масштаба кадра» [22]. В балете мы также сталкиваемся с подобными средствами выражения точки зрения. В частности, ряд знаковых балетов, например «Баядерка» и «Жизель», включает в себя так называемый «белый акт»: он погружает аудиторию во внутренний мир героя, передает его мысли,

ощущения и сны. Об этом можно догадаться не только благодаря особому цветовому оформлению: изменение состояния сознания (например, в «Баядерке») маркируется средствами пантомимы – танцовщик изображает курение кальяна, а затем показывает жестами, что засыпает.

В «Лебедином озере» в редакции Григоровича, о которой говорилось выше, конфликт целиком переносится во внутренний мир героя. Появление на сцене черных и белых ансамблей лебедей можно трактовать как борьбу светлого и темного начала в душе Зигфрида, объективированную с помощью танца. Средством изображения внутреннего мира героев может выступать и музыка. Например, знаменитая «лебединая» тема в «Лебедином озере» П.И. Чайковского, звучащая во время танца Одетты. Исполнение данной мелодии в отсутствие героини сигнализирует, в частности, о воспоминаниях принца.

Можно ли в балетном спектакле говорить об экзегетическом событии? Согласно концепции Н.В. Поселягина, представляющейся нам убедительной, в кинонарративе подобная событийность создается средствами монтажа. Рискнем высказать предположение, что аналогом монтажа в балете может служить смена музыкальных номеров. Балет не зря относится к одному из видов музыкального театра: именно музыка, как мы уже говорили, является основной для создания синтетического действия (вербальное либретто внеположно балетному спектаклю). До появления классических балетов XIX в. музыкальная основа танцевального действия, как правило, состояла из шлягеров – хорошо известных публике музыкальных тем и песен, которые наделялись индексальными функциями. В период расцвета классического балета музыка к спектаклю также не всегда представляла собой целостное произведение. В музыкальную ткань инкорпорировались новые фрагменты, порой написанные другими композиторами («Жизель»). Или наоборот: «лишние» музыкальные фрагменты изымались из сочинения. Так, в современных постановках «Спящей красавицы» П.И. Чайковского обычно отсутствует антракт для скрипки; «Лебединое озеро» «канонизировано» в еще меньшей степени (достаточно сравнить «компиляцию» В.П. Бурмейстера с более-менее известной «казенной» версией балета). Симфонизм в балете появился значительно позже – в середине XX в., хотя первыми, по-настоящему «серьезными» (т.е. приближающимися к идеалам академической музыки) балетами принято считать «Щелкунчика» П.И. Чайковского и «Раймонду» А.К. Глазунова.

В качестве примера формирования экзегетического события с помощью музыкального монтажа приведем балет Чайковского «Щелкунчик». Данное произведение составлено из отдельных номеров, музыкально между собой практически не связанных. Тем не менее их чередование создает эффект приращения смысла – как в случае с монтажом в кинофильме. Так, второй акт начинается с дивертисмента: своеобразной танцевальной презентации персонажей. Номер каждого из них уникален в музыкальном плане, он не повторяет и не развивает предыдущий. Затем следует весенний и радостный «Розовый вальс». А далее – па-де-де героев, Мари и Щелкунчика-принца, в котором звучат патетичные, даже трагичные ноты. Тем самым автор музыки разворачивает перед нами историю взросления и расставания с надеждами, выход из своеобразного детского рая. Завершается балет «Финальным вальсом и апофеозом», вновь собирающим вместе персонажей дивертисмента:

словно для того, чтобы героиня могла бросить последний взгляд на детскую мечту. О том, что именно музыка становится своеобразным проводником событий, свидетельствует тот факт, что автором балета, как правило, считается композитор (например, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса). Если же музыка скомпилирована из готовых произведений, автором балета нередко выступает хореограф: в качестве примеров можно вспомнить балеты Дж. Баланчина или К. Макмиллана. Таким образом, абстрактным автором в балете, как правило, является композитор, а событийность на экзегетическом уровне создается средствами музыкального монтажа. Абстрактным адресатом при этом, скорее всего, выступает весь зрительный зал.

Подведем итоги. Как мы постарались показать, классический балет демонстрирует устойчивую связь с мифом. В то же время в контексте осмысления общего процесса десакрализации древнего мифа и перехода от мифа к вербальному тексту, от мистерии к театру, становится возможным говорить об особой, но неизбежной повествовательности балетного действия. Можно констатировать, что в балетном спектакле обнаруживаются нарративные компоненты, хотя степень нарративизации балета следует признать достаточно слабой. Тем не менее попытка обнаружить эти компоненты, на наш взгляд, является продуктивной и открывает перспективу для дальнейших исследований, в том числе – решения вопроса об опосредующей инстанции в балете.

### Литература

1. *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
2. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. Екатеринбург, 2008. 896 с.
3. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога. Введение. Глава I // Новый путь. 1904. № 1. С. 110–124.
4. *Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / пер. с англ. А.П. Хомика, В.И. Менжулина. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.
5. *Кереньи К.* Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / пер. с нем. А.В. Фролова, Л.Ф. Поповой. М.: ВРС, 2007. 319 с.
6. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
7. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 224 с.
8. *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. С. 5–31.
9. *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
10. *Доманский Ю.В.* «Оба улыгнулись» (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) // Narratorium. 2011. № 1–2 [Электронный ресурс]. <http://narratorium.rggg.ru/article.html?id=2027598> (дата обращения: 20.10.2017).
11. *Foster S.L.* Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 392 p.
12. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. 384 с.
13. *Ryan M.L.* Narration in Various Media // The living handbook of narratology. Hamburg [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (дата обращения: 20.10.2017).
14. *Маликов Е.В.* Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. М.: «Канон+» РОИИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
15. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2001. 192 с.
16. *Силантьев И.В.* Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
17. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 648 с.

18. Маликов Е.В. Формообразование сценического континуума в классическом балете и кордебалетные построения как символическая основа локуса спектакля // *Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование*. 2011. № 3 (23). С. 31–38.

19. Маликов Е.В. Мифопоэтическое пространство фантастического балета и его герменевтика // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2015. Вып. 5 (158). С. 191–194.

20. Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «Лебединое озеро», или Почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 3 (23). С. 64–72.

21. Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // *Narratorium*. 2012. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (дата обращения: 20.10.2017).

22. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах // *Narratorium*. 2011. № 1–2 [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636> (дата обращения: 20.10.2017).

**Vorotyntseva Kseniya A.** “Culture” newspaper (Moscow, Russian Federation).

E-mail: vorotyntseva@gmail.com

**Malikov Evgeniy V.** Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: eugene@malikow.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 63–73.

DOI: 10.17223/22220836/29/5

#### MYTH AND NARRATIVE IN BALLET

**Key words:** myth, dance, ballet, narrative, intermediality.

Dance, like other art forms, originates from mythological syncretistic formations. Thus, the emergence of verbal discourse relates to the collapse of the myth, which was transformed into a story. The very same thing happened to dance. As the researchers note, classical dance became narrativized in course of time. Originally, it included plotless court dances. After reforms initiated by J.-G. Noverre, who introduced the concept of action ballet, the story and the characters appeared in productions. Such ballets were called “story ballets”. However, in the beginning of the 20<sup>th</sup> century “plotless ballets” returned to the stage because of S. Diaghilev “Ballets Russes” and G. Balanchine’s productions. In the middle of the 20<sup>th</sup> century dramatic ballet, a new dance phenomenon, emerged. It combined classical ballet and drama.

In spite of desacralization of dance classical ballet still remains semisacred. Its connection to myth is manifested in different ways. For example, in “Giselle” corps de ballet formations recall in one’s mind the meander, a symbol of infinite chain of deaths and revivals. And in the “Swan Lake” ballet choreographed by Y. Grigorovich one can discover a myth about cosmogonic twins embodied in pairs of Odette/Odile and Prince Siegfried/The Evil Genius (Rothbart).

Anyway, as we have mentioned above classical ballet gradually became narrativized. The story unfolds by means of pantomime, while classical dance remains abstract. At the same time the existence of the ABC of ballet – codified ballet steps – gives hope that one day the language of classical dance will be discussed in detail as a sign system.

Narrative elements in ballet performance can be traced on other levels. The key narratological category of the point of view is manifested in different ways: from costume design to musical montage. Thus, one can discover subjectivity in ballet and therefore, the ways it is narrativized. In general, classical dance demonstrates its connection to ancient mysteries and at the same time produces means for telling stories. Therefore it seems productive to study classical ballet from an interdisciplinary perspective.

#### References

1. Eliade, M. (2010) *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Translated from French by V.P. Bolshakov. Moscow: Akademicheskii proekt.
2. Freydenberg, O.M. (2008) *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
3. Ivanov, V.I. (1904) Ellinskaya religiya stradayushchego boga. Vvedenie. Glava I [The Hellenic Religion of the Suffering God. Introduction. Chapter I]. *Novyy put'*. 1. pp. 110–124.



4. Kerényi, K. (2000) *Eleusin: Arkhetipicheskiy obraz materi i docheri* [Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter]. Translated from English by A.P. Khomik, V.I. Menzhulin. Moscow: Reflbuk.
5. Kerényi, K. (2007) *Dionis: Proobraz neissyakaemoy zhizni* [Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life]. Translated from German by A.V. Frolov, L.F. Popova. Moscow: VRS.
6. Schmid, W. (2008) *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
7. Uspenskiy, B.A. (1970) *Poetika kompozitsii* [A Poetics of Composition]. Moscow: Iskusstvo.
8. Tyupa, V.I. (2002) Ocherk sovremennoy narratologii [An outline of modern narratology]. *Kritika i semiotika – Critique and Semiotics*. 5. pp. 5–31.
9. Tyupa, V.I. (2013) *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada.
10. Domanskiy, Yu.V. (2011) “Oba ulybnulis” (o vozmozhnostyakh narrativa v dramaturgicheskoy rode literatury) [“Both Smiled” (On the possibilities of narrative in drama)]. *Narratorium*. 1–2. [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598>. (Accessed: 20th October 2017).
11. Foster, S.L. (1996) *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Noverre, J.-G. (2007) *Pis'ma o tantse* [Letters on Dancing]. Translated from French by A.A. Gvozdev. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI.
13. Ryan, M.L. (2014) *Narration in Various Media*. [Online] Available from: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>. (Accessed: 20th October 2017).
14. Malikov, E.V. (2012) *Mif i tanets. Opyt zanimatel'noy germeneytiki* [Myth and Dance. Experience of Entertaining Hermeneutic]. Moscow: Kanon+, ROII Reabilitatsiya.
15. Vaganova, A.Ya. (2001) *Osnovy klassicheskogo tantsa* [The Basics of Classical Dance]. St. Petersburg: Lan'.
16. Silantiev, I.V. (2009) *Syuzhetologicheskie issledovaniya* [Plot Studies]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Veselovskiy, A.N. (2008) *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow: LKI.
18. Malikov, E.V. (2011) Formoobrazovanie stsenicheskogo kontinuum v klassicheskom balete i kordebaletnye postroeniya kak simvolicheskaya osnova lokusa spektaklya [Formation of scenic continuum in classical ballet and corps de ballet constructions as symbolic basis of the performance locus]. *Academia: Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*. 3(23). pp. 31–38.
19. Malikov, E.V. (2015) Mythopoetic space of a fantastic ballet and its hermeneutics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of Tomsk State Pedagogical University*. 5(158). pp. 191–194. (In Russian).
20. Malikov, E.V. (2016) Hermeneutic approach to the 'Swan Lake' ballet, or why Siegfried must die within the mythopoetic landscape of this work. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskustvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3(23). pp. 64–72. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/23/7
21. Poselyagin, N.V. (2012) Kinofil'm kak ob'ekt i ne-ob'ekt narratologii [Film as an object and non-object of narratological studies]. *Narratorium*. 2(4). [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>. (Accessed: 20th October 2017).
22. Schmid, W. (2011) Otbor i konkretizatsiya v slovesnoy i kinematograficheskoy narratsiyakh [Selection and concretisation of elements in verbal and filmic narration]. *Narratorium*. 1–2. [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>. (Accessed: 20th October 2017).

УДК 316.752.4  
DOI: 10.17223/22220836/29/6

С.Г. Дюкин

## К ИСТОРИИ ОБРАЗА РОССИИ В ВЕНГЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*В статье решаются две задачи: общая проблема построена вокруг возможностей извлечения образа Другого из художественных текстов, частная проблема касается бытования в западноевропейской (в нашем случае в ее венгерском варианте) литературе представлений о России. Образ России в венгерской литературе за полтора столетия его присутствия в данном дискурсе существенных изменений не претерпел. Основными его характеристиками предстают отчужденность, опасность, страх. В конечном счете представление о России в венгерской литературе связывается с проблемой формирования субъектом собственной идентичности.*

*Ключевые слова: художественная литература Венгрии, образ России, отчуждение, Другой.*

Проблема отражения в художественном дискурсе существующего в действительности явления начала утверждаться в гуманитарном знании с появлением герменевтики. Пройдя в имплицитном состоянии через труды Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, этот вопрос был окончательно сформулирован в эстетике середины XX в. По сути, тогда же оформилась разделяемая нами позиция, сводящаяся к зависимости образа от объекта отражения.

В законченном виде идея была сформулирована в трудах М. Бахтина [1], Я. Мукаржовского [2], Х. Ортеги-и-Гассета, полагавшего, что «эстетическое созерцание и эстетический поступок не могут отвлечься от конкретной единственности места в бытии, занимаемого субъектом этого действия и художественного сознания» [3. С. 308].

В рамки данного эстетического дискурса может быть введен научный нарратив бытования образа Другого в художественных текстах. Этот повествовательный блок сформировался под влиянием феноменологического подхода в изучении явлений культуры и является одним из наиболее распространенных в современной культурологии. Одним из элементов такого нарратива выступает отражение образа значимых культур в художественной литературе. В нашем случае речь идет о бытовании образа России в венгерской литературе. Данный вопрос в различных формах ставился отечественными литературоведами-хунгорологами: О. Россияновым, О. Гусевым, В. Середой. В статьях и монографиях этих авторов проблема создания образа России и россиян в венгерской литературе подчинена анализу отдельных произведений либо творчества конкретных авторов.

Интерес к обозначенной теме обусловливается важностью осмысления России как возможного Другого для объекта, находящегося вовне. Венгрия являет собой один из возможных частных случаев отражения образа большой страны за ее пределами. Ее особое место среди других субъектов отражения образа России предопределяется наличием большей частью негативного взаимного исторического опыта и особым характером венгерской этничности

среди многих других европейских народов (лингвистическая уникальность, ущемленность национального самосознания на протяжении длительных исторических периодов).

Гипотеза исследования основывается на мысли о конгруэнтности эволюционирующего образа России в венгерской литературе и способов национальной идентификации венгерского народа, актуальных в определенные исторические периоды. Эта взаимозависимость исходит из того особого места, которое Россия в качестве Другого занимает в структуре национальной идентичности центрально- и восточноевропейских народов, включая венгров.

Первые упоминания о России в венгерской литературе связаны с творчеством М. Йокаи – крупнейшего прозаика середины – второй половины XIX в. Образ великого восточного соседа Венгрии присутствует в текстах автора с разной степенью интенсивности: в романе «Сыновья человека с каменным сердцем» Россия появляется фрагментарно, а в романе «Свобода под снегом» и в рассказе «Дерзновенный» становится основным местом действия, превращаясь отчасти в определяющий объект осмысления. Также российская тематика занимает видное место в романе-антиутопии «Роман будущего века».

Определяющим мотивом, сопровождающим образ России в произведениях М. Йокаи, являются экзотичность и связанные с ней исключенность и отчужденность. М. Йокаи рисует страну на основе концептов снега и степи. Россия выглядит у писателя заснеженной равниной, на которой обитают хищные звери. Однако этот совершенно неевропейский ландшафт соседствует с социумом западного типа. В «Сыновьях человека с каменным сердцем» отсутствуют коммуникативные преграды между венгерскими и русскими персонажами. Русское аристократическое общество не отличается от европейской элиты. Правда, в отдельных замечаниях автор упоминает о таких отличительных чертах русских, как стремление к показной роскоши и непомерному богатству и фанатичный патриотизм [4]. Фактор экзотичности вносится писателем через фактологическую путаницу, которой особо изобилует роман «Свобода под снегом», посвященный декабристам. Так, например, в произведении рассказывается о любви Пушкина и дочери Александра I, о браке поэта с грузинской княжной, о декабристе по фамилии Гедымин [5].

Другим устойчивым мотивом, который сопровождал обращение к России венгерским романистом, можно считать бунтарство: роман «Свобода под снегом» посвящен истории декабристов, а в рассказе «Дерзновенный» рассказывается о Пугачеве. Концентрация внимания на этой теме очевидна, так как М. Йокаи создавал эти произведения в условиях поражения венгерского восстания против Габсбургского владычества, прибегая к нарративам с заведомо экзотическим налетом. При этом для нас важно понимать, что экзотичность обеспечивается не только способом описания ландшафта или историческими «ляпами», но и самим фактом обращения к российской тематике, которая, являясь формально европейской, в то же время отчуждается автором от западного мира.

Апогеем отчужденности становятся страницы описания российской интервенции 1849 г. в романе «Когда мы состаримся». Русская армия описывается как неисчислимая иррациональная сила, сравнимая с библейским образом Гога и Магога. Приближение русского войска предстает неизбежной бедой [6].

Произведения М. Йокаи на протяжении долгого времени оставались единственным в венгерской художественной литературе фактом нарратива-

ции российской тематики. Крайне эпизодические факты формального упоминания о России в произведениях крупнейшего венгерского прозаика рубежа XIX–XX вв. К. Миксата вряд ли можно принимать во внимание. В его не малом наследии насчитывается четыре краткие безоценочные ссылки на Россию (роман «Странный брак», повесть «Осада Бестерце»). Вниманием можно удостоить лишь одно из этих упоминаний: один из персонажей предполагает отправить сына учиться в Петербургский университет [7].

Следующий этап создания образа России в венгерском литературном дискурсе связан с Первой мировой войной, ее последствиями. Речь идет об отдельных эпизодах произведений Ж. Морица, Ф. Мора, Л. Немета. Достаточно показательными являются фрагментарные образы русских в военных рассказах Ж. Морица («Бедные люди», «Йошка Шаму Киш»). Русские солдаты предстают здесь в качестве вражеской силы, запечатлеваемой в концептах *полчищ* и *казаков*. В моменты рационализации и описания собственно авторской позиции Ж. Мориц обращается к теме гуманизации врага, попытке понимания русского как человека [8]. Однако в этих случаях русский не прекращает быть *Другим*, помощь в его отношении воспринимается как своеобразный подвиг. В ряде произведений автора присутствует концепт «русского плена» как части реальности Венгрии 10–20-х гг. XX в.

Вопреки возможным ожиданиям Россия не связывается в межвоенный период с революцией и большевизмом. Отсутствует всякая акцентуализация внимания на идеологическом противостоянии. Даже в поэзии коммуниста А. Йожефа содержится единственное упоминание Советской России: «Да здравствуют Россия и Советы», пишет он в стихотворении «Арестованный» [9. С. 112].

В литературе 20–30-х гг. усиливается вытеснение России во внекультурное ментальное пространство. Так, Ф. Мора в повести «Дочь четырех отцов» устанавливает границу «нормального пространства» по р. Березине, протекающей в Западной Белоруссии, а архетип убийцы устойчиво связывает с образом Раскольникова [10]. В некотором роде кульминационным в развитии мотива России как Другого предстает эссе одного из крупнейших венгерских поэтов и прозаиков XX в. Д. Ийеша «Россия. 1934». Эта работа, по нашему мнению, заслуживает особого внимания. В данном тексте законченное выражение находят мотивы, начавшие вырисовываться еще в романах М. Йокаи. Речь идет о страхе и отчуждении. Эти концептуальные ядра обрастают периферией, которая представлена в понятиях бедности, неустроенности, культурной неадекватности, опустошенности. Ийеш указывает на такие сплошь нелицеприятные факты, как всеобщая подозрительность, грязь, бесцеремонность, зависть. Одним из ведущих критериев сравнения России со знакомым автору европейским миром является местоположение России на шкале *Европа – Азия*. Дихотомия разрешается писателем через максимальное приближение России к азиатскому миру. В частности, он говорит: «Сюда стекались вся нищета и преступность, отторгнутые Азией». В другой части текста он устанавливает тождество между самым российским городом Москвой и азиатским миром. Таким образом, Д. Ийеш подводит итог процессу ментального вытеснения Венгрией России за пределы субъекта, т.е. европейской цивилизации. Россия превращается в Другого, лишённого европейских достоинств. Потому автор не скрывает своего удивления от встречи с русскими, владею-

щими иностранными языками, и констатирует, что «европейские поезда здесь не ходят» [11. С. 13].

В исторической ретроспективе Д. Ийеш вытесняет русских за пределы европейского субъекта в биографии крупнейшего венгерского поэта Ш. Петефи, погибшего от рук казаков, принимавших участие в карательном походе русской армии против венгерского национально-освободительного движения в 1849 г. Автор связывает казачество с концептами убийц и мародеров [12. С. 441–446].

Обратной стороной позиционирования Д. Ийешом России являются многочисленные ссылки на факты русской культуры, главным образом, на имена классиков литературы (Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Толстой). Эти имена предстают исключительно в положительном контексте. Автор обращается к ним как к связующим «мостикам» между Россией и Европой. Тем самым подчеркивается необходимость в дополнительном усилии по устанавливанию конгруэнтности между двумя цивилизациями. Иначе говоря, Россия обладает ценностью для автора, лишь имея особые заслуги в виде выдающихся писателей. В случае их отсутствия она остается за пределами «нормального» бытия, за пределами культуры. Именно в этой позиции закрепляется сложившаяся в венгерской литературе с середины XIX в. традиция отражения и формирования образа России.

После поражения во Второй мировой войне и прихода к власти коммунистов в 1948 г. в венгерской литературе складывается принципиально иная ситуация. Прежние традиции искусственно пресекаются, строжайшая цензура прерывает естественные процессы описания действительности. Образ России преподносится в строгом соответствии с идеологическим заказом. Ссылки на Россию и СССР в литературе раннего венгерского социализма имеют ярко выраженный характер взаимоотношений культуры колонии и метрополии. В произведениях Б. Иллеша, Ш. Надя, Т. Ацела, Й. Дарваша и других авторов образ России почти исключительно связывается с освободительной миссией Красной армии в 1945 г.

В кадаровской Венгрии (конец 50-х – 80-е гг.) интенсивность обращения к российским образам резко снижается. Несмотря на декларацию братских взаимоотношений, упоминания о России и СССР носят фрагментарный характер. Подобные ссылки лишаются вертикального характера, в отличие от предшествующего периода. Даже в идеологизированных текстах образ России и СССР далеко не всегда связан с абсолютно положительным контекстом, будучи погруженным в традицию своего отражения в венгерской литературе.

Одним из наиболее распространенных мотивов обращения к России становятся ссылки на факты истории культуры. Например, таким «справочным материалом» изобилуют тексты И. Эркенья, писателя-новатора, буквально вышедшего из литературного подполья в начале 1956 г. Он охотно упоминает в своих произведениях Тургенева, Римского-Корсакова, Шаляпина, оперу «Борис Годунов» [13]. Аналогичным образом Д. Ийеш называет в своем эссе «В ладье Харона» роман «Анна Каренина» и Кропоткина [14]. Подобные ссылки можно найти в произведениях других авторов. Использование таких маркеров российской культуры связано с фрагментарным ее восприятием. С одной стороны, упоминание фактов русской литературы или музыки встраивает соответствующую культуру в общемировой контекст, но в то же

время происходит отказ от целостного представления культуры соседа, ее присвоения субъектом рефлексии.

В неменьшей степени для литературы кадаровского периода (60–80-е гг.) характерно погружение России и русских в контекст опасности и военной угрозы. Данная связь устанавливается с помощью нарратива Второй мировой войны. Ряд текстов, связанных с тематикой войны, носят глубоко идеологизированный характер, в них актуализируется дискурс противостояния систем, а в ряде случаев проявляется нарратив «холодной войны». При этом в некоторых таких произведениях, как, например, повесть «Перстень с печаткой» А. Беркеши, присутствуют концепты Сталинграда как воплощения дали и Сибири как места ссылки [15]. В ряде случаев негативные высказывания о России и СССР вкладываются в уста отрицательных персонажей. Типичным примером такого текста можно считать роман Л. Сильваши «Черные окна» о последних днях фашистского режима в Венгрии. «Русские нас в любом месте нагонят», – восклицает венгерский солдат, а мирный житель констатирует: «Русские самолеты кружат над городом» [16. С. 166]. Русские *argiōri* представлены как потенциальный объект борьбы.

Присутствие образа России в венгерской художественной литературе после крушения социалистической системы усиливается. После 1989 г. представление венгерских авторов о большом восточном соседе своей страны не сдерживается идеологией либо другими факторами. Единственное, что в 90-е гг. могло вносить семантический шум в содержание текстов с присутствием России, – это определенный социальный заказ, предусматривающий негативную роль России в венгерской истории. Однозначно отделить эту позицию от точки зрения автора невозможно, к тому же речь идет о заказе, распространяемом через социум, но не спускаемом сверху, а следовательно, интернализированном, отражающем его писательским сообществом.

Если рассматривать подачу образа России в современных венгерских текстах в самом общем плане, то вырисовывается ярко выраженный ретроспективный аспект восприятия. Концепт *России* рассматривается и подается как объект истории. Из сферы внимания венгерских писателей уходит сегодняшняя реальная Россия, не связанная с символическими пунктами венгерской и собственной истории. Дань внимания восточному соседу своей страны уделяют как наиболее значительные, так и рядовые венгерские писатели современности. Это И.П. Эстерхази, Д. Конрад, Г. Сёч, П. Надаш, И. Эрши и многие другие. Исторический аспект российского бытия укладывается ими в три нарратива. Это Вторая мировая война, советская интервенция 1956 г. и неравноправные советско-венгерские отношения в 1948–1989 гг. (эпоха социализма в Венгрии). Все сюжеты, будучи тесно связанными между собой, направлены на формирование отчужденного образа России. В самом дальнем приближении за образом страны закрепляются такие значения, как угроза, страх, давление, опасность.

В ряде произведений Россия представлена в конкретно-чувственном образе армии – бесформенной, аморфной и абстрактной, как символе агрессии и угрозы. Именно на этом образе выстраивается концепт *России* в романе Д. Конрада «Соучастник», в пьесе Г. Сёча «Либертэ-1956».

Обобщенный образ России создает Л. Мартон, в чьих текстах восточный сосед Венгрии предстает генератором деструкционизма, двигателем негативной динамики, объектом которой выступает Восточная Европа, подвергаю-

щаяся атаке внекультурной массы со стороны Востока. «Критическая реконструкция в Риге следует немецкой традиции города, чтобы уйти от русской традиции, а точнее, от советского обычая уничтожения традиций» [17]. В аналогичном контексте Л. Мартон рассматривает пример Кенигсберга–Калининграда как города, возникшего на месте уничтоженной Советским Союзом культуры и истории. Подобное сочетание понятий «русское» и «советское» становится устойчивым для рассматриваемого дискурса. Авторы отказываются дифференцировать данные обозначения, настаивая, таким образом, на стопроцентной корреляции периода тоталитаризма и всей российской истории как таковой.

В соответствии с постмодернистской традицией Л. Мартон, несмотря на оценочное отношение к России, превращает ее в монолитную объединенную массу, противостоящую цивилизованному Западу, критериями цивилизованности которого служат погруженность в ценности правового демократического общества. Л. Мартоном, как, впрочем, и другими венгерскими публицистами, среди которых отдельно стоит упомянуть прозаика и эссеиста П. Надаша, с особым чувством напряжения переживается процесс европейской интеграции, из которой явно исключается Россия.

Между агрессивной Россией и субъектом, который может толковаться как в узком (Венгрия), так и в широком аспекте (Европа, культурный мир, человечество), возникает брешь взаимной неизвестности. Авторами подчеркивается мифологический характер взаимных представлений друг о друге. Так, советские солдаты, прибывающие в Венгрию в 1956 г. для подавления антикоммунистического восстания, планируют увидеть в центре Европы Суэцкий канал [18]. Подобным образом русские солдаты, оказавшиеся в Будапеште в 1945 г., ищут в венгерской столице Гитлера, отказываясь от дифференцированного представления Европы [19]. П. Эстерхази заключает идею информационного разрыва между двумя народами в предельно повседневной ситуации. «Встречаясь со сборной СССР на одном мировом состязании, наши парни наполучали того, что в данной игре предпочтительнее давать... Выходит газета, я смотрю то самое место, а там – не то что русского. Ни одного советского и в помине нет, а написано то, что и было на самом деле» [20. С. 32–33]. Особым феноменом выглядит совершенное отсутствие российской темы в произведениях И. Кертеса, посвященных рефлексии по поводу Второй мировой войны («Самоликвидация», «Кадиш по нерожденному ребенку»).

В текстах П. Эстерхази законченное воплощение получает тенденция, связанная с ироническим восприятием России и русских. Проблема угрозы и вызванного ею страха снимается в его произведениях с помощью насмешки и уничтожения негативных проявлений российско-венгерских отношений, а также спорных персонажей российской истории: «Ох, Ильич! Какой идиотизм» [21. С. 252]; «Л. и Пал Кирайхеди, взявшись за руки, гуляют по площади Вёрёшмарти и смеются над Сталиным. По улице Ваци едут танки... Танки, – машет рукой Пал, и оба радостно уносятся» [Там же. С. 125]. В последней цитате заключена не только защитная реакция, основанная на презрении к устрашающему, но и ментальная разграниченность двух миров. *Российское и венгерское* находятся по разные стороны культурного барьера, вследствие чего коммуникативное поле между ними практически невозможно. Оно состоит исключительно из внешних факторов, носящих случайный характер.

Затруднения коммуникативного характера имеют и личностный характер, что показано Д. Конрадом в романе «Соучастник». Контакт главного героя (венгра) с русской женщиной выглядит непродуктивным в социальном аспекте в силу культурного непонимания персонажей, глубоких различий их тезауруса. Столь же нелепой выглядит в романе возможность сотрудничества венгерских пленных с русскими военными, несмотря на схожесть целей и единство мировоззрения (венгерские пленные – коммунисты) [19].

Способом преодоления страха, угрозы и непонимания становится уход, разрыв. Венгерский субъект убегает от России, преодолевает ее бытийную опеку и обретает свободу. В историко-символическом аспекте данный мотив проявляется на основе сюжета 1956 г. «Русские уходят!», «Да здравствуют венгры! Русские домой!» [18. С. 71–73] – таковы реплики, сопровождающие временный уход русской армии из Венгрии после начала восстания. Пафос освобождения в аспекте венгерско-российских отношений устойчиво присутствует в текстах П. Надаша, П. Эстерхази, Д. Конрада.

Еще одним вариантом презентации российского концепта становится погружение образа в поле пропитанной иронией ностальгии. В данном случае рефлексия, связанная с Россией, актуализирует материальные артефакты взаимодействия двух культур. Так, в текстах П. Эстерхази появляются советские турбины, пиджак «Красный октябрь», аппарат «Сокол», «Москвич», «Жигуленок» [22], встроенные в контекст неэффективной экономики и бесплодных отношений между двумя странами. Помещение России в поле ностальгии свидетельствует об устранении концепта из актуальной сферы. За Россией остается лишь прошлое. Крушение социализма прочно связывается с исчезновением самой России. Таким образом, страна выводится за рамки действительности, приобретая исключительно символическую функцию в рамках рассматриваемой рефлексии.

Однако данная позиция отчасти компенсируется присутствием в текстах аллюзий, связанных с российской историей и культурой. Ссылки на Достоевского, Чехова, Рубинштейна, Рахманинова, Булгакова, Ленина, Сталина, Хрущева позволяют говорить о той самой формализации представления об иной культуре, о которой уже шла речь в связи с литературой 60–80-х гг. XX в. Россия в этом случае прекращает существовать как целостный организм, суживаясь до отдельных маркеров своей истории и культуры.

Таким образом, если попытаться выявить общие черты образа России, создаваемые венгерскими писателями с середины XIX до начала XXI столетия, то на первый план выходят следующие характеристики. Во-первых, нельзя не обратить внимание на то, что Россия занимает достаточно скромное место в венгерском литературном дискурсе для большой страны, игравшей более чем заметное место в истории Венгрии. Как правило, Россия, за немногочисленными исключениями, не создает в венгерской литературе самостоятельных нарративов. Подчас страна присутствует в исследуемом дискурсе во фрагментарном состоянии. Во-вторых, российские аллюзии в большинстве случаев подчинены ретроспективным интенциям, связаны с историей изображаемой страны. Как правило, авторы равнодушны к настоящему своего соседа. В-третьих, в венгерской литературе с середины XIX до начала XXI в. устойчиво присутствует позиция ментального отталкивания России, выстраивание отчуждения между двумя культурами. Подобная позиция в ряде слу-



чаев вполне может коррелировать с личным благодушием автора в отношении объекта описания, с его искренним восхищением и симпатией к России. Также важно заметить, что выстраиваемая литераторами позиция обладает достаточно неизменной статикой, которая сохраняется даже в процессе воздействия на творческий процесс со стороны идеологии и социального заказа, направленных на сближение с Россией.

### Литература

1. Бахтин М. Автор и герой. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
2. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 464 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 440 с.
4. Йокаи М. Сыновья человека с каменным сердцем. Ашхабад: Туркменское государственное издательство, 1961. 624 с.
5. Jokai M. Szabadság a hó alatt vagy a Zöld könyv. Budapest: Athenaeum, 1879.
6. Йокаи М. Когда мы состаримся. М.: Художественная литература, 1988. 279 с.
7. Миксат К. Осада Бестерце. М.: Художественная литература, 1972. 208 с.
8. Мориц Ж. Избранное. М.: Художественная литература, 1980. 526 с.
9. Ади Э.О Венгрия, страна моя / Э. Ади, А. Йожеф. М.: Детская литература, 1987. 89 с.
10. Мора Ф. Дочь четырех отцов. М.: Художественная литература, 1989. 270 с.
11. Ийеш Д. Россия. 1934. М.: Хроникер, 2005. 239 с.
12. Ийеш Д. Шандор Петефи. М.: Радуга, 1973. 490 с.
13. Эркенъ И. Повести. Рассказы. Рассказы-минутки. М.: Радуга, 2000. 320 с.
14. Ийеш Д. В ладье Харона. М.: Прогресс, 1978. 528 с.
15. Беркеши Л. Перстень с печаткой. М.: Правда, 1985. 544 с.
16. Сильваши Л. Черные окна. М.: Детская литература, 1968. 360 с.
17. Márton L. Egy kontinens mint műtárgy // Jelenkor. 2001. № 3. Р. 266–282.
18. Сеч Г. Либертэ-1956 // Мавзолей. М.: Три квадрата, 2006. 390 с.
19. Конрад Д. Соучастник. М.: Языки славянской культуры, 2003. 392 с.
20. Эстерхази П. Записки синего чулка и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 224 с.
21. Эстерхази П. Малая венгерская порнография. СПб.: Symposium, 2004. 336 с.
22. Эстерхази П. Производственный роман. СПб.: Symposium, 2001. 592 с.

**Dyukin Sergey G.** Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation).

E-mail: dudas75@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 74–82.

DOI: 10.17223/22220836/29/6

### THE HISTORY OF RUSSIA'S IMAGE IN THE HUNGARIAN LITERATURE

**Key words:** fiction of Hungary, the image of Russia, alienation, the Other.

The research problem has two aspects. At first we can speak about possibility of extraction cultural meaning from belletristic literature. At second we are interesting of image of Russia in Hungarian literature. This research is founded on principles of structure and functional analysis, philosophic hermeneutic.

First information about Russia connected with texts of Mor Jokai who was the great Hungarian novelist of XIX century. This author who admires Russia creates image of far country. Russia in his works is European country only in form. Writer describes country with help of concepts of exotic and riot. The main theme for M. Jokai about Russia is history of people and opposite movements, history of clash between Russian and Hungarian armies. Many factual errors highlight alienation of other country from subject.

Russia presents in Hungarian literature on the turn of XIX–XX centuries fragmentary. The country appears some times in texts of K. Miksat fragmentary. Image of the country appears again only in 20–30<sup>th</sup> years. It was afternoons of the I World War. Russia in this period is war enemy for Hungarian authors. But we shouldn't see in this fact similar opposition. The writers (Z. Moriz, L. Nemet, D. Iyesh, F. Mora) try overcome negative attention to this object. At second the writers concretize perception of the country as dirty, dangerous and ignorant. Contrary to expectations the concept of Bolshevik danger is note used in this period.

The Hungarian authors were forced to create only positive image of Russia after II World War and staying communist dictatorship. But it was very short period (only until 1956). After anticommunist revolution during Kadar's period until crushing of socialism writers use stereotypical views on the country which were formed in the past. In this case we talk about signs far distance and danger. All of this create situation of alienation between two cultures. Declarations of friendship and proximity of countries are not so important in this case as historical traditions of view.

Today we see that stereotypes formed previously gain a more pronounced shape. The authors (P. Esterhazy, I. Kertes, D. Konrad and so on) imagine Russia in retrospective aspect. It is connected with negative Soviet experience.

So Hungarian literature discourse demonstratives resistance of Russia's image. The main trait of it is alienation. It consists of concepts as distance, exotica, cultureless. These traits give possibility of forming of European identity.

### References

1. Bakhtin, M. (2000) *Avtor i geroy* [Author and Hero]. St. Petersburg: Azbuka.
2. Mukarzhovskiy, Ya. (1994) *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Studies in aesthetics and theory of art]. Moscow: Iskusstvo.
3. Ortega y Gasset, H. (1991) *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow: Iskusstvo.
4. Jokái, M. (1961) *Synov'ya cheloveka s kamennym serdtsem* [Sons of a man with a stone heart]. Translated from Hungarian by Al. Gershkovich, B. Geiger. Ashkhabad: Turkmenskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo.
5. Jokái, M. (1879) *Szabadság a hó alatt vagy a Zöld könyv* [Freedom under the snow or the Green Book]. Budapest: Athenaeum.
6. Jokái, M. (1988) *Kogda my sostarimsya* [When we grow old]. Translated from Hungarian. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Mixat, K. (1972) *Osada Bestertse* [The Beszterce Siege]. Translated from Hungarian. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
8. Moritz, J. (1980) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Adi, E.O. & Jozsef, A. (1987) *Vengriya, strana moya* [Hungary, my country]. Translated from hungarian by B. Geiger. Moscow: Detskaya literatura.
10. Mora, F. (1989) *Doch' chetyrekh otsov* [The Daughter of Four Fathers]. Translated from Hungarian by V. Belousova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
11. Illyés, G. (2005) *Rossiya. 1934* [Russia. 1934]. Translated from Hungarian. Moscow: Khroniker.
12. Illyés, G. (1973) *Shandor Petefi* [Petőfi Sándor]. Translated from Hungarian. Moscow: Raduga.
13. Örkény, I. (2000) *Povesti. Rasskazy. Rasskazy-minutki* [Tales. Stories. Short stories]. Translated from Hungarian. Moscow: Raduga.
14. Illyés, G. (1978) *V lad'e Kharona* [In Charon's boat]. Translated from Hungarian. Moscow: Progress.
15. Berkesi, A. (1985) *Persten' s pechatkoy* [A Signet]. Translated from Hungarian. Moscow: Pravda.
16. Szilvásy, L. (1968) *Chernye okna* [Black Windows]. Moscow: Detskaya literatura.
17. Márton, L. (2001) Egy kontinens mint műtárgy [A continent as a work of art]. *Jelenkor*. 3. pp. 266–282.
18. Szőcs, G. (2006) Liberte-1956. In: Siladi, A. (ed.). *Mavzoley. Sovremennaya vengerskaya dramaturgiya* [Masoleum. Modern Hungarian drama]. Translated from Hungarian by I. Osipova et al. Moscow: Tri kvadrata.
19. Konrad, G. (2003) *Souchastnik* [Participant]. Translated from Hungarian by Yu. Gusev. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
20. Eszterházy, P. (2001) *Zapiski sinego chulka i drugie teksty* [Notes of the Blue Stocking and Other Texts]. Translated from Hungarian by V. Sereda. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
21. Eszterházy, P. (2004) *Malaya vengerskaya pornografiya* [A Little Hungarian Pornography]. Translated from Hungarian by O. Yakimenko. St. Petersburg: Symposium.
22. Eszterházy, P. (2001) *Proizvodstvennyy roman* [An Industrial Romance]. Translated from Hungarian by V. Popiney. St. Petersburg: Symposium.

УДК 17.00.04

DOI: 10.17223/22220836/29/7

**А.Н. Журин**

## **ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I И ДВОЙСТВЕННОСТЬ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ЕГО ВРЕМЕНИ**

*Русская архитектура николаевского времени была двуединой в своем развитии. Она, с одной стороны, была нормативной и регламентированной архитектурой классицизма, который характеризовался симметрией и ордерной композицией административных зданий, геометрической упорядоченностью планов городов и поселений, типовыми проектами в массовой архитектуре. С другой стороны, при участии Николая I был открыт путь к новым архитектурным поискам в духе романтической трактовки античного идеала, свободы выбора исторического художественного аналога, получили развитие новые творческие принципы в русской архитектуре.*

*Ключевые слова:* архитектура, Николай I, классицизм, эклектика, русский национальный стиль.

Одной из важных задач искусствоведения, исследований в области теории архитектуры является разностороннее изучение процесса перехода от одной стилистики к другой. Характер данного процесса, стадийность выхода зодчества на новый качественный уровень нуждаются в изучении в различных аспектах. Непосредственным и активным участником периода кардинальной смены стилистики в отечественной архитектуре второй четверти XIX в. являлся император Николай I, в период царствования которого отмечается романтизация классицистических форм крупных общественных зданий и официальных градостроительных ансамблей Российской империи и одновременно начинается развитие новых стилистических тенденций в архитектуре, выразившихся в произведениях ранней эклектики. Целью данного исследования является изучение истоков художественного мировоззрения и реализации эстетических пристрастий и технических знаний императора Николая I в области отечественной архитектуры и градостроительства.

Изучение искусства эпохи романтизма предоставляет возможность увидеть феномен одновременного существования в российской культуре и ее архитектурной составляющей противоположностей классицистического и романтического идеалов. По сравнению с рационализмом эпохи российского Просвещения, выразившемся в моностилистической архитектуре строгого нормативного классицизма, в архитектуре первой половины XIX в. преобладало сочетание и сложное сосуществование двух противоположных составляющих – классицистического нормативного начала и романтического идеала, характеризующегося стремлением к свободе творчества, реализуемым в полистилистике архитектуры ранней эклектики, поиском в ней своей национальной идентичности.

Возникновению и развитию этого феномена способствовала форма государственного устройства России первой половины XIX в., являвшаяся абсолютным самодержавием. Именно члены правящей элиты царственного дома России явились, наряду с представителями творческой интеллигенции, носи-

телями в своих странах романтической идеологии в ее художественной интерпретации в различных видах искусства. Особенность данной эпохи состояла в том, что в годы абсолютного монархического правления получила впечатляющее развитие, несмотря на определенные охранительные ограничения, художественная культура Российской империи. Э.И. Колчинский, отмечая этот кажущийся парадокс в отечественной культуре, делает вывод о благоприятном влиянии авторитарной формы правления эпохи императора Николая I на культуру и науку [1. С. 10]. С этой эпохой была связана успешная творческая деятельность многих представителей отечественной художественной культуры, в том числе и в области архитектуры данного периода, исторически совпавшего со сменой стилистического направления – переходом от классицизма к историзму и эклектике.

В архитектурном процессе, в силу его специфики, принимает участие не только автор, творец архитектурного сооружения, но и заказчик, который, исходя из своих эстетических предпочтений в определенной степени определяет направленность творческой деятельности зодчего. Учитывая особенность государственного устройства Российской империи, следует утверждать, что основным государственным заказчиком архитектуры эпохи перехода от классицизма к эклектике являлся российский император Николай I. «В Петербурге ни один частный дом в центре города, ни одно общественное здание в России не возводилось без его ведома: все проекты на такие постройки он рассматривал и утверждал сам», – отмечали А. Бенуа и Н. Лансере, признанные авторитеты в области художественной критики в годы Серебряного века [2]. То, что Николай I вникал в характер каждой постройки, было видно из замечаний и надписей, делавшихся им на проектах. Непосредственная вовлеченность в архитектурный процесс вплоть до его мельчайших, формальных подробностей характеризовала императора Николая I.

В связи с политической направленностью советского периода в архитектурном искусствоведении эстетические склонности Николая I либо не рассматривались, либо, как правило, внимание акцентировалось на негативном влиянии монарха на творческую деятельность зодчего. При оценке деятельности императора Николая I отрицательное отношение к определенным сторонам его царствования со стороны демократических и революционных кругов российского и советского общества непосредственно переносилось и на характер его участия в культурном процессе. Только в короткий дореволюционный период в начале XX в. этот односторонний взгляд был частично опровергнут.

Представление о личности императора Николая I и его активном участии в культурной жизни страны было бы неполным, если оставить без внимания его собственный опыт и склонность к архитектурно-художественной деятельности. Портрет Николая I в данном контексте был представлен современниками из его ближайшего окружения, историками дореволюционного периода М. Корфом, С. Татищевым, А. Зайончковским, М. Богдановичем, Н. Шильдером, А. Гречем, А. Тютчевой. А. Зайончковский отмечал: «Предметы отвлеченные, умозрительные, менее привлекали его внимание... Великий князь с самого раннего детства выказал большое пристрастие к строительному искусству, и эта склонность сохранилась в нем на всю жизнь» [3. С. 11]. Исследователи личности императора Николая I отмечают его склон-

ность к рисунку, живописи, гравированию. С детских лет великий князь Николай Павлович рисовал сам, в его индивидуальную образовательную программу включались уроки рисования. Первоначально это были детские рисунки, выполненные цветными и простыми карандашами в традиционной для того времени тематике, – жилые дома, пейзажи, цветы, домашние животные. По замечанию М.А. Корфа, «Николай Павлович не менее любил рисовать, чем играть в военные игры» [4. С. 45]. При этом М.А. Корф отмечал: «Склонность Николая Павловича к строительной части начала выражаться довольно рано: в его играх заметно было стремление ко всякого рода постройкам; рисовать любил не столько фигуры и другие предметы, сколько домики и крепости...» [Там же. С. 36]. Учителями императора Николая I были русские художники-академисты И.А. Акимов, В.К. Шебуев, которые систематически обучали его рисунку и живописи на высоком профессиональном уровне, характерном для Императорской Академии художеств [5].

Профессионально интересуясь современной живописью, скульптурой, активно вникая в вопросы архитектуры, император Николай I занимался вопросами художественного образования, государственным коллекционированием предметов искусства. Во время его правления в 1830-е гг. набережная перед Академией художеств была украшена двумя сфинксами, доставленными из Египта.

А.М. Зайончковский писал об императоре Николае I: «Легко владея карандашом, он применял свой талант почти исключительно к черчению геометрических фигур, укреплений, планов сражений и к рисованию войск. Его любовь к прямым линиям и симметричным построениям воплотилась впоследствии в архитектуру Николаевских времен» [3. С. 11–12]. Данное утверждение характеризует архитектуру этого периода односторонне. Отечественная архитектура николаевского времени была двуедина в своем развитии. Часто критикуемая современниками – Н.В. Гоголем, П.Я. Чаадаевым, В.Г. Белинским, она, с одной стороны, действительно была архитектурой геометрических построений классицизма, который характеризовался симметрией и ордерной композицией административных зданий, упорядоченностью планов городов и поселений, типовыми, «образцовыми» проектами в массовой архитектуре [6. С. 79–147]. С другой стороны, именно при Николае I был открыт путь к новым архитектурным поискам в духе романтической трактовки античного идеала, свободы выбора исторического художественного аналога, выражения своего творческого кредо в архитектуре. Определенный расцвет культурного развития в России в годы его царствования, несомненно, отразился и на архитектурном процессе перехода от нормативного классицизма к освоению новых горизонтов в развитии архитектурного творчества. А. Бенуа и Н. Лансере утверждали: «Русская архитектура и декоративное искусство времени Николая Павловича не уступают, во всяком случае, ни обилием талантов, ни проявившимися знаниями, ни изобретательностью тому, что было создано в то же время на Западе» [2]. На смену классицизму в николаевское время все более вторгаются одобренные императором качественно новые тенденции в архитектуре.

Определенная двойственность характера и образа мысли Николая I выразилась в сочетании рационализма в области построения структуры власти по военному образцу с очевидными элементами романтического мышления в

обустройстве собственного архитектурного пространства. А. Бенуа и Н. Лансере дают следующую характеристику официальных построек николаевского времени: «...сухость, суровость и холодность, – все равно, делалось ли это в классическом стиле, или уже в новом духе с намерением предать „национальность“... не без основания заслуживших термин „казарменного стиля“» [2]. Вместе с тем именно во время правления Николая I этот «казарменный стиль» существовал одновременно со стилем романтической свободы архитектуры ранней эклектики и историзма, возведенной для монаршей семьи и ее ближайшего окружения. Примерами являются такие «авангардные» для своего времени постройки, как дворец «Коттедж» (архитектор А.А. Менелас), парковые павильоны «Озерки», «Царицын» (архитектор А.И. Штакеншнейдер) в Новом Петергофе, остро современные для своего времени послепожарные интерьеры Зимнего дворца (архитекторы А.П. Брюллов, А.И. Штакеншнейдер, В.П. Стасов). Николай I привлек для строительства музейного здания нового типа в Петербурге немецкого архитектора Лео фон Кленце, сторонника стилистики «неогрек». Именно при императоре Николае I в последние годы его царствования оказался окончательно вытеснен классицизм из архитектурных решений дворцовых комплексов, возведенных в 1840–1850-е гг. Прогрессивное стилистическое решение проекта дворца в Ореанде в Крыму ведущего немецкого архитектора К.Ф. Шинкеля было понято и одобрено заказчиком, и только экономические соображения воспрепятствовали его осуществлению. Компромиссный проект дворца в Ореанде А.И. Штакеншнейдера также следует отнести к актуальным течениям в архитектурной практике тех лет.

Одна из важных черт эпохи романтизма – обращение к конкретным обстоятельствам местности, климата наряду с необходимостью учета национальных особенностей каждого народа получила развитие в отечественном искусстве в стремлении к отысканию самобытного русского национального стиля, опиравшегося на известную триаду – «православие, самодержавие, народность». Архитектура николаевского времени своей теорией и практической деятельностью оказалась одной из важнейших составляющих этого процесса. Можно сказать, что император Николай I лично узаконил стилистику официального национального стиля в русской архитектуре. Первые опыты в этом направлении были предприняты в Императорской академии художеств Ф.Г. Солнцевым, А.М. Горностаевым, здесь же учился К.А. Тон, практически реализовывавший новую концепцию образа православного храма в русско-византийской стилистике. Николай I активно поддержал архитектора К.А. Тона, покровительствовал его творческой деятельности. Спроектированные К.А. Тоном храмы в русско-византийском стиле императорским указом 1841 г. были рекомендованы в качестве образца для православного культового зодчества Российской империи [7. С. 99]. По повелению и при активном участии Николая I по проектам Ф.Г. Солнцева реставрировались древние сооружения Московского Кремля. Автор вспоминает, что «принятый к осуществлению проект восстановления теремов был пятнадцатым по счету. Четырнадцать были забракованы Николаем I» [7. С. 314].

Архитектура николаевского времени явилась отражением радикально меняющихся эстетических представлений периода перехода от классицизма к новой архитектуре эпохи историзма и эклектики, окрашенной ореолом ро-

мантического мировоззрения. Эстетические предпочтения российского императора Николая I в значительной степени способствовали воплощению передовых творческих решений в многогранной и противоречивой отечественной архитектуре данного периода. Николай I умел выбирать талантливых, прогрессивных архитекторов для осуществления своих замыслов.

### Литература

1. Хартанович М.Ф., Микешин М.И. Ученое сословие России // Философский век. Альманах. Вып. 6: Россия в николаевское время: наука, политика, просвещение. СПб., 1998. С. 9–18.
2. Бенуа А., Лансере Н. Дворцовое строительство императора Николая I [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rus-sky.com/gosudarstvo/tarasov/nic6.htm> (дата обращения: 09.12.2016).
3. Зайончковский А.М. Восточная война 1853–1856 гг. в связи с современной ей политической обстановкой: в 5 т. СПб.: Экспедиция изготовления государственных бумаг, 1908. Т. 1. 763 с.
4. Корф М.А. Материалы и черты к биографии императора Николая I и к истории его царствования. Рождение и первые двадцать лет жизни (1796–1817 гг.) // Сборник Русского Исторического общества: в 148 т. СПб., 1896. Т. 98. С. 1–100.
5. Сидорова М. Маленькое увлечение императора Николая I [Электронный ресурс]. URL: <http://ricolor.org/history/mn/np/hobbi/> (дата обращения: 09.12.2016).
6. Ожегов С.С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX вв. М.: Стройиздат, 1984. 168 с.
7. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX в. в России. М.: Искусство, 1986. 344 с.

**Zhurin Andrey N.** Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: [zhurin.andrew@yandex.ru](mailto:zhurin.andrew@yandex.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 83–88.

DOI: 10.17223/22220836/29/7

### EMPEROR NICHOLAS I AND DUALITY IN RUSSIAN ARCHITECTURE OF HIS TIME

**Key words:** architecture, Nicholas I, classicism, eclecticism, Russian national style.

The Russian architecture of the first half of the nineteenth century was dominated by a combination and complex coexistence of two opposing elements - classic normative ideal and romantic ideal, characterized by the desire for freedom of creativity, implemented in polystylistics of early eclecticism.

The emergence and development of the phenomenon of duality in the architecture of the Nicholas I era was facilitated by the authoritarian form of government in Russia during the first half of the nineteenth century.

It can be stated that the main state customer in architecture of the period of transition from Classicism to eclecticism was Russian Emperor Nicholas I.

Because of the political orientation of the Soviet period in arts history architectural aesthetic inclinations of Nicholas I were not considered, or, as a rule, the attention was paid to the negative impact of the monarch on the creativity of the architects.

Aesthetic preferences of the Russian Emperor Nicholas I contributed significantly to the translation of progressive creative solutions to multi-faceted and contradictory Russian architecture of that period.

Russian architecture of the Nicholas I era was twofold in its development. Often criticized by the contemporaries, such as N. Gogol, P. Chaadaev, it was, on the one hand, the normative and regulative classical architecture, which is characterized by symmetry and order composition of office buildings, geometric arrangement of the plans of cities, towns and settlements, typical projects in mass architecture. However, on the other hand, during the reign of Nicholas I was opened the way for new architectural quest in the spirit of the romantic interpretation of the ancient ideal, freedom of choosing of the historical artistic analogue, new creative principles of Russian architecture were developed. During the reign of Nicholas I late classical architecture existed simultaneously with the romantic freedom in neogothic and eclectic architecture erected for the royal family.

During the era of Nicholas I Russian national architectural style was born. The emperor himself legitimized the official national style in Russian architecture, he implemented progressive architectural

undertakings related to the future direction of development of Russian architecture during the second half of the XIX century.

The article deals with the origins of the formation of aesthetic and artistic views of the future emperor in the field of architecture and construction activity, in which in the years of his reign he took an active part.

### References

1. Khartanovich, M.F. & Mikeshein, M.I. (1998) Uchenoe soslovie Rossii [Academic class in Russia]. In: Khartanovich, M.F. & Mikeshein, M.I. (eds) *Filosofskiy vek* [The Philosophical Age]. Issue 6. St. Petersburg: St. Petersburg Centre for the History of Ideas. pp. 9–18.
2. Benua, A. & Lansere, N. (n.d.) *Dvortsovoe stroitel'stvo imperatora Nikolaya I* [Palatial building of Emperor Nicholas I]. [Online] Available from: <http://www.rus-sky.com/gosudarstvo/tarasov/nic6.htm>. (Accessed: 9th December 2016).
3. Zayonchkovskiy, A.M. (1908) *Vostochnaya voyna 1853–1856 gg. v svyazi s sovremennoy ey politicheskoy obstanovkoy: v 5 t.* [Eastern War of 1853–1856 in connection with the current political situation: In 5 vol.]. Vol. 1. St. Petersburg: Ekspeditsiya izgotovleniya gosudarstvennykh bumag.
4. Korf, M.A. (1896) *Materialy i cherty k biografii imperatora Nikolaya I i k istorii ego tsarstvovaniya. Rozhdenie i pervye dvadtsat' let zhizni (1796–1817 gg.)* [Materials and features from a biography of Emperor Nicholas I and the history of his reign. The birth and the first twenty years of his life (1796–1817)]. In: Dubrovin, N.F. (ed.) *Sbornik Russkogo Istoricheskogo Obshchestva: v 148 t.* [The Collection of Imperial Russian Historical Society. In 148 vols]. Vol. 98. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 1–100.
5. Sidorova, M. (n.d.) *Malen'koe uvlechenie imperatora Nikolaya I* [A little hobby of the Emperor Nicholas I]. [Online] Available from: <http://ricolor.org/history/mn/np/hobbi/>. (Accessed: 9th December 2016).
6. Ozhegov, S.S. (1984) *Tipovoe i povtorno stroitel'stvo v Rossii v XVIII–XIX vv.* [Typical and repeated building construction in Russia in the 18th–19th centuries]. Moscow: Stroyizdat.
7. Kirichenko, E.I. (1986) *Arkhitekturnye teorii XIX v. v Rossii* [Architectural theories of the 19th century in Russia]. Moscow: Iskusstvo.



УДК 394

DOI: 10.17223/22220836/29/8

Ю.А. Ишутина

## СТРАТАГЕМНОЕ МЫШЛЕНИЕ КИТАЙЦЕВ В РЕАЛИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ КНР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*Китайцам присуще иероглифическое мышление. Построение любых планов связано с применением классического свода 36 стратагем как способа разрешения проблемной ситуации. Реализация региональной политики в стратегически важных для КНР точках мира осуществляется в рамках стратагемного мышления, которое успешно применимо к современным условиям. В статье рассматриваются основные направления применения стратагем в реализации внешнеполитических планов КНР на современном этапе, история вопроса и факторы развития политики мягкой силы.*

*Ключевые слова: стратагемы, Ху Цзиньтао, национальная идентичность, региональная политика, традиция и современность.*

Современное информационное пространство предоставляет доступ к сведениям, касающимся вопросов возникновения и развития различных цивилизаций, виртуально стирая временные и пространственные рамки. Невиданные два десятилетия назад возможности получения информации позволяют рассмотреть некоторые аспекты функционирования китайского социума в новом свете. Одной из особенностей китайского мышления является его стратагемность, имплицитно применяемая на всех уровнях коммуникации представителями этого социума с целью получения преимущества или перехвата инициативы. Способы решения вопросов внешней и внутренней политики, проводимой КНР на современном этапе, основываются на прагматике и стратагемности в том числе. Последняя не утрачивает актуальности, под новым стратегическим подходом прослеживаются правила 36 стратагем как способа выхода из любой ситуации.

В разное время изучением стратегических приемов занимались отечественные и зарубежные ученые, например В.В. Малявин [1], А.И. Воеводин [2], Харро фон Зенгер [3] и некоторые другие. Заслуга этих исследователей заключается в том, что они не только перевели на европейские и русский языки работы древнекитайского стратега Сунь-цзы «Искусство войны» и «36 стратагем», но и сделали профессиональные комментарии к ним, указав в том числе и на сложность в определении авторства аутентичного текста, его принадлежность Сунь-цзы или Чжугэ Ляну. Вопросами имплицитного присутствия стратагемности в реализации внешней и внутренней политики КНР занимаются Ли Шуя [4], Цзян Цзыли [5], Чжун Мэйжунь [6]. Им принадлежат интересные с точки зрения фактического материала статьи по исследуемой тематике современного периода. При достаточной изученности проблемы китайскими, отечественными и зарубежными авторами все же присутствует исследовательский интерес к практическому применению стратагемности в реализации политики мягкой силы на современном этапе.

Цель нашего исследования – определить основные направления применения стратагем в реализации внешнеполитических планов КНР на основе материалов китайской публицистики. Объектом изучения является стратагемное мышление, предметом – процессы его практического применения в новых условиях реализации масштабного строительства и становления КНР как мировой сверхдержавы. При написании работы нами был применен метод систематизации и анализа материала источников на китайском языке. Наиболее ценным является обзор статей ведущего китайского периодического издания – журнала «Жэньминь хуабao» [5–7].

Согласно словарной дефиниции, приведенной в «Словаре антонимов, синонимов, слов с приблизительным значением, многозначных слов и иероглифов с несколькими способами чтения», под «стратагемой» *цзимоу* 计谋 в китайском понимании этого слова подразумевается «построение превентивного плана действий, который может быть направлен на человека или ситуацию; расчет возможных действий оппонента; предусмотрение ответных действий противника». Примечательно, что в строке синонимов отсутствует слово «политические меры», а антонимов для этой лексической единицы словарь не приводит [8]. Мы выдвигаем гипотезу о том, что стратагемное мышление играет немаловажную роль во внешней политике КНР, несет имплицитный характер, это мышление шахматного игрока, который тщательно просчитывает ситуацию перед следующим ходом.

Классический свод из 36 китайских стратагем можно условно разделить на 6 разделов по 6 стратагем каждая:

- 1) стратагемы против более сильного противника;
- 2) стратагемы равных противников;
- 3) стратагемы атакующего;
- 4) стратагемы запугивания и создания хаоса;
- 5) стратагемы достижения преимущества;
- 6) стратагемы, применяемые в безвыходных ситуациях.

Ввиду доступности списка стратагем мы не станем перечислять их, а ограничимся выборочным указанием той или иной сентенции или цепочки выстроенных стратагем, которые, по нашему мнению, применимы в тех или иных внешнеполитических ситуациях на современном этапе. Следует отметить, что специфика материала заключается в том, что все 36 стратагем в той или иной мере содержат отсылки к прецедентным ситуациям героического китайского прошлого, например: «осадить Вэй, чтобы спасти Чжао» или характерные приметы традиционного крестьянского уклада, который отражается в языковой картине мира – «убить петуха, чтобы наказать обезьяну» [1]. Носителю китайского языка и культуры такие сентенции не кажутся вычурными или, наоборот, стилистически сниженными, поэтому риторика первых лиц КНР включает подобные фразеологизмы.

Осенью 2012 г. на XVIII съезде КПК китайским правительством были определены основные приоритеты стратегического развития КНР на ближайшее десятилетие. Среди них заявлено намерение «проводить независимую и самостоятельную политику, принимать активное участие в деятельности ООН, Большой двадцатки (G 20), Шанхайской организации сотрудничества (ШОС), стран БРИКС и других международных организаций» [4].

В своем докладе Ху Цзиньтао, в то время занимавший пост председателя КНР, подчеркнул, что Китай выступает за мирное решение международных споров и «горячих» проблем, против применения оружия и угроз о его применении, против подрыва законной власти в других странах и терроризма во всех его проявлениях. Военная политика Китая носит исключительно оборонительный характер, но вместе с тем «КНР продолжит непоколебимо защищать свой интерес и безопасность и противостоять давлению извне» [9]. Такая позиция вполне в духе китайских принципов соблюдения нейтралитета в международной политике и соответствует ситуациям, описываемым в стратегеме № 9: «鷸蚌相爭漁人得» yù-bàng xiāngzhēng, yú rén dé lì (когда баклан схватывается с устрицей, рыбак остается в выигрыше) [2].

Председатель Ху Цзиньтао последовательно проводил продуманную стратегию по созданию имиджа «гармоничного Китая», которая репрезентировалась миру в рамках ряда правительственных ассоциаций, например «Китайской ассоциации международного обмена и взаимопонимания». Парадигма развития КНР в период управления страной Ху Цзиньтао была сформулирована в духе официального дискурса предыдущей политической эпохи Дэн Сяопина и Цзян Цзeminя [10].

Усилия были направлены на смягчение образа коммунистического Китая, который жестко противопоставлял себя миру, условно разделяя его на три части: Китай, враги и союзники [11]. Очевидно, понимание Мао Цзэдуном внешней политической ситуации периода «большого скачка» и последующей «культурной революции» убедили его в правильности выбора такой стратегически важной для Китая позиции. Соответствующая стратегема № 2 гласит: «围微救赵» wéi Wēi jiù Zhào, что в переводе означает: «окружить (столицу) царства Вэй, чтобы спасти царство Чжао». Учитывая тот факт, что стратегемы – это высказывания на классическом языке, следует обратиться к комментарию этой сентенции. В нем содержится совет: «Лучше врагов разделить, чем позволять им быть вместе, нападать там, где уступают, не нападать там, где дают отпор» [2].

Пятое поколение китайских политиков считает приоритетным предотвращать возникновение любых неблагоприятных ситуаций, проводя политику пассивного участия в указанных выше международных организациях, предпочитая сепаратные переговоры с правительствами стран, в участии которых они заинтересованы по решению вопросов терроризма или спорных территорий.

Так, одним из ожидаемо успешных проектов считается тщательная работа по улучшению экономической и политической ситуации в странах Центральной Азии, которые имеют с КНР сухопутную границу. Здесь китайцы преследуют свои геополитические интересы, стремясь контролировать рост национализма мусульманского населения КНР. Озабоченность властей вызывает нестабильная ситуация в СУАР, где проживает 8 млн уйгуров, и центральные власти активно благоустраивают системы коммуникации, шоссе, железные дороги, проводят интенсивную газификацию и прокладывают линии электропередач в труднодоступных районах, всеми средствами включая этот регион Китая в общенациональную систему. Внутренняя политика, проводимая в этом регионе, подразумевает также заселение региона *ханьцами* (уйгуры составляют 45 % населения СУАР) [7].

Кроме того, китайцы стремятся обезопасить себя, активно содействуя экономической включенности стран, по территории которых некогда пролегал Великий шелковый путь. Тем не менее *мягкая сила* китайской политики только кажется таковой: до сих пор остаются неразрешенными некоторые разногласия с Индией, а деятельность китайских недроразведывательных компаний в Афганистане не может не привлекать внимания других заинтересованных сторон. Намерения КНР очевидны – наращивать свой собственный экономический потенциал, сберегая внутренние природные ресурсы и пользуясь тем, что можно купить у соседей (медь, уран, драгоценные металлы). Таким образом, реализуется классический план стратагемы № 24: «假道伐虢» jiǎ dào fá guó. Комментарии содержат наставление воспользоваться ресурсами более слабого, чтобы одолеть и его, и «его противников, которые зажали с двух сторон» [1].

Официальный дискурс КНР, касающийся осуществления политики в этом регионе мира, подразумевает создание мультикультурного экономического пространства, в котором каждому участнику уделяется внимание вне зависимости от его участия. Основной посыл проекта «一带一路» – «Один пояс, один путь» заключается в том, что народы этих территорий объединены общей судьбой, несмотря на существование разных политических систем и прошлый опыт. Они составляют некую общность, имеющую давнюю славную историю (функционирование Шелкового пути как торгового сообщения между Востоком и Западом), национальное многоголосие (в котором каждый голос важен), ярко выраженный азиатский колорит (соответствует росту происламских настроений). Страны-участницы самого масштабного проекта Си Цзиньпина становятся значимыми игроками на региональном уровне, и у них появляются неплохие перспективы значительно улучшить свое экономическое положение. Таким образом, вековые китайские мечты, связанные с материальным процветанием и социальным благополучием, успешно «прививаются» на сопредельных территориях. Кроме того, реализуется одна из мощных идей устройства общества по китайскому разумению – когда все заняты делом, Поднебесная процветает [12].

По мнению американского исследователя Роберта Каплана, «влияние Пекина в Центральной Азии символизируют два крупных трубопровода: один пролегает через Казахстан и предназначен для снабжения Синьцзяна нефтью, добываемой в Каспийском море; по другому, проходящему через Казахстан и Узбекистан, в Синьцзян будет поступать природный газ из Туркмении» [13]. Так реализуется один из принципов КНР на современном этапе – укрепление внутренней стабильности вкупе с усилением внешнеполитической позиции КНР. Вполне вероятно, что в данном случае применима цепочка из нескольких стратагем, главная из которых № 30 «反客为主» fǎn kè wéi zhǔ, что означает «превратить роль гостя в роль хозяина положения, нащупывать вход и продвигаться вперед, пока не достигнешь главенства» [2].

КНР последовательно осуществляет политику избавления от «трех зол» – терроризма, сепаратизма и экстремизма, а также проводит работу по снятию напряженности на сухопутной и морской границе. В вопросе демаркации некоторых участков границы за последние 30 лет были достигнуты впечатляющие результаты – решен вопрос по спорным территориям с Российской Федерацией, важным стратегическим партнером КНР на ближайшие годы. Это

дает возможность китайцам переключить имеющиеся военные и политические ресурсы на решение проблемы спорных территорий Южно-Китайского (Восточного) моря, действуя в новой парадигме геополитических решений.

Прежде всего, это проецирование мягкой силы и военной мощи в указанном регионе: с Японией предметом дискуссии являются острова *Дяоюйтай* (*Сэнкаку*), с Филиппинами и Вьетнамом – острова *Спратли* (*Наньша*). Основной геополитический и экономический интерес КНР вызывает особая акватория с множеством островов в Южно-Китайском море, которую называют «U-образная зона» или «коровий язык». Название этой зоны было предложено Китайской Республикой в декабре 1947 г., когда китайцы предъявили на нее права; изначально она была поделена на 9 секторов. Из-за внешней схожести этой линии с коровьим языком спорная акватория и расположенные там острова получили такое название от вьетнамской стороны, также претендующей на нее.

Сложность ситуации, по мнению Ву Зыонг Хуана, заключается в том, что в спор о принадлежности акватории и ряда островов Южно-Китайского, или Восточного, моря (по названию в некоторых других, в частности, вьетнамских источниках) вовлечено 8 стран и одна территория. На Парасельские острова (*Сиша*) претендуют 6 стран: Китай, Тайвань и Вьетнам пытаются установить суверенитет над всем архипелагом, Филиппины, Малайзия и Бруней – над его частью [14. С. 21].

Между Китаем, Тайванем и Вьетнамом также существует спор об островах Спратли. Фактически 80 % спорной акватории Южно-Китайского моря, пользуясь военным и политическим преимуществом, обладает Китай. Такая ситуация складывается из-за несовершенства международного морского права. Страны, имеющие интересы в Южно-Китайском море, высказывают намерение решать споры по Парасельским островам сообща, чему противостоит Китай, препятствующий предварительным этапам переговоров своих партнеров. Китайцам выгоднее вести политику только двусторонних переговоров, мягко расширяя границы своих владений: в 1992 г. ВСНП КНР было принято решение о включении островов Спратли в состав китайской провинции *Хайнань* без каких-либо консультаций по этому вопросу с другими заинтересованными странами региона. С точки зрения применения стратагем в этом регионе китайцам приходится применять более сложные комбинации, например сочетание 25-й и 28-й стратагем. Первая «偷梁换柱» *tōu liáng huàn zhù* подразумевает подмену содержания при сохранении общей идеи с целью получения выгоды подобно тому, как «подменяют крепкие балки моста ветхими» [4].

Так, КНР использует очевидную слабость конкурентов, обещая в перспективе определить долю их участия в добыче природных ископаемых и морских ресурсов, в принципе не собираясь этого делать, иначе бы зачем им затягивать решение вопроса о спорной акватории. Стратегема № 28 «树上开花» *shù shàng kāi huā* («украшать деревья пышными цветами») является одной из самых применимых в информационных войнах. Ее цель – вывести на первый план некую альтернативу развития ситуации и отвлечь внимание от существующей проблемы. Она хорошо сочетается с еще одной уловкой, стратегемой № 7 «無中生有» *wú zhōng shēng yǒu* (извлечь нечто из ничего, создавая фикцию).

Континентальный Китай усиленно охраняет свои национальные интересы в Южно-Китайском море, и его притязания были бы, возможно, шире, если бы была разрешена проблема уязвимости китайского флота – возможность переброски живой силы без потерь. Так называемая «первая островная гряда»: Корейский полуостров, Курильские острова, Япония (включая острова Рюкю), Тайвань, Филиппины, Индонезия и Австралия – «представляет собой нечто вроде Великой Китайской стены, развернутой против Китая» [15].

«Вторая островная гряда», включающая о. Гуам с американской военной базой, видится КНР еще более укрепленной. Китайские власти успешно осуществили политику «Четырех модернизаций», в том числе и модернизацию НОАК. По некоторым данным, в ней числится около 1,6 млн человек, еще около 3 млн находится в запасе. По состоянию на начало 2015 г. боевая мощь КНР была подкреплена наличием авианосца «Ляонин», 29 эсминцев, 69 подводных лодок, 86 десантных кораблей. В состав морской авиации Китая входят 120 бомбардировщиков Н-5, 45 истребителей J-7, около 60 истребителей J-8, около 100 истребителей-бомбардировщиков китайской разработки JH-7, 24 истребителя Су-30. Расходы на вооружение в 2014 г. составили 132 млрд долларов и непрерывно растут [15, 16].

В мирное время силы НОАК активно применяются в зонах национальных бедствий, при ликвидации последствий землетрясений и наводнений, армия хорошо оснащена и мобильна, но на современном этапе начало боевых действий достаточно опасно: результат не предсказуем, а любая военная кампания требует огромных средств. По сообщениям японской печати, в КНР реализуется программа усиления военно-морской мощи Китая, рассчитанная до 2050 г. Планируется совершенствование возможностей по ведению береговой обороны до создания боевых кораблей с противолодочными вертолетами на борту, ведется обновление флота за счет строительства атомных подлодок и авианосцев [6].

В акватории «U-образной зоны» («коровьего языка») китайцы предпочитают проводить политику сверхдержавы, которая имеет глобальное влияние, но являет миру сугубо региональный менталитет, борясь за право владения спорными территориями и в целях соблюдения национальных интересов, и с намерением приобретения новых природных ресурсов. Прибрежный шельф этой акватории богат не только морскими ресурсами, но и нефтяными запасами. Так, по оценке КНР, шельфовая добыча нефти может составить от 213 до 225 млрд баррелей нефти, добыча рыбы в этой акватории достигает 7–8 % от мировой [17. С. 148]. Метод сдерживания соседних государств в спорной акватории несет завуалированный посыл более сильным противникам и напоминает стратегию «指桑骂槐» zhǐ sāng mà huái (ругать акацию, указывая на туговое дерево). Классический конфуцианский комментарий содержит совет внушать страх, не переходя к жестким мерам. Альтернативный вариант стратегии – 杀鸡儆猴 shā jī jǐng hóu (убить петуха, чтобы наказать обезьяну) [2].

Еще одним немаловажным фактором возникновения притязаний прилегающих стран на различные части акватории Южного моря является его крайне выгодное судоходное положение – в настоящее время в качестве транспортных путей используются 4 пролива: Малакка, Ломбок, Сунда, Омбай-Ветар. Пролив Малакка по интенсивности судоходства занимает второе место в мире. В случае если по каким-либо причинам транспортные суда не

смогут следовать через него, могут использоваться другие три, но расходы на транспортировку при этом существенно повысятся. В Восточном море случаются инциденты торговых судов с пиратами и террористами.

Как уже упоминалось выше, и КНР, и Тайвань предъявляют одинаковые требования по установлению суверенитета над островами *Сиша*. Ситуация выглядит казусной, так как КНР претендует и на установление своей юрисдикции над островом Тайвань, входящим в состав так называемой «первой островной гряды».

Особенностью внешней политики КНР является крайняя прагматичность, которая проявляется в отстаивании национальных интересов, для этой задачи провозглашаются грандиозные лозунги. Одним из них является призыв к «объединению Китая» при признании известных культурных особенностей и значимости каждой китайской провинции, включая Тайвань. Идея об особенностях каждого региона Китая принадлежит Ху Цзиньтао. Но такая позиция не устраивает тайваньские власти, которые уже успели сконструировать идеи национальной идентичности с упором на исключительность Тайваня в политико-культурном, геополитическом, экономическом и других планах. Тайваньцы считают свою родину «единственной страной в ареале китайской цивилизации и даже всего Дальнего Востока, имеющей полноценную многопартийную демократию с опытом мирной передачи власти» [18]. За все годы развития демократии наблюдается достаточно острая борьба за власть между ГМД и ДПП. При всей неоднозначности подхода к проблеме признания независимости Тайваня от КНР и соответствующей политической риторике властям Тайваня удалось выработать достаточно эффективную и стройную систему национальных идей, например, уникальное сообщество по принципу землячества «Тайвань – земля, на которой мы выросли», по «воле общей судьбы», по идее существования «отдельной тайваньской нации» и т.п. [Там же].

Исследователи выделяют три основных китайских национальных мифа. Первый в трактовке правительства КНР: Китай – единое великое государство и единая дружная «семья народов». В этом государстве имеются локальные различия, включая даже различия в системе управления, но судить о нем следует по его «совокупной силе». Китайцы – это все жители Китая, и они являются наследниками великой древней цивилизации [19].

Национальный миф ГМД базируется на понимании общности китайской нации с общей судьбой, но Тайваню в рамках этого взгляда отводится роль альтернативного «свободного Китая». Так, бывший президент Тайваня Ли Дэньхуэй призывал «превратить Тайвань в новую Срединную равнину» (имеется в виду равнина р. Хуанхэ, которая была традиционным политическим центром китайской цивилизации) [18. С. 154].

Лидеры ДПП ведут более решительную политическую риторику, считая, что Тайвань – отдельная страна со своей историей и отдельной нацией, которая имеет право на собственное государство. Они часто повторяют, что история Тайваня насчитывает четыреста лет, т.е. она началась с переселения на остров китайцев с материка. Стройная конструкция национальных идей, построенных для формирования национальной идентичности, заметно эволюционирует от первоначальных идей о разделении тайваньцев на *вайшэнжэнь* и *бэньшэнжэнь* (по факту рождения на Тайване или в континентальном

Китае) до «мультикультурного плавильного котла», «народа с разными корнями, но единой судьбой».

В действительности обе стороны пролива не заинтересованы в обострении ситуации, так как в сложившейся обстановке эскалация конфликта не выгодна, несет с собой дестабилизацию в регионе, исход военного конфликта непредсказуем и банально дорог. Поэтому китайцы предпочитают решать «внутренние споры» самостоятельно, применяя стратегию уступок № 11 «李代桃僵» lǐ dài táo jiāng (пожертвовать сливой, чтобы сохранить персик) [4].

Проблема самоопределения Тайваня тем более чувствительна для КНР, так как она затрагивает актуальную сторону китайской политики как страны, осуществляющей методы условного регионализма. Исторически сложилось так, что Китай берет на себя минимум ответственности в тех инцидентах, когда это не выгодно китайской стороне. Это связано с намерением извлечь большую выгоду в данный момент, действуя в парадигме стратегии № 17 抛砖引玉 pāo zhuān yǐn yù (бросить кирпич, чтобы подобрать яшму) [2].

Так, Цинская империя предпочитала держаться в стороне в конфликте заинтересованных страховых компаний и китайских рыбаков, которые подняли медь с затонувших в акватории *Сиша* 1895 и 1896 гг. кораблей «Ла Беллона» и «Имэдзу Мару», аргументируя тем, что Парасельские острова не являются ее территорией [17. С. 149]. В других случаях эти территории считались китайскими уже начиная с XVII в., когда на островах вели добычу рыбы и китайские, и вьетнамские рыбаки.

Политика КНР по спорным территориям подразумевает отсутствие какой-либо глобальной миссии и уж тем более осознания величия этой миссии. Позиция Китая укладывается в стремление изменить ситуацию в свою пользу, дождавшись наиболее благоприятного момента, извлекая из сложившегося положения максимальную выгоду. Так, они выступают за «совместное использование» природных ресурсов на океаническом шельфе, прилегающем к спорным территориям *Сиша*, в то время как на островах Спратли, принадлежность которых также под вопросом, КНР осуществляет собственный контроль и не приглашает заинтересованные страны осуществлять совместную разработку ресурсов на *Наньша*.

Таким образом, присутствие КНР на спорных территориях осуществляется в парадигме выгоды и стратегического мышления. Это вполне в духе прагматичных китайцев, тем более реальность такова, что растущему Китаю в XXI в. требуется все больше пространства и ресурсов для развития. КНР ведет разумную политику, соглашаясь на соблюдение норм международного права в указанном регионе при условии, что не появятся угрозы со стороны третьих стран, претендующих на господство в этой же акватории. Такая линия поведения позволяет КНР соблюдать национальные интересы: на правах сверхдержавы Китай обеспечивает политическую стабильность в акватории Южно-Китайского моря, разрабатывая планы господства по краям китайской ойкумены в классической традиции применения стратегии.

#### Литература

1. Тридцать шесть стратегий. Китайские секреты успеха / пер. с кит. В.В. Малявина. М.: Астрель, 2000. 178 с.



2. Воеводин А.И. Стратегемы. Стратегии войны, бизнеса, манипуляции, обмана. М.: Изд. группа «Эт Сетера», 2004. 206 с.
3. Зенгер Х. фон. Стратегемы. О китайском искусстве жить и выживать. М.: Эксмо, 2004. Т. 1–2.
4. 李舒亚. 国际瞩目的新疆机会。= *Ли Шуя*. Уйгурский шанс международной политики // *人民画报* = Жэньминь хуабao, 2013. № 10. С. 83–89.
5. 姜自立等. 高原《牦牛魂》阿里军分区保障部部长钱有武。= *Цзян Цзыли и др.* «Горные яки» китайской границы. Интервью с командующим округом Цянь Юю // *人民画报* = Жэньминь хуабao, 2013. № 10. С. 70–77.
6. 仲魅闻等. 深蓝航道上的和平承诺。= *Чжун Мэйжунь и др.* Мирными морскими путями // *人民画报* = Жэньминь хуабao, 2011. № 12. С. 12–29.
7. 段葳. 西进外交的升华之旅。= *Дуань Вэй*. Путешествие на запад // *人民画报* = Жэньминь хуабao, 2013. № 10. С. 10–16.
8. 同义词近义词反义词多音多义词典。= *Словарь антонимов, синонимов, слов с приблизительным значением, многозначных слов и иероглифов с несколькими способами чтения* // *中国国际出版社集团* = Чжунго гоцзи чубаньшэ. 2009. 265 с.
9. Итоги XVIII съезда КПК // <http://www.tass.ru/2012/11/14> (дата обращения: 30.01.2017).
10. Лю Цзайцзы. Мягкая сила в стратегии развития Китая // *Полис*. 2009. № 4. URL: <http://www.politstudies.ru/2017/01/30> (дата обращения: 30.01.2017).
11. 毛泽东. 两个中间地带。三个世界划分和一条线。= *Мао Цзэдун*. Два пояса. Три мира. URL: <http://www.mxdnet.blog.sohu.com/2017/01/30> (дата обращения: 30.01.2017).
12. 美德书: 中华传统美德格言 800条/魏普风, 唐继军编著 = Книга о благодетели. 800 крылатых фраз о воспитании в высоком духе китайской традиции. Пекин: Чжунго хуацяо, 2006. 1. 318 с.
13. Каплан Р.Д. География китайской мощи // <http://www.perspectivy.info/2017/01/30> (дата обращения: 30.01.2017).
14. Ву Зыонг Хуан. Пути решения островного спора в Южно-Китайском море // Россия и АТР. Научный журнал: гуманитарные проблемы стран АТР. 2014. № 2. С. 20–32.
15. Кобелев Е. Южно-Китайское море: тлеющий очаг конфликта // *Внешняя политика*. URL: <http://www.obosrevatel.info/2017/01/30> (дата обращения: 30.01.2017).
16. Слободян Е. Что стоит на вооружении КНР? URL: <http://www.aif.ru/2014.10.15> (дата обращения: 29.01.2017).
17. Ву Зыонг Хуан. Территориальные споры в Восточном море // Россия и АТР. Научный журнал: гуманитарные проблемы стран АТР. 2012. № 4. С. 143–157.
18. Ли Дунхуэй. Позиция Тайваня. М., 2000. 272 с.
19. 陈昭英. 说明台湾人定义。= *Чэнь Чжаоин*. Определим понятие тайваньца // *理论与政策* = Лилунь юй чжэнцэ. 2004. № 3. С. 15–34.
20. Ишутина Ю.А., Поповичева Ю.Н. Эволюция официального национализма на Тайване // Россия и АТР. Научный журнал: гуманитарные проблемы стран АТР. 2007. № 3. С. 110–117.

**Ishutina Yuliya A.** Eastern Institute – School of Regional and International studies of Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation).

E-mail: [ishutina.yuliya.74@mail.ru](mailto:ishutina.yuliya.74@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 89–98.

DOI: 10.17223/22220836/29/8

# STRATAGEM MENTALITY IN PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA REGIONAL POLITICS

**Key words:** stratagem, Hu Jintao, national identity, regional politics, traditions and modernity.

The Chinese mentality has a very strong point. It is the stratagem way of solving problems to get profits at every level of communication. Chinese foreign policy bases at stratagem as well. Though it uses ancient ideas, such as Zhuge Liang and Sunzi, stratagem is very actual nowadays. Going through analyzing we used method of systemizing materials of Chinese press. The main aim of this article is to define main stream of using the stratagem way in Chinese regional politics. Object is stratagem mentality; subject is the way of using it under some new reality such as China developing process into the world hegemony.

There are two main ways of using stratagems obviously can be seen in regional politics in Peoples' republic of China. The first is making «One thread – the same way of developing». It is making CRP position at this region stronger while it is getting stronger inside of China. It can be found the whole chain of stratagems, the main is 30 «反客为主» fǎn kè wéi zhǔ, «making yourself the host of situation». Chinese intentions are to save its own natural resources (precious metals, uranium, copper) while buying everything they can get from neighbor countries. This is the way of classic stratagem 假道伐虢» jiǎ dào fá guó. The meaning is to use the resources of someone weak to win it and its enemies too. The second intention is manipulating at the South Chinese sea aquatory. Using its military advantage China promises other countries to share parts in mining minerals and getting marine resources as like «树上开花» shù shàng kāi huā stratagem. The main purpose of China is to be a passive participant of world process until its geopolitical interest are involved as the fisher gets more when let fish to kill each other.

### References

1. Anon. (2000) *Tridtsat' shest' stratagem. Kitayskie sekrety uspekha* [Thirty-six stratagems. Chinese secrets of success]. Translated from Chinese by V.V. Malyavin. Moscow: Astrel'.
2. Voevodin, V. (2004) *Stratagemy. Strategii voyny, biznesa, manipulyatsii, obmana* [Stratagems. Strategies of war, business, manipulation, deception]. Moscow: Et Setera.
3. Senger, H. von (2004) *Stratagemy. O kitayskom iskusstve zhit' i vyzhivat'* [Stratagems. About the Chinese art of living and surviving]. Translated from German by A. Dybo. Vol. 1–2. Moscow: Eksmo.
4. Leah Shuya. (2013) Goji zhumude Xizang jihui [Uyghur chance of international policy]. *Renmin huabao*. 10. pp. 83–89.
5. Jiang Zili et al. (2013) “Gaoyuan maoniu hun” Ali jun fenqu baozhang bu buzhang Qian you wu [“Mountain Yaks” of the Chinese border. Interview with the Commander of the Qian Yuu District]. *Renmin huabao*. 10. pp. 70–77.
6. Zhong Meirun et al. (2011) Shenlan haidao shangde heping chengnuo [Peaceful sea routes]. *Renmin huabao*. 12. pp.12–29
7. Duan Wei. (2013) Xi jin waijiaode shenghua zhi lu [Journey to the West]. *Renmin huabao*. 10. pp. 10–16.
8. Anon. (2009) Tong yici jinyici fanyici duoyin duoyi cidian [Dictionary of antonyms, synonyms, words with approximate meaning, multi-valued words and hieroglyphs with several ways of reading]. *Zhongguo guoji chubanshe*.
9. TASS. (2012) *Itogi XYIII s"ezda KPK* [Results of the 28th Congress of the CCP]. [Online] Available from: <http://www.tass.ru/2012/11/14>. (Accessed: 30th January 2017).
10. Luo Zaizi. (2009) Myagkaya sila v strategii razvitiya Kitaya [Soft power in the development strategy of China]. *Polis*. 4. [Online] Available from: <http://www.politstudies.ru/2017/01/30>. (Accessed: 30th January 2017).
11. Mao Zedong. (2017) *Liangge zhongjian didai. Sange shijie huafen he yitiao xian* [Two belts. Three worlds]. [Online] Available from: <http://www.mxdnet.blog.sohu.com/2017/01/30>. (Accessed: 30th January 2017).
12. Anon. (2006) *Mei de shu: Zhonghua renmin chuantong ge yan 800 tiao* [The book on charity. 800 winged phrases about education in the high spirit of the Chinese tradition]. Beijing: Chzhungo khuatsyao.
13. Kaplan, R.D. (2017) *Geografiya kitayskoy moshchi* [Geography of Chinese Power]. [Online] Available from: <http://www.perspectivy.info/2017/01/30>. (Accessed: 30th January 2017).
14. Wu Ziong Huan. (2014) Puti resheniya ostrovnogo spora v Yuzhno-Kitayskom more [Ways to solve the island dispute in the South China Sea]. *Rossiia i ATR*. 2. pp. 20–32.
15. Kobelev, E. (2017) *Yuzhno-Kitayskoe more: tleyushchiy ochag konflikta* [South China Sea: smoldering hotbed of conflict]. [Online] Available from: <http://www.obosrevatel.info/2017/01/30>. (Accessed: 30th January 2017).
16. Slobodyan, E. (2014) *Chto stoit na vooruzhenii KNR?* [What is in the arsenal of the PRC?]. [Online] Available from: <http://www.aif.ru/2014.10.15>. (Accessed: 29.01.2017).
17. Wu Ziong Huan. (2012) Territorial'nye spory v Vostochnom more [Territorial disputes in the East Sea]. *Rossiia i ATR*. 4. pp. 143–157.
18. Li Donghui. (2000) *Pozitsiya Tayvanya* [Position of Taiwan]. Moscow: Moscow State University.
19. Cnen Zhaoying. (2004) Shuoming taiwan ren dingyi [Defining the concept of the Taiwanese]. *Lilun yu zhengce*. 3. pp. 15–34.
20. Ishutina, Yu.A. & Popovicheva, Yu.N. (2007) Evolyutsiya ofitsial'nogo natsionalizma na Tayvane [Evolution of official nationalism in Taiwan]. *Rossiia i ATR*. 3. pp. 110–117.

УДК 72.01  
DOI: 10.17223/22220836/29/9

**М.Н. Кокаревич**

## **ИЕРАРХИЯ КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ ФАКТОРОВ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФЕНОМЕНОВ АНТИЧНОСТИ**

*В статье представлены результаты исследования влияния социокультурного контекста античности на формирование образа античной архитектуры. Данный контекст образует система детерминант: ментальные доминанты античности, представляющие подвижную систему, в которой главенство принадлежит той или иной детерминанте, определяющей специфику эпохи в развитии античной культуры; последние определяют образы прекрасного, философские основания, стиль, картину мира, частно-методологические принципы архитектурного творчества.*

*Ключевые слова: социокультурный контекст, архитектурная деятельность, античная культура.*

Традиционно одним из направлений исследований в теории культуры, в частности в области реконструкции сферы эстетического творчества, является выявление контекстуальных факторов, детерминирующих становление и развитие тех или иных феноменов искусства и архитектуры. Подтверждением служат работы И.А. Добрицыной [1], Ч. Дженкса [2], Р. Колхаса [3], в которых исследуется роль философии и стиля мышления в архитектурном творчестве, В.Н. Бабич, Е.Ю. Витюк [4], акцентирующих значительную роль картины мира, и т.п. При этом контекстуальные детерминанты архитектурного творчества, выполняющие методологическую функцию, представляют собой иерархическую систему. Базисный уровень представлен системой ментальных доминант той или иной культуры, культурной эпохи. Последние определяют образы прекрасного, философско-методологические основания, картину мира, стиль, частно-методологические принципы [5].

Контекстуальную онтологию античной культуры составляют культ прекрасной человеческой телесности, доминанты вневременности, ослабленной индивидуальности, интеллектуализма как культа интеллектуальных занятий, не связанных с практической выгодой. Античная культура представляет собой развивающийся процесс, поэтому ее можно представить как хронологическую цепочку культурных эпох, которые также можно рассматривать как относительно самостоятельные культурные образования (в рамках античной культуры это гомеровская, архаическая, классическая, эллинистическая и римская эпохи, или культурные образования).

Содержание каждой эпохи определяется доминированием тех или иных ментальных доминант. Гомеровская эпоха как эпоха утверждения античной духовности характеризуется становлением культа телесной красоты, утверждением образа индивида как единицы общества, у которого отсутствует собственное «я». Основным контекстуальным фактором архитектуры становится вневременность. В эпоху архаики утверждается интеллектуализм, который приобретет свое законченное содержание в эпоху классики, при этом

высшего расцвета достигает культ телесной красоты. Эллинизм характеризуется становлением индивидуального начала, акцентированием на эмоциональном внутреннем мире. Римская эпоха характеризуется формированием нового социокультурного контекста, который определяется полным замещением интеллектуализма на практицизм, культ земных, цивилизационных ценностей. Данный социокультурный контекст определяет специфичность и своеобразие всех культурных феноменов, генерирует стилевые особенности античной архитектуры.

Во-первых, ментальные доминанты как базисные, онтологические контекстуальные факторы определяют качественное своеобразие того или иного культурного феномена. Так, культ прекрасной обобщенной человеческой телесности как ментальной доминанты античной культуры задает специфичность образа жизни, пронизанного культом телесных удовольствий (Дионисийские оргии), формирует культ служения телесной красоте (занятия гимнастикой, спортивные состязания), определяет телесность мышления (мыслимо то, что представимо, зримо), воплощается в скульптуре, которая изображала именно телесную красоту, пластику тела: руку, а не жест, глаза, а не взгляд.

Во-вторых, ментальные доминанты определяют распространенность того или иного культурного феномена. Так, водяные мельницы появились в I в. до н.э. в Риме. Однако в античной культуре, для которой были характерны культ прекрасной человеческой телесности и культ интеллектуальных занятий, не связанных с практическим приложением, физический труд становится столь презренным занятием, что им могут заниматься лишь рабы, которые в глазах современников были не столько людьми, сколько «говорящими орудиями». Соответственно задачи облегчения труда рабов не могло быть, и водяные мельницы не получили распространение. Напротив, широкое распространение таких мельниц в средневековой Европе объясняется христианской ментальностью с ее ценностями труда и изобретательства, как средства освобождения человека от тяжелого физического труда ради размышлений о душе и о Боге.

В-третьих, ментальность культуры определяет генезис той или иной культурной формы. Культ прекрасного человеческого тела предопределил вначале становление ионического и дорического архитектурных ордеров как воплощений чистой женственности и мужественности, по словам Витрувия, соответственно.

Античная архитектура формируется как ярчайшее воплощение культа прекрасной обобщенной человеческой телесности. Колонна – это обобщенное человеческое тело, капитель – имитация головы, каннелюры – складок одежды. В ионическом архитектурном ордере воплощена основная пропорция женской красоты: рост красивой женщины составлял восемь длин ступни. Существенным свойством капители для ионической колонны является наличие закручивающихся по обе стороны верхней части капители волют в виде крупных завитков. В дорическом архитектурном ордере воплощена основная пропорция красоты мужского тела: рост красивого мужчины составлял шесть длин ступни. Капитель дорической колонны не имеет никаких украшений, она заканчивается квадратной плитой. Эту особенность древнегреческого архитектурного образа красоты отмечал Витрувий, утверждая, что

в своих ордерах греки «подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом – утонченности женщин, их украшениям и соразмерности» [6. С. 80].

Вневременность как другая ментальная доминанта античной культуры означает, что древнегреческое сознание было наполнено настоящим, в нем не было заботы о будущем. Данная доминанта, наиболее характерная для гомеровской и архаической эпох, становится определяющим фактором для выбора материала для построек. Став наследниками каменной крито-микенской культуры (1600–1100 гг. до н.э.), древние греки в данные эпохи (1100–600 гг. до н.э.) делали постройки преимущественно из дерева и глины, видимо, не заботясь о долговечности своих сооружений.

Интеллектуализм как ментальная доминанта зрелой античной культуры определил не только пренебрежительное отношение к физическому труду и ко всякому труду, преследующему материальную выгоду, но и задал некоторое безразличие к комфорту, что предопределило направленность архитектурного гения на строительство храмов, но не жилых домов. В римскую эпоху (I в. до н.э. – V в. н.э.) эта ситуация была исправлена. Римская ментальность с ее культом материальных цивилизационных благ создала архитектуру, символами которой стали инженерные сооружения практического назначения: мосты, многоэтажные дома, многоярусные акведуки, а также удобные виллы и т.п. Неудивительно, что не скульптура, а именно архитектура становится ведущей сферой римской культуры.

Ослабленное индивидуальное начало как доминанта древнегреческой культуры, означающая отсутствие собственного «я», которое обижается, вызывает муки совести, превращает древнего грека в единицу сообщества, задавая нормы относительного равенства при строительстве жилья, при проектировании амфитеатра как преобладающей формы зрелищных сооружений. Эта черта античности перестает быть доминантой с эпохи эллинизма (323 г. до н.э. – 30 г. до н.э.). Уходит в прошлое классическая эпоха с ее образом жизни, когда Перикл одевался, жил в таких же условиях, как простой воин, с ее изображениями обобщенного человека, не тронутого душевной рефлексией, настолько обобщенного, что археологи при раскопках не могли идентифицировать голову Афины, пока не нашли недостающую часть скульптурного изображения.

Культурные ценности эпохи определяют следующий тип контекстуальных факторов, а именно определяют содержание прекрасного, эстетические образы, направляющие архитектурную деятельность. Например, культ прекрасного человеческого тела как составляющая онтологического контекста античности предполагает становление образа прекрасного, совпадающего с телесной красотой. Впоследствии красота в своей всеобщности обозначала инвариант, выделяемый во всех красивых предметах, но несла при этом в себе обобщенные черты идеальной человеческой телесности. Соответственно такой образ прекрасного характеризовался, обозначался понятиями пропорциональности, гармонии частей и форм, симметрии и т.п. Такое понимание красоты детерминировало вычисление конкретных пропорций человеческого тела и на их основе – пропорций архитектурных сооружений, обусловило величины строений как соразмерных человеку в отличие от египетских храмов, подавляющих своей величиественностью.

Становление культа интеллектуальных занятий повлекло изменение образа красоты, которая из антропоморфной сущности превращается в калокагатию, когда настоящая человеческая красота заключается в соразмерности телесной красоты и разумности, образованности. Красота как калокагатийность не нарушила направленности архитектурного творчества на выявление конкретных антропоморфных пропорций архитектурных сооружений.

В римской культуре древнегреческий образ прекрасного уступает место образу красоты, контекстуально обусловленному ментальной доминантой практицизма. Последнее превращает архитектуру с ее нацеленностью на решение социальных задач удовлетворения материальных потребностей человека в главный вид искусства. Символами римской культуры становятся акведуки, бани, дороги, канализация, сложные инженерные сооружения, намного более практичные сооружения, нежели храмы. Теоретически первенство архитектуры, важность архитектурно-строительных феноменов, повышающих степень комфортности, утилитарной полезности, обосновал Витрувий, сформулировавший три задачи архитектуры: польза, прочность, красота.

При этом римский образ красоты оказывается другим, нежели греческий. Красота для Витрувия – это единство, составляющими которого являются соразмерность, эвритмия и декорум. Соразмерность – это глубинное, присущее всей античной эстетике понятие, а эвритмия, обозначающая привлекательность внешнего вида, которая создается сочетанием форм и объемов, оказывается обращенной к индивидуальности, которая складывается после Сократа, в эллинистическую эпоху. Декорум означает, что эстетическое решение строения должно соответствовать функциональному назначению данного сооружения. Тем самым в декоруме красота и польза соединяются, красота немыслима без пользы. «Что касается декорума – приличествующего вида здания, ...то декорум достигается... сообразованием с принятым обычаем или соответствием здания его естественному назначению» [6. С. 28]. Выделяя данные аспекты красоты архитектурного сооружения, Витрувий задает методологию архитектурного творчества, ориентир прекрасного как единства и относительной самостоятельности и соразмерности, и эвритмии, и декорума.

Ментальные доминанты античной культуры не только определяют образы прекрасного, но и формируют картину путем выделения из множества представлений сущностных, онтологических параметров образа мира. Античная картина мира задается через систему универсалий, которые носят онтологический характер (пространство, время, генетическое и субстанциональное первоначало мироздания). Данные универсалии, задающие представление об устройстве мира, предопределены ценностными основаниями античной культуры, в частности культом прекрасной обобщенной человеческой телесности, определяющим такое свойство мышления, как телесность, как способность мыслить все по аналогии с человеческим телом – все как представимое, обозримое, занимающее определенный объем в пространстве. Поэтому античность создает модель мира как Космоса. Космос – обобщение прекрасного человеческого тела. Он занимает определенный объем, симметричен, пропорционален, гармоничен; он, как человек, является живым существом, если энергия человека воплощается в беге, то энергия

Космоса воплощается в вечном вращении и т.п. Космос – пространство, в котором существуют и боги, и человек. Соответственно храм как аналог Космоса не просто ограничен в пространстве, но ограничен зрительно, представляет собой жилище божества.

Научная картина мира, согласно определению В.С. Степина, представляет собой горизонт схематизации действительности за счет выделения из множества наук фундаментальных представлений, обобщения научных достижений путем перевода в сущностные образы действительности [7. С. 231]. В контексте культа интеллектуальных занятий, не связанных с практическим применением, с пользой, авангардной наукой становится математика как теоретическая дисциплина, акцентирующая главенство доказательства, решение задач, не связанных с пользой. Обобщая результаты математических и философских изысканий, древние греки создают картину мира, которую можно назвать числовой. Особенностью этой картины мира, в которой планеты движутся по гармоническим орбитам, все вещи, явления устроены по законам пропорционирования и т.п., является представление о мире как космосе, ограниченном, обозримом, подобно человеческому телу. Такая картина мира формирует эстетическое мышление, нацеленное на выявление всех возможных пропорций в человеческом теле, выявление того, какую часть руки должна составлять кисть, какие золотые сечения можно усмотреть в человеческом теле и т.п. Найденные пропорции переносились на архитектурные сооружения, которые строились в соответствии именно с телесными пропорциями.

Контекстуальная значимость античной философии заключается в том, что философия путем осмысления и обоснования заставляет культурную эпоху принять определенную категориальную, языковую сеть, через призму которой творец своей культуры смотрит на мир. Самым значительным свойством архитектурного творчества становится его нацеленность на красоту как главный эстетический ориентир всякой художественной деятельности. Онтологическим основанием красоты является культ прекрасной обобщенной человеческой телесности. Это онтологическое первоначало прекрасного поэтому и задает конкретные свойства красоты как соразмерности частей, гармонического сочетания элементов, форм, арифметической и геометрических пропорций, которые генетически восходят к пропорциям прекрасного человеческого тела. Осмысление проблемы соотношения красоты и пользы характерно для Сократа и его последователей. Сократ исходит из того, что прекрасное само по себе отличается от отдельных прекрасных предметов, оно есть смысл, предназначение вещи, т.е. целесообразно как и все по своей сути. Следовательно, если красота находит применение в жизни, то она целесообразна и может быть рассмотрена как полезная. Поэтому прекрасное полезно своей красотой, а полезное прекрасно своей пользой. Несомненно, что понимание Сократом целесообразности прекрасного, полезности искусства, отповедь опасному трюкачеству становится основанием для прагматического разворота античной архитектуры.

Особо значимой для архитектурного творчества стала философия Пифагора, обосновывающая число в качестве основы всего сущего, генетического и субстанционального первоначала мироздания. По Пифагору, и звуки, и красота в своей сущности суть число, что предопределяет соответствующий об-

раз прекрасного, искусства как воплощения красоты. Искусство в своей основе представляет собой выражение числовых пропорций – арифметических и геометрических, пропорций пяти правильных геометрических тел, пропорций основных физических элементов. Философия Пифагора становится контекстом эстетической деятельности, в рамках которой были выявлены многочисленные пропорции – золотое сечение и т.п.

Последовательная конкретизация ментальных доминант античной культуры приводит к пониманию стиля как еще одного контекстного фактора архитектурной деятельности. Стиль можно рассматривать как систему конкретных форм, элементов, которые являются воплощением определенного образа прекрасного. Последний, в свою очередь, представляет собой основную универсалию в античной картине мира, главный концепт античной философии. Тем самым формируется стиль античной архитектуры как устойчивая целостность конкретных художественных элементов, конкретизаций красоты как обобщенной человеческой телесной красоты (капитель, каннелюры, волюты, храм-периптер и т.п.). Стиль образует ту устойчивую общность художественно-образной системы, которая задает направление архитектурной деятельности, определяет выбор художественных средств для создания архитектурного образа. Стиль, таким образом, является эстетической парадигмой, или контекстуальным основанием архитектурной деятельности.

Стиль античной архитектуры задается рядом факторов. Самым глубинным, фундаментальным, определяющим другие факторы является ментальный контекст античной культуры. Собственно элементы, образующие стилевые единицы, представляют собой конкретизации культа прекрасной человеческой телесности. Последующие особенности античной стилистики включают временные особенности, влияющие на спецификацию стилистических элементов (становление коринфской капители и т.п.). Само понятие стиля появляется позднее, вырастает из римского декорума. Но отсутствие термина не означает отсутствия стилистических особенностей, каковыми являются ордерная система, структура храма-периптера и т.д.

Индивидуализирующий фон восприятия ментальных доминант культуры, образов прекрасного, философского дискурса, картины мира, стилевых особенностей определяет авторскую манеру, авторский архитектурный почерк, или частные контекстуальные факторы архитектурной деятельности, которые формируются каждым архитектором в процессе его деятельности.

Ярким примером осмысления античного концепта красоты, его ментальной и философской заданности, его воплощения в архитектурной теории и собственной практике является творчество Витрувия. В тематизируемом аспекте Витрувий выступает как носитель собственно римской ментальности. Культ цивилизационных ценностей определил направленность теоретических изысканий архитектора: оправдание пользы, прочности, возвышение архитектуры до ведущей формы искусства и культуры. Для него архитектура есть единство теории и практики. При этом теория уже не *ratio* – собственно древнегреческое чистое теоретизирование, постижение первоначал и первопричин всего сущего, а *rationatio* – научные изыскания, необходимые для решения практических задач. Витрувий доказывает, что архитектору необходимо обладать знаниями по геометрии, арифметике, медицине, чтобы определить



степень безопасности местности, воды, астрономии, истории для применения декоративных украшений и ряда других наук.

### Литература

1. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
3. Колхас Р. Нью-Йорк вне себя. М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна, 2013. 336 с.
4. Бабич В.Н., Витюк Е.Ю. К вопросу формирования системного подхода при ведении исследований в архитектуре в рамках постнеклассической парадигмы // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3 (23). С. 5–14.
5. Кокаревич М.Н. Типология методологических оснований творческой деятельности // Известия ТПУ. 2013. Вып. 6, т. 323. С. 283–287.
6. Витрувий Марк Поллион. Об архитектуре, 10 книг. Л.: Соцэкгиз, 1936. 341 с.
7. Степин В.С. Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.

**Kokarevich Maria N.** Tomsk State University of Architecture and Building (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: kokarevich@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 99–106.

DOI: 10.17223/22220836/29/9

### THE HIERARCHY OF CONTEXTUAL FACTORS IN THE GENESIS AND EVOLUTION OF THE ARCHITECTURAL PHENOMENA OF ANTIQUITY

**Key words:** social and cultural context, architectural activity, antique culture.

The task of identifying and systematizing of the contextual factors that contribute to the specificity of cultural phenomena is a traditionally relevant for the theory of culture.

Reconstruction of the social and cultural context of antiquity as a hierarchical system of factors that determine the formation of the image of ancient architecture is the aim. Social and cultural context of antiquity first of all set mental dominants of ancient culture: the cult of the beautiful human physicality, timelessness, relaxed personality, intellectualism.

Great, accordingly, is understood as the beauty of the human body. Subsequently, the beauty in its universality denotes the invariant allocated in all beautiful objects, but carries the generalized features of a perfect human embodiment. Accordingly, such a lovely image is transmitted through the concepts of proportionality, harmony, symmetry.

This understanding of beauty determines the calculation of the specific proportions of the human body, and on their basis the proportions of architectural structures, specifies the size of the structures as commensurate with the person that generates the formation was originally of two orders – ionic, embodying the beauty of the female body, and Doric, embodying the beauty of the male body.

Beauty as *kalokagathia* is stated in the classical epoch with the dominance of intellectualism, but does not destroy the intention of finding anthropomorphic proportions in architecture.

The dominance of the cult of wealth in the formation of identity leads to an understanding of beauty as proportionality, shares and decorum characteristic to the Roman era in the development of antiquity, the allocation of the leading role of architecture among all the arts, dominance in the architectural environment of the buildings, civilization purpose: bridges, aqueducts, villas, high-rise residential buildings.

The philosophical intentions of the Pythagorean aimed at identifying the content as beauty as the arithmetic and geometric proportion, as harmony determine the search for specific immanent beauty of proportions. Understanding of beauty by Socrates as the appropriateness prepares pragmatic turn in architecture made by the Romans. Private methodological principles are formed as a concretization of the more general levels of contextual factors that is embodied, for example, in the works of Vitruvius.

### References

1. Dobritsyna, I.A. (2004) *Ot postmodernizma – k nelineynoy arkhitekture: Arkhitektura v kontekste sovremennoy filosofii i nauki* [From postmodernism to nonlinear architecture: Architecture in the context of modern philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya.

2. Jencks, Ch. (1985) *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [The Language of Post-Modern Architecture]. Translated from English by A.V. Ryabushin, M.V. Uvarova. Moscow: Stroyizdat.
3. Kulkhaas, R. (2013) *N'yu-York vne sebya* [Delirious New York]. Translated from English by A. Smirnova. Moscow: Institut media, arkhitektury i dizayna.
4. Babich, V.N. & Vityuk, E.Yu. (2016) On the formation of a systematic approach at conducting research in architecture in the framework of the postnonclassical paradigm. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3(23). pp. 5–14. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/23/1
5. Kokarevich, M.N. (2013) The typology of methodological bases of creativity. *Izvestiya TPU – Bulletin of the Tomsk Polytechnic University*. 323. pp. 283–287. (In Russian).
6. Vitruvius Pollio Mark. (1936) *Ob arkhitekture. Desyat knig* [About architecture, 10 books]. Leningrad: Sotsekgiz.
7. Stepin, V.S. (2000) *Teoreticheskoe znanie* [Theoretical knowledge]. Moscow: Progress-Traditsiya.

УДК 39(57)  
DOI: 10.17223/22220836/29/10

**И.Е. Максимова**

## **ЭВЕНКИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВВ.<sup>1</sup>**

*В отечественной историографии отсутствуют методики, позволяющие оценить, в какой степени исследователь может доверять этнографическим фактам, изложенным в художественно-публицистической литературе. Сымско-кетские (сымские, западносибирские) эвенки – локальная группа, сформировавшаяся в середине 1930-х гг. XX в. в бассейне р. Сым и Нарымском Приобье. С конца XIX в. по настоящее время многие авторы посвящали представителям этой группы очерки или делали их персонажами художественных произведений. В статье подробно анализируются приводимые в этих очерках и художественных произведениях историко-этнографические факты с точки зрения их соответствия другим видам источников и делается вывод об отсутствии прямой связи между литературным жанром, степенью знакомства автора с этнографическими реалиями и достоверностью описаний.*

*Ключевые слова: сымско-кетские эвенки, Западная Сибирь, художественно-публицистическая литература, источники по истории и этнографии.*

Художественно-публицистическая литература представляет собой перспективный, но сложный для анализа историко-этнографический источник. С одной стороны, автор художественного текста как носитель определенной этнической культуры либо непосредственный свидетель этнокультурного события может передать в своем произведении важную этнографическую информацию. С другой стороны, описание этнографических реалий в этом случае подчинено творческому замыслу и поэтому не обязано точно соответствовать фактам.

По мнению И.А. Манкевич, давшей подробный историографический обзор проблемы возможности использования художественных произведений в качестве исторического источника, позиция отечественного академического источниковедения в отношении художественной литературы длительное время была вполне однозначна: источниковую ценность представляют только литературные тексты древности. Вопрос о праве историка использовать подобные тексты при изучении новой и новейшей истории долгое время обходили молчанием, хотя ученые нередко использовали их для иллюстрации исторических событий и явлений общественной жизни [1. С. 18].

Проблема использования художественной литературы для собственно этнографических целей поднимается в статье М.Г. Рабиновича, по мнению которого, данный источник особенно важен для этнографа, так как отражает конкретную бытовую обстановку определенного места и времени. Он подчеркивает, что если автор является очевидцем описываемых событий, то его

---

<sup>1</sup> Работа выполнена по гранту РГНФ № 17-11-70003 «Эвенки юга Западной Сибири: создание комплексной источниковой базы».

можно рассматривать как информатора, не забывая при этом, что сделанные им наблюдения могут быть нестандартны и подчинены художественным целям автора [2. С. 116]. Классической иллюстрацией данного тезиса является известный рассказ К. Чапека, в котором поэт, наблюдавший автомобильную аварию, зафиксировал в памяти номер машины в более чем своеобразной форме – «О шея лебедя! О грудь! О барабан и эти палочки – трагедии знаменья...» [3].

Е.И. Филиппова практически по всем пунктам соглашается с М.Г. Рабиновичем и предлагает подробную методику работы с художественно-литературным источником [4. С. 30–36]. Однако обе эти статьи ориентированы на русскую городскую этнографию и работу с классическими литературными произведениями Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя и др. и в этом смысле находятся на стыке с литературоведением.

Итог данному обсуждению подводит С.Я. Козлов, который вводит термин «этнолитературоведение», идея которого, по его мнению, «носится в воздухе». Он считает точкой отсчета в появлении данного междисциплинарного направления выход в 1978 г. книги Ж. Оканзы «Африканская действительность в африканской литературе», в которой анализируется художественное творчество африканских писателей с точки зрения их этнографической достоверности [5. С. 152]. По мнению Ж. Оканзы, даже самый одаренный исследователь-иностранец не в состоянии глубоко проникнуться спецификой изучаемого материала, в то время как художественные произведения, написанные носителями культуры, могут содержать тонкие наблюдения [6. С. 9].

Значит ли это, что художественные тексты, написанные «исследователями-иностранцами», в принципе не могут использоваться в качестве этнографического источника? Этот вопрос имеет принципиальный характер, так как: 1) литературное наследие многих этносов, получивших свою письменность совсем недавно, очень невелико, и во многих случаях развитие собственной литературной традиции совпадает с процессами разрушения традиционного уклада жизни; 2) художественные описания этих этносов, сделанные сторонними авторами, охватывают гораздо больший временной период; 3) именно «взгляд со стороны» может подмечать особенности культуры, представляющиеся самим носителям несущественными. Например, исследователи творчества Г. Федосеева, касаясь спорного с этнографической точки зрения эпизода из его романа, справедливо отмечают, что во многих случаях невозможно сказать, «является ли этот факт предлогом наполнить сюжет перипетиями либо он обусловлен какими-либо этическими табу, сегодня уже не действующими и не зафиксированными ранее этнографами...» [7. С. 305].

Таким образом, основную проблему можно сформулировать следующим образом: насколько можно доверять художественно-публицистическим описаниям иного этноса и возможно ли разработать четкую методику верификации этих описаний?

Современная художественно-публицистическая литература в этом плане представляет особый интерес, так как благодаря существующей возможности сопоставить изложенные в ней историко-этнографические факты с полевыми, архивными и т.п. материалами можно не только оценить степень достоверности конкретного произведения, но и попытаться выработать общие принципы работы с данным типом источников. В качестве рабочей гипотезы можно

предположить, что на достоверность этнографической информации художественно-публицистического произведения могут влиять следующие факторы:

- жанр (художественное произведение – очерк-воспоминания);
- потенциальная возможность знакомства автора с этнографическими реалиями (родился и / или проживал долгое время в регионе; бывал эпизодически);
- профессиональная подготовка (автор является этнографом / историком, журналистом / писателем, просто очевидцем);
- время написания произведения, обуславливающее степень влияния официальной идеологии и мировоззренческих принципов.

В качестве объекта изучения взята сымско-кетская группа эвенков (тунгусов), населявших в конце XIX – начале XXI в. бассейны р. Сым, Кеть, Тым, Васюган и Чулым.

Первые «живописные» характеристики эвенков данной группы были сделаны в XIX в. путешественниками [8] и авторами описаний Енисейской губернии [9–11]. «Художественность» этих текстов была вызвана принятым в то время стилем написания произведений такого рода: «деловая проза далеких от нас эпох воспринимается нами неадекватно, если мы не учитываем принятой в то время манеры выражаться» [12]. На их основе формируется литературный образ тунгуса – простодушного, склонного к щегольству, умелого охотника и проводника, который в дальнейшем будет многократно воспроизводиться в различных произведениях.

Первые художественные рассказы «из жизни тунгусов» были написаны К. Рычковым – политссыльным, жившим в 1908–1913 гг. на р. Чулым, Сым и в Илимпии. Он был автором научного исследования, посвященного енисейским эвенкам [13], прекрасным знатоком их языка и культуры и в силу своих политических убеждений относился к ним с большой симпатией. В этот период «инородческая тема» была востребована читающей публикой: популярностью пользуются произведения В. Богораза [14], описывающие «первобытную» жизнь чукчей, и «Тунгусские рассказы» И. Гольдберга [15]. Однако для обычного читателя увлекательность была важнее этнографической достоверности, а К. Рычков в те годы отчаянно нуждался в деньгах [16]. Возможно, по этой причине в его рассказах этнографические реалии вытесняются бытовыми сценками, рисующими наивность кочевых обитателей тайги.

К. Рычков пытается описать события «глазами инородца», нередко излагая широко известные фольклорные сюжеты «от первого лица» [17, 18]. Этнографические детали (например, втыкание пальмы в след человека, возвращение которого нежелательно) [19] встречаются крайне редко, обряды описаны схематично, зато красочно живописуются «ожидаемые» читателями жертвоприношения «стад убитых оленей, проткнутых копьями» [20].

Его «тунгусские» рассказы об оборотнях [21], лешем [22] и о собаке, благодаря которой Бог сжалился над согрешившими людьми и дал им зерна для посева хлеба [23], полностью аналогичны русским сюжетам [24. С. 441–497], как и многочисленные «тунгусские сказки» про Бабу-Ягу [25]. Это может быть как результатом действительной переработки эвенками русского фольклора, так и творческим приемом автора, с легкостью соединяющего в единое повествование фрагменты эвенкийских сказок, записанных, согласно его же архивным материалам, у разных групп [26].

В целом для рассказов К. Рычкова характерна откровенная симпатия к эвенкам, они содержат зарисовки из повседневной жизни, которыми так бедна профессиональная этнографическая литература, а его персонажи – реальные люди, имена которых прослеживаются по другим источникам [27–30]. Его произведения обладают значительной этнографической ценностью не столько из-за приводимых фактов, сколько как единственное описание чulyмских тунгусов, полностью исчезнувших к началу XX в. [31].

В 1920–30-х гг. в сибирских журналах появляется большое количество произведений на местную тематику, в том числе из жизни коренных народов. Вяч. Шишков начинает публиковать главы своего знаменитого романа «Угрюм-река» [32], а М. Ошаров заканчивает первую часть эпического произведения о жизни тунгусов «Большой аргиш» [33].

На волне этого интереса в 1929 г. была опубликована повесть Михаила Никитина «Ханнычар-река»<sup>1</sup> [34] и его же книга очерков «Путь на Север» [35].

Основой для повести стал эпизод из экспедиционной поездки И. Шухова по бассейну р. Демьянки (приток Иртыша), состоявшейся в 1927 г.: «При прощании Кантельян просил «грамоту» на владение р. Арангасом с условием, чтобы русские промышленники туда не ходили промышленять, и был очень опечален, когда ему сказали, что сделать это нельзя» [36. С. 8]. На фотографии 1925 г. М. Никитин и И. Шухов запечатлены вместе [37], что дает основания предполагать, что М. Никитин знал эту ситуацию непосредственно со слов очевидца.

Практически одновременно с написанием повести М. Никитин работал над сценарием для ее экранизации, поэтому фильм «Тунгус с Хэньчара», снятый Новосибирской киностудией «Киносибирь», появился в прокате одновременно с самим текстом. Главные роли в нем исполняли сымские эвенки Лазарь и Иван Лихачевы, студенты Северного факультета Ленинградского Восточного института им. Енукидзе [38], с которыми продолжительное время общался М. Никитин, непосредственно принимавший участие в съемках.

Повесть М. Никитина богата этнографическими фактами. Главный герой носит имя Бургукан Кима; согласно архивным данным в начале XX в. на Чулыме и Сыме кочевал Бургули Кима, 1863 г.р. [39]. Автор, приехавший в Сибирь только в 1924 г., упоминает абсолютно точные сведения о частом «уходе белки в сымскую тайгу», использовании стружки для вытирания посуды, приводит тунгусское название болезни оленей («бутун»), достоверно описывает нормы землепользования: «Всякий род, всякое туземное хозяйство всегда стремилось закрепить за собой то или иное охотничье угодье. Раньше здешние обитатели не знали нотариальных актов, но чтобы закрепить за собой угодье, достаточно было доказать годичную давность владения этим угодьем» и т.д. Он первым публикует литературный пересказ эвенкийской легенды о герое Шоктовуле. В то же время у него встречаются стереотипные «тунгусские» слова и обороты: «борони бог», «боё» и т.п. Во второй редакции этой повести М. Никитин слегка изменил название и убрал часть этнографических моментов [40].

---

<sup>1</sup> В различных изданиях повести и афишах фильма встречаются написания: Ханычар, Ханнычар, Хэньчар.

«Путь на Север», в котором он описывает процесс съемок фильма, содержит лишь небольшие зарисовки характеров актеров-тунгусов развлекательно-анекдотического характера.

Повесть и книга очерков были опубликованы практически одновременно. Не исключено, что М. Никитин сознательно перенес этнографические реалии в рассказ «о прежней жизни», а для очерков оставил более «подходящие» сюжеты о первом знакомстве тунгусов с радио и полетах на самолете.

В середине 1930-х гг. литературные произведения, посвященные эвенкам, становятся гораздо более идеологизированными.

Рассказ М. Пальгунова – типичная история о «бедном мальчике и жестоким купце» [41], который был опубликован в сборнике «Нарым», рассказывающем о расцвете некогда гиблого края. В основу положена реальная практика передачи (по сути, продажи) детей за деньги, что зафиксировано в материалах К. Рычкова: «казакам сына мальчика продала за пуд муки» [25. С. 496]. Обман со стороны купцов, на котором строится сюжет, также встречался нередко. Фамилия главного персонажа Лисицын созвучна эвенкийским фамилиям Делицын, Сельдицын. В целом – это художественно-пропагандистский вымысел с элементами местных реалий.

В этот же сборник были включены очерки И. Тимонина [42] и И. Магида [43], посвященные процессу «советизации» эвенков. Приводимые ими факты минимальны, но они полностью подтверждаются другими источниками.

Наиболее активно в эти годы публиковал свои рассказы о «новой жизни» В. Величко (1908–1987), сотрудник Нарымского окружкома ВКП(б), получивший известность как человек, первым написавший Сталину о случаях людоедства среди спецпереселенцев Назинского острова [44].

Он несколько лет работал на Тыме и Кети пропагандистом: «...на 62 крупных речках проник с решениями партии и учебниками политграмоты... у русских, остяков, тунгусов, в обрывках церковных архивов... искал и находил нужное и двигался все дальше» [45]. Составленные им отчеты и докладные записки представляют значительную источниковую ценность, несмотря на присущую его стилю художественную образность [46].

Главный герой его произведений – молодой тунгус, вдохновенно стремящийся к лучшему будущему и прославляющий советскую власть. Реальные события, на которых были основаны его произведения, всегда переиначивались в соответствии с идеологическим посылом.

Например, рассказ «Лось с серебряной цепью» [47] основан на истории написания эвенками письма И.В. Сталину, инициатором которого был сам В. Величко, следовательно, он знал данное событие в деталях. Однако имя главного «положительного» персонажа – Петр Трумби – не встречается ни в одном из известных документов, включая текст самого письма [48]. В целом весь рассказ – описание «высоких» чувств, охвативших эвенков, когда они делали трубку для И.В. Сталина.

Остальные его произведения, посвященные Нарыму, еще менее информативны. «Мэванду» – романтическая история любви на фоне строительства поселка для кочевых тунгусов [49]. За исключением действительно имевшего места факта создания русской-тунгусской семьи, нескольких эвенкийских слов и незначительных деталей в рассказе нет достоверной информации.

«Зиновей» – история о женщине-враче, посвятившей свою жизнь медицинской помощи местному населению [50]. В 1933–1935-х гг. в пос. Максимкин Яр действительно работала врач Зинаида Федоровна Кожина, которая писала в своих воспоминаниях: «...Короткие переговоры по-эвенкийски, и Михаил говорит мне: „Нет, Зиновей, ты уж как-нибудь сам ходи...“. С тех пор они меня и прозвали Зиновием» [51. С. 12]. Однако в остальном реальные события вновь оказываются для В. Величко «гвоздем, на который он вешает свою картину».

Тунгусы эпизодически упоминаются им еще в нескольких рассказах и очерках [52–54], но лишь как элемент «таежного» колорита.

Присущая В. Величко свобода обращения с фактами создает большие сложности в оценке достоверности излагаемой им информации. Например, в очерке «Факел снежной России» [55], посвященном поискам нефти в Западной Сибири, тунгусы представлены им как первооткрыватели «черного золота», что не подтверждается другими источниками. Однако эвенки действительно очень часто служили проводниками экспедиций, в их фольклоре встречаются упоминания о природных аномалиях, которые можно трактовать как действие выходов природного газа [56. С. 173; 57. С. 40; 58. С. 10]. Если и здесь В. Величко применил привычный ему прием творческой обработки реального факта, то эта информация нуждается в дальнейшем изучении.

Несмотря на сомнительную художественную и источниковую ценность произведений В. Величко, созданные им типовые образы «тунгуса – помощника первопроходцев», «носителя таежной мудрости» и даже использованные им эвенкийские имена будут в дальнейшем встречаться в творчестве Г. Маркова, Ю. Шелудякова, Е. Осокина. Безусловно, совпадение не означает заимствование, но нельзя не отметить, что в данном случае В. Величко был первым.

В 1940 г. появляются многочисленные публикации С. Матова, посвященные Нарымскому краю [59–66]. В слегка переработанном виде они вошли в его сборник очерков [67]. Хронология событий и приводимые им факты всегда точны, однако из всех этнографических реалий им упоминаются только олени нарты.

В. Матов избегает этнографии и в художественных рассказах, где он «творчески переосмысливает» образы своих героев в полном соответствии с духом времени. Реальная эвенкийка Агафья Самарова, о которой он ранее писал биографический очерк [68], превращается у него в задорную комсомолку-охотницу Агашу Погожеву [69]; эвенк Мокей Трофимович Боярин [39] – в Мокея Важина, помогавшего политссыльным бежать из нарымской тайги [70], и т.п.

В эти годы сымско-кетские эвенки сохраняли оленеводство, традиционное жилище и значительное количество элементов национального костюма, тем не менее практически все авторы сосредоточиваются только на образе тунгуса – строителя социализма, порывающего с прошлым.

Из этого ряда «идейно правильных» произведений выбиваются «Песнь тунгуса» и «Песнь тунгуски» [71] Н. Ключева, отбывавшего в 1934 г. ссылку в г. Колпашево [72]. В 1930-х гг. эвенки часто посещали этот город, поэтому поэт вполне мог воспринимать их как элемент местных реалий. Однако драматические обстоятельства его пребывания в Нарымском крае не способство-



вали увлечению этнографией, и его «тунгус» – лишь художественный символ перевозданной дикой природы края.

В 1950-х гг. появляется цикл рассказов замечательного писателя и человека сложной судьбы – О. Волкова. Свою пятую по счету ссылку он отбывал в пос. Ярцево, где близко познакомился с бытом эвенков-охотников. Его зарисовки отличаются большой точностью, в них нет и следа «тунгусских штампов» в виде пресловутых «боё», «дорово»; его привлекает не бытописание, а характеры. Он чрезвычайно узнаваемо передал обстановку жизни эвенков Сыма в 1950-х гг., этнопсихологические особенности своих персонажей и социальные проблемы, порожденные столкновением эвенкийской и русской культур [73–75], во многом восполняя «сухость» полевых записей профессиональных этнографов.

При этом автор осознанно «шифрует» своих героев, «перемешивая» фамилии и имена. Одна из героинь его рассказа – бригадир оленеводов. Согласно архивным источникам [76] в эти годы бригадиром оленеводов действительно была девушка, однако она носила иное имя, чем в рассказе. Этот прием вполне оправдан, поскольку житейские ситуации, которые он описывает, зачастую весьма не просты.

Особый интерес представляют произведения Г. Маркова – сибиряка, хорошо знавшего чулымскую тайгу. В своих романах [77–79] он со знанием дела описывает устройство таежного костра, быт стойбища, взаимоотношения русских с эвенками, их привычки и поведенческие нормы: «Туземец – остяк или тунгус – ничего не возьмет...» [77. С. 447].

Г. Марков характеризует тунгусов как первооткрывателей месторождений железных руд [78]. Эвенки действительно умели не только обрабатывать железо [80. С. 9; 81. С. 244, 254], но и добывать его. На р. Сым существует мыс Шэлэнгрэ, где они в древности плавили железо из руды [82. Л. 295]. «Тунгусский холм», где герой романа «Соль земли» находит месторождение железа, – это реальный археологический памятник «Тунгусские камни», расположенный в Асиновском районе Томской области, который «охраняли два старика-тунгуса» [83. С. 5].

Сюжетные детали его романа напрямую перекликаются с наблюдениями К. Рычкова, который на поляне Миндерли записал историю о разбойнике Светлове, награвившем большие ценности. Разбойник был убит, но сокровища не были найдены. Затем якобы из Красноярска приезжал какой-то человек, который просил тунгуса увезти его на место, где прятался разбойник, обещая ему часть богатств. Однако из-за распутицы поездка не состоялась, а затем этот человек умер, и только тунгус знал, где спрятаны сокровища [84].

В романе Г. Маркова [78] действие происходит в местечке Кимберли, а тунгус оказывается хранителем кисета, на котором вышита карта, где спрятаны сокровища, награбленные разбойниками.

Подобные совпадения тем более примечательны, что с 1920-х гг. тунгусы на Чулыме практически не встречались.

В целом произведения Г. Маркова с точки зрения достоверности этнографических фактов представляют собой замечательное сочетание точности наблюдений, художественной подачи и корректности домысла.

В 1960-х гг. сразу несколько авторов-сибиряков обращаются в своих произведениях к образу «тунгуса», однако с крайне малой степенью досто-

верности. В романе Е. Осокина [85] главный герой – хант (!) – носит имя Жуванжи, как и один из «тунгусских» героев В. Величко. М. Черненко, родившийся на Васюгане, в своем произведении создает картинный образ «тунгусского шамана Васьки», который собирал ясак и обманывал других тунгусов [Там же].

В. Колыхалов провел детство в пос. Усть-Чижапка, где эвенки жили вплоть до 1980-х гг. Однако его тунгус – знаток тайги и наставник охотников [87] – не имеет никаких отличительных этнокультурных признаков.

Для И. Елегичева, уроженца Томской области, «Тунгусский бор» на Чулыме – не просто топоним, это символ первозданной природной чистоты [88]. Так в сибирской литературе все больше закрепляется абстрактный образ «тунгуса» как исконного обитателя тайги, хранителя ее тайн, но без какой-либо связи с реальной этнографией.

Его же художественный очерк «Ключи от земных кладовых» [89] по духу несколько напоминает произведения В. Величко. Автор абсолютно точно воспроизводит имена и родственные связи главных героев, но делает акцент на романтике освоения сибирских просторов и утверждает, что именно эвенки указали нефтяникам путь через Васюганскую тайгу в тарские болота.

Эвенки действительно хорошо знали дорогу с Васюгана на Иртыш: «Один из участников землеустроительной экспедиции Отрыганьева, обследовавший в начале нашего века так называемую Васюганскую тундру, рассказал мне следующее. Их отряду надо было пройти с р. Туртас в бассейн Васюгана, проложив маршрут прямо на устье этой реки, к селу Каргасек. Проводника найти не удавалось, и быть им согласился молодой эвенк с р. Нюрельки. Он сказал, что в Карагасеке он не бывал, но обещал вывести к нему отряд в положенное время. И вот он с полной уверенностью вел отряд напрямик и, действительно, угадал почти совершенно точно, в устье р. Васюган, против Каргасека» [90. С. 10]. Иными словами, описанная И. Елегичевым ситуация вполне могла иметь место.

В 1970-х гг. эвенки упоминаются прежде всего в художественных очерках. В. Макшеев, в 1941–1961 гг. живший в Каргасокском районе, посвятил один из них эвенкийке-охотнице Агафье Самаровой [91]. Это несколько романтизированная, но в целом абсолютно достоверная биография человека, на протяжении жизни которого полностью поменялся уклад жизни ее народа.

Э. Бурмакин, член Союза писателей СССР, большую часть жизни прожил в г. Томске. В 1973–1975 гг. он работал над художественным очерком, первая часть которого была посвящена биографии В.А. Дуткиной – эвенкийской учительнице русского языка, а вторая – художественное изложение обстоятельств смерти ее матери Мурок [92].

Это произведение выделяется не только абсолютно точным изложением родственных связей, имен и биографических данных, но и интересными этнографическими наблюдениями. Автор упоминает о запрете танцевать круговой танец в иное время, кроме весеннего обряда иконипко; о шаманской «короне», с помощью которой лечили головную боль и которая в настоящий момент действительно хранится в Тверском музее им. В.Я. Шишкова.

Единственное крупное произведение последних лет, в котором эвенки являются одними из главных действующих лиц, – роман В. Решетько «Черноводье» [93]. Автор – коренной житель Васюганья; приводимые им этно-

графические реалии вполне достоверны и в ряде случаев заставляют вспомнить эвенкийку Агафью Самарову, чья жизнь прошла в этих местах.

К 1980-м гг. у эвенков Томской области практически исчезает оленеводство, а с ним и основа существования их традиционной культуры. В художественно обработанных воспоминаниях Г. Небараковской о жизни в Верхне-Кетском районе [94–97] эвенки – обычные сельские жители, охотники-промысловики.

Распространившиеся в последние годы электронные публикации рассказов очевидцев наиболее близки к полевым записям информантов [98, 99] и зачастую содержат уникальные сведения [100]. Но содержащиеся в них данные нуждаются в обязательной перепроверке. Например, Е.Г. Пахоменко приводит очень интересные факты о тунгусах на Васюгане, но в то же время относит к ним семью хантов Немчиновых, перекочевавших с Югана [101].

Новый этап в трактовке образа «тунгуса» начинается с романов А. Шелудякова [102, 103]. Его «эвенкийка Югана» – абстрактный представитель коренного населения, носитель «таежной мудрости» в том виде, как ее представляет себе сам автор, без какой-либо отсылки к традиционному мировоззрению.

Окончательно эволюция образа «тунгуса» от «благородного дикаря» к кастаньедовскому «дону Хуану» завершается в повести «Котенок по имени Страх» Н. Демьяненко, герой которого эвенкийский шаман Ивигин разбирается в тайных мистических символах, рассуждает об inferнальных проявлениях черной магии, ритуалах призыва Йогг-Сотота и т.п. [104].

Особняком стоит публикация Г. Сидорова «Хронологическо-эзотерический анализ развития современной цивилизации», один из разделов которой описывает встречи автора с эвенками р. Кеть [105]. Автор в 1980-х гг. работал охотоведом в пос. Орловка Верхнекетского района и действительно был очень близко знаком с местными жителями (в частности, с семьей Лихачевых). Его наблюдения интересны, многие из приведенных им данных подтверждаются другими информантами, включая рассказы о встречах эвенков с таинственными «лесными существами». Хотя сам по себе жанр «эзотерического произведения» не может не настораживать, но тем не менее приводимая им информация не может быть отвергнута только на этом основании.

Таким образом, отсутствует прямая связь между достоверностью приводимых историко-этнографических фактов, избранного автором жанра и степенью его знакомства с этнографическими реалиями. Наиболее точно исторические факты (даты, география, события, биографические данные) были переданы в очерках, однако оценки событий были подчинены господствующей идеологии. Характеры действующих лиц и общая обстановка точнее всего были переданы в воспоминаниях и написанных на их основе рассказах, но имена практически всегда были изменены.

Этнографические факты наиболее адекватно передавались в художественных произведениях, посвященных «прошлой жизни», но в этом случае многое зависело от добросовестности автора и стоящих перед ним задач.

По времени создания наиболее достоверными были произведения 1920-х гг. В дальнейшем образ «тунгуса» становился все более условным, от «строителя светлого будущего» 1930–1950-х гг. к «благородному дикарю» 1970–1980-х гг. и носителю экзистенциальных знаний 2000-х гг.

Таким образом, художественно-публицистическую литературу можно использовать в качестве дополнительного источника по истории и этнографии коренного населения только при условии тщательного анализа общего подхода автора к подаче этнографического материала и в сопоставлении с иными видами источников (архивными, полевыми и т.д.).

### Литература

1. Манкевич И.А. Литературно-художественное наследие как источник культурологической информации // Обсерватория культуры. 2007. № 5. С. 17–23.
2. Рабинович М.Г. Город и поэт (к этнографическому источниковедению) // Советская этнография. 1985. № 1. С. 116–129.
3. Чапек К. Поэт // Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1974. Т. 1. С. 364–370.
4. Филиппова Е.И. Художественная литература как источник для этнографического изучения города // Советская этнография. 1986. № 4. С. 26–36.
5. Козлов С.Я. Этнолитературоведение – это интересно и перспективно // Этнографическое обозрение. 2005. № 2. С. 152–165.
6. Оканза Жакоб. Африканская действительность в африканской литературе. Этнолитературный очерк. М.: Радуга, 1983. 272 с.
7. Забиянко А.П., Аниховский С.Э., Воронкова Е.А., Забиянко А.А., Кобызов Р.А. Эвенки Приамурья: оленная тропа истории и культуры. Благовещенск, 2012. 384 с.
8. Кастрен М.А. Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири, 1838–1844, 1845–1849 // Магазин земледелия и путешествий. Т. 6, ч. 2. М., 1860. 294 с.
9. Кривошапкин М.Ф. Об осяках, тунгусах и проч. инородцах Енисейского округа // Записки Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. Кн. VI. Иркутск, 1863. С. 39–86.
10. Мордвинов А. Инородцы, обитающие в Туруханском крае // Вестник Императорского Русского географического общества, издаваемый под редакцией секретаря общества Ф.Г. Тернера. Часть двадцать восьмая. СПб.: Типография В. Безобразова и Комп., 1860. С. 25–64.
11. Степанов А.П. Енисейская губерния. СПб.: Типография Конрада Винтебера, 1835. 276 с.
12. Гумилев Л. Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником? // Русская литература. 1972. № 1. С. 73–82.
13. Рычков К.М. Енисейские тунгусы // Земледелие. 1917. Кн. 1–2. С. 1–67; 1922. Кн. 3–4. С. 107–147.
14. Богораз-Тан В. Восемь племен. Чукотские рассказы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 404 с.
15. Гольдберг И. Тунгусские рассказы. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. 158 с.
16. Воскобойников М.Г. К.М. Рычков как собиратель эвенкийского фольклора и общественный деятель // Великий Октябрь и малые народы Крайнего Севера. Л., 1967. С. 96–121.
17. Рычков К. В морозную ночь (из воспоминаний жизни среди тунгусов) // Сибирский архив. 1914. № 12. С. 565–566.
18. Рычков К. Великий дух огня (из воспоминаний скитальческой жизни на Севере) // Сибирский архив. 1916. № 5. С. 212–215.
19. Рычков К. Вещий сон (из воспоминаний жизни среди тунгусов) // Сибирский архив. 1915. № 2. С. 78–81.
20. Рычков К. Медный змий, с тунгускаго // Записки Западно-Сибирского отдела ИРГО. Т. XXXVIII, посвящается Г.Н. Потанину. Омск, 1916. С. 38–42.
21. Рычков К. Оборотень (из тунгусской жизни) // Сибирский архив. 1916. № 1. С. 15–19.
22. Рычков К. Прodelки лешего (из воспоминаний скитальческой жизни на Севере) // Сибирский архив. 1914. № 6. С. 249–252.
23. Рычков К. Почему мир обязан собаке // Омский телеграф. 1913. № 224. 19 окт. С. 2.
24. «Народная Библия»: Восточнославянские этимологические легенды. М.: Индрик, 2004. 576 с.
25. Рычков К. Материалы к изучению тунгусского языка, фольклора и этнологии племени Бархананское наречие тунгусов по каменной стороне р. Енисей // АИВ. Ф. 49. Оп. 1. Д. 6а. 531 с.

26. Рычков К.М. Хенукычан // Сибирский архив. 1913. № 12. С. 530–535.
27. Рычков К. Страница из жизни вымирающего племени (из воспоминаний скитальческой жизни на Севере) // Сибирский архив. 1914. № 3–4. С. 162–165.
28. Рычков К. Путевые наброски из скитальческой жизни с тунгусами // Сибирский архив. 1914. № 7–8. С. 318–323.
29. Рычков К. «Сущая правда» (из воспоминаний скитальческой жизни на Севере) // Сибирский архив. 1914. № 10. С. 446–454.
30. Рычков К. «Ух, как хорошо!» (из жизни тунгусов) // Сибирский архив. 1915. № 12. С. 571–575.
31. Ермолаев А. О тунгусах в Красноярском уезде Енисейской губернии // Сибирский архив. 1912. № 8. С. 659–660.
32. Шишков В.Я. Истоки: из романа «Угрюм-река» // Сибирские огни. 1928. № 3. С. 3–39; № 4. С. 59–93.
33. Ошаров М. Большой аргиш. Эвенкийские сказки. Красноярск: Поликор, 2016. 360 с.
34. Никитин М.А. Ханнычар-река // Новый мир. 1929. № 6. С. 120–136.
35. Никитин М. Путь на Север. Очерки Туруханского края. М.: Федерация, 1929. 152 с.
36. Шухов И. Тунгус-зверолов в бассейне р. Урны // Охотник и пушник Сибири. 1927. № 3. С. 55–57.
37. Бюджетное учреждение культуры Омской области «Омский государственный литературный музей имени Ф.М. Достоевского». Ф. 679. Шухов И., Никитин М., Квитко В. Ноябрь 1925 г.
38. ГАНО. Ф. 354. Оп. 1. Д. 289. С. 19–19 об.
39. Посемейный список туземного населения Орловского сельсовета Колпашевского района Нарымского округа на 10-е июля 1936 г.
40. Никитин М.А. Тунгус с Ханнычара // Енисейская книга. М.: Сов. Россия, 1957. С. 172–202.
41. Пальгунов М. Сын одноглазого // Нарым. Очерки и статьи. Новосибирск: Западно-Сибирское краевое изд-во, 1936. С. 172–184.
42. Тимонин И. Лыжная трасса // Нарым. Очерки и статьи. Новосибирск: Западно-Сибирское краевое изд-во, 1936. С. 58–88.
43. Магид И. Возрожденный народ // Нарым. Очерки и статьи. Новосибирск: Западно-Сибирское краевое изд-во, 1936. С. 113–124.
44. Наши авторы. Величко Василий Арсеньевич // Земля александровская: сб. научно-популярных очерков к 75-летию образования Александровского района. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. С. 450–453.
45. ГАНО. Ф. П-9. Оп. 1. Д. 243. С. 111–131.
46. Приль Л.Н. Кочевые политшколы у эвенков р. Кети: цели, методы и результаты // Труды Института теории образования ТГПУ. Вып. 2. Томск: Изд-во ТГПУ, 2006. С. 312–323.
47. Величко В.А. Лось с серебряной цепью // Лось с серебряной цепью. Новосибирск: ОГИЗ, 1947. С. 3–16.
48. Документ 22. Копия письма кочевников-эвенков, 19.02.1934 // РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 748. Л. 68–82. <http://sovdoc.rusarchives.ru/#showunit&id=46382;tab=img> (дата обращения: 20.11.2017).
49. Величко В.А. Мэванду // Лось с серебряной цепью. Новосибирск: ОГИЗ, 1947. С. 17–25.
50. Величко В.А. В большом снежном мире (Зиновия) // В большом снежном мире. М.: Советский писатель, 1960. С. 180–186.
51. Кожина З. Два года в нарымской тайге // Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 747.
52. Величко В.А. Золотая нарта // В большом снежном мире. М.: Советский писатель, 1960. С. 231–251.
53. Величко В.А. Черная душа // В большом снежном мире. М.: Советский писатель, 1960. С. 187–230.
54. Величко В.А. Жизни невидимые // В большом снежном мире. М.: Советский писатель, 1960. С. 133–140.
55. Величко В.А. Факел снежной России // В большом снежном мире. М.: Советский писатель, 1960. С. 5–24.
56. Плотищев А.Ф. 1901. Нарымский край. 5 стан Томского уезда Томской губернии // Зап. РГО по отд. статистики. Т. X, вып. 1. 366 с.
57. Григоровский Н.П. Описание Васюганской тундры // Зап. ЗСОРГО. 1884. Кн. VI. С. 1–70.
58. Чугунов С. Жизнь и природа на Обь-Енисейском канале // Естествознание и география. 1909. № 10. С. 10.

59. Матов В. В Нарымской тайге // Сибирские огни. 1940. № 4–5. С. 139–154.
60. Матов В. Захарыч // Советский охотник. 1940. № 7. С. 9–11.
61. Матов В. Охотовед // Советский охотник. 1940. № 7. С. 12–15.
62. Матов В. Тымская производственно-охотничья станция // Советский охотник. 1940. № 10. С. 12–19.
63. Матов В. В верхнем течении Тыма // Большевики переделывают Сибирь. Новосибирск: Новосибирское обл. гос. изд-во, 1940. С. 167–172.
64. Матов В.Л. В лесных просторах // Люди земли. М., 1949. С. 112–125.
65. Бельчатники // Люди земли. М., 1949. С. 149–245.
66. Матов В.Л. Свет жизни // Песни земли. М.: Советский писатель, 1958. С. 198–210.
67. Матов В.Л. Где добывают белку. По Нарымской тайге. М.: Издание главного управления по делам охотничьего хозяйства при Совете министров РСФСР, 1948. 144 с.
68. Матов В. Агафья Ивановна Самарова // Советский охотник. 1940. № 3. С. 6–8.
69. Матов В. Портрет депутата // Песни земли. М.: Советский писатель, 1958. С. 221–237.
70. Матов В. Мокей справедливый // Песни земли. М.: Советский писатель, 1958. С. 211–219.
71. Клюев Н. Кремль. Поэма // Наш современник. 2008. № 1. С. 135–157.
72. Пичурин Л. Последние дни Николая Клюева. Томск: Водолей, 1995. 95 с.
73. Волков О. Огненная вода // В конце тропы. Повесть, рассказы, очерки. М.: Современник, 1978. С. 210–218.
74. Волков О. На Енисее // Енисейские пейзажи. Очерки и рассказы. М.: Современник, 1974. С. 275–320.
75. Волков О. На фактории Сым // Родная моя Россия. Рассказы и очерки. М.: Советский писатель, 1970. 464 с.
76. Похозяйственные книги Сымского сельсовета // ЕГА. Ф. 276. Оп. 2. Д. 2.
77. Марков Г. Сибирь. Роман: в 2 кн. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1965. 560 с.
78. Марков Г. Соль земли. М.: Современник, 1988. 576 с.
79. Марков Г. Старый тракт. М.: Вече, 2013. 435 с.
80. Никульшин Н.П. Представления о вселенной. Р. Сым. Эвенкийский нац. округ. 1940 // Архив МАЭ. Ф. 1. Оп. 1. № 54. 19 с.
81. Рычков К. Материалы по изучению тунгусского языка, фольклора и этнологии племени Хоюнское наречие // АИВ. Ф. 49. Оп. 1. Д. 66. 276 с.
82. Василевич Г.М. Записи по родовому составу, шаманизму и др. Бассейн р. Олекмы, Обь-Енисейский водораздел. 1925–[1940] // АМАЭ. Ф. 22. Оп. 2. № 4. 322 с.
83. К вопросу о «тунгусских камнях» в Асиновском районе // Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 1., № 198. 7 с.
84. АИВ. Ф. 49. Оп. 1. Д. 6а. С. 452–454.
85. Осокин Е. Тайна Зыбуна. Приключенческая повесть. Томск, 1964. 120 с.
86. Черненко М. Шаманова гарь // При загадочных обстоятельствах. Шаманова гарь. Повесть, рассказ. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. 160 с.
87. Колыхалов В. Кудринская хроника. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1984. 332 с.
88. Елегичев И. Тунгусский бор. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1965. С. 238–239.
89. Елегичев И. Ключи от земных кладовых // Зарницы. Очерки. Томск: Зап.-Сиб. кн. изд-во. Томское отделение. 1967. С. 34–44.
90. Скалон В.Н. О былой жизни эвенков в доенисейской тайге // Тальцы. 1998. № 2 (4). С. 7–16.
91. Макиев В. Агафья Ивановна // Зарницы. Очерки. Томск: Зап.-Сиб. кн. изд-во. Томское отделение, 1967. С. 45–49.
92. Бурмакин Э.В. Весенний танец ёхор // Северянка: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1975. С. 231–256.
93. Решетько В. Черноводье. М.: Вече, 2012. 413 с.
94. Небараковская Г. Таёжные были. Ох, блины мои, блины... // <https://www.proza.ru/2011/04/20/774>.
95. Небараковская Г. Как я впервые рыбу чушем ела // <https://www.proza.ru/2010/12/02/250> (дата обращения: 20.11.2017).
96. Небараковская Г. Таёжные были. Лайка // <https://www.proza.ru/2010/11/20/626> (дата обращения: 20.11.2017).
97. Небараковская Г. Таёжные были. Незванный гость // <https://www.proza.ru/2010/12/11/408> (дата обращения: 20.11.2017).

98. Лойша В. На просторах области чудесной. Отнюдь не придуманные рассказы // <http://tomsk-novosti.ru/na-prostorah-oblasti-chudesnoj-otnyud-ne-pridumannye-rassказы/> (дата обращения: 20.11.2017).
99. Потапова Л.Е. Подвиг отважных. <https://www.proza.ru/2015/09/19/1036> (дата обращения: 20.11.2017).
100. Все память сердца сохранит: воспоминания старожилов села Тунгусова // <http://molchanovo.ucoz.ru/index/tungusovo/0-30> (дата обращения: 20.11.2017).
101. Пахоменко Е.Г. Люди и судьбы Васюганья // <http://сибиряки.онлайн/documents/pahomenko-evdokiya-grigorevna-lyudi-i-sudby-vasyuganya/> (дата обращения: 20.11.2017).
102. Шелудяков А. Из племени Кедр. М.: Библиотека русского романа, 1974. 336 с.
103. Шелудяков А. Югана. М.: Современник, 1982. 366 с.
104. Демьяненко Н. Котенок по имени Страх // [http://samlib.ru/d/demxjanenko\\_n\\_a/fear\\_kitten.shtml](http://samlib.ru/d/demxjanenko_n_a/fear_kitten.shtml) (дата обращения: 20.11.2017).
105. Сидоров Г. Хронологическо-эзотерический анализ развития современной цивилизации (кн. 3). Пути. Дороги. Встречи // <https://www.e-reading.club/book.php?book=1019159> (дата обращения: 20.11.2017).

### Список сокращений

ЕГА – Енисейский государственный архив  
 ГАНО – Государственный архив Новосибирской области  
 МАЭ – Музей антропологии и этнографии (СПб.)  
 РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории  
 ТОКМ – Томский областной краеведческий музей

**Maximova Irina E.** Tomsk State University, Tomsk Regional Museum (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: imaxi59@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 107–123.

DOI: 10.17223/22220836/29/10

### THE EVENKS OF WESTERN SIBERIA IN FICTIONALIZED JOURNALISM OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

**Key words:** Sym-Ket Evenks, Western Siberia, fictionalized journalism, historical and ethnographic sources.

Fictionalized journalism is a historical and ethnographic source that can be fruitful but is difficult to analyze. Russian researchers agree that this source is especially important for ethnographers, since it reflects a specific everyday situation of a certain place and time. The main problem is the lack of methodology for verifying ethnographic data contained in such texts.

In this regard, contemporary fictionalized journalism is of special interest because, thanks to the possibility of comparing historical and ethnographic facts set forth in journalistic works with field, archival and other data, we are able not only to assess reliability of a particular work, but also to try to develop general principles for using this type of sources. As a working hypothesis, it can be assumed that the reliability of ethnographic information contained in works of fictionalized journalism can be influenced by the following factors:

- genre (fiction – sketch – memories);
- possibility that authors are aware of ethnographic realities (they were born and/or lived for a long time in a region, or visited it from time to time);
- professional training (the author is an ethnographer/historian, journalist/writer, just a witness);
- time of writing, which determines the extent to which it is affected by the official ideology and worldview.

The subject of the study is the Sym-Ket group of the Evenks (Tungus) who inhabited basins of the rivers Sym, Ket, Tym, Vasyugan and Chulym in the late 19th – early 21st centuries.

Works by various authors of the 19th – 20th centuries who addressed the Evenks were analyzed. No direct connection between the reliability of historical and ethnographic facts presented in works, a genre chosen by authors, and the extent to which they were aware of ethnographic realities was revealed. Historical facts were most accurately reflected in sketches. However, interpretations of events were tied to the dominant ideology. Personality of characters and the overall environment were most accurately conveyed in memoirs and stories based on them, but names were almost always changed.

Ethnographic facts were most adequately reflected in works of fiction dedicated to the “old times”, but in this case much depended on author's honesty, as well as his/her objectives.

The most reliable works dated back to the 1920s. Later, the image of the “Tungus” was becoming more and more conditional, evolving from the “builder of the bright future” in the 1930s–1950s, to the “noble savage” in the 1970s–1980s and the carrier of existential knowledge in first decade of the 21st century.

Thus, fictionalized journalism can be used as an additional source on history and ethnography of indigenous peoples only with careful analysis of the author's general approach to presenting ethnographic data and in comparison with other types of sources (archival, field and other data).

### References

1. Mankevich, I.A. (2007) Literaturno-khudozhestvennoe nasledie kak istochnik kul'turologicheskoy informatsii [Literary and artistic heritage as a source of cultural information]. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 5. pp.17–23.
2. Rabinovich, M.G. (1985) Gorod i poet (k etnograficheskomu istochnikovedeniyu) [The city and the poet (to ethnographic source study)]. *Sovetskaya etnografiya*. 1. pp. 116–129.
3. Chapek, K. (1974) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 364–370.
4. Filippova, E.I. (1986) Khudozhestvennaya literatura kak istochnik dlya etnograficheskogo izucheniya goroda [Fiction as a source for ethnographic study of the city]. *Sovetskaya etnografiya*. 4. pp. 26–36.
5. Kozlov, S.Ya. (2005) Etnoliteraturovedenie – eto interesno i perspektivno [Ethnoliterature studies are interesting and promising]. *Etnograficheskoe obozrenie – Ethnographic Review*. 2. pp. 152–165.
6. Owi-Okanza, J. (1983) *Afrikanskaya deystvitel'nost' v afrikanskoj literature. Etnoliteraturnyy ocherk* [African reality in African literature. An ethnoliterature essay]. Moscow: Raduga.
7. Zabiyan, A.P., Anikhovskiy, S.E., Voronkova, E.A., Zabiyan, A.A. & Kobyzov, R.A. (2012) *Evenki Priamur'ya: olennaya tropa istorii i kul'tury* [The Evenkis in the Amur River Region: a reindeer trail of history and culture]. Blagoveshchensk: Amur State University.
8. Castren, M.A. (1860) Puteshestvie po Laplandii, Severnoy Rossii i Sibiri, 1838–1844, 1845–1849 [Journey through Lapland, Northern Russia and Siberia, 1838–1844, 1845–1849]. In: Frolov, N. *Magazin zemlevedeniya i puteshestviy* [Geography and Travel Shop]. Vol. 6(2). Moscow.
9. Krivoshepkina, M.F. (1863) Ob ostyakakh, tungusakh i prochikh inorodtsakh Eniseyskogo okruga [About the Ostyaks, the Tungus, and other foreigners of the Yenisei Okrug]. *Zapiski Sibirskogo otdela imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva*. 6. pp. 39–86.
10. Mordvinov, A. (1860) Inorodtsy, obitayushchie v Turukhanskoy krae [Foreigners residing in the Turukhansk region]. *Vestnik imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva*. 28. pp. 25–64.
11. Stepanov, A.P. (1835) *Eniseyskaya guberniya* [Yenisei Province]. St. Petersburg: Konrad Vintebura.
12. Gumilev, L. (1972) Mozhet li proizvedenie izyashchnoy slovesnosti byt' istoricheskim istochnikom? [Can the belle-lettres be a historical source?]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 73–82.
13. Rychkov, K.M. (1922) Eniseyskie tungusy [The Yenisei Tungus]. *Zemlevedenie*. 1–2. pp. 107–147.
14. Bogoraz-Tan, V. (1962) *Vosem' plemen. Chukotskie rasskazy* [Eight tribes. Chukchi stories]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
15. Goldberg, I. (1913) *Tungusskie rasskazy* [The Tungus stories]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisateley v Moskve.
16. Voskoboinikov, M.G. (1967) K.M. Rychkov kak sobiratel' evenkiyskogo fol'klora i obshchestvennyy deyatel' [K.M. Rychkov as a collector of Evenk folklore and public figure]. In: Voskoboinikov, M.G. (ed.) *Velikiy Oktyabr' i malye narody Kraynego Severa* [Great October and small peoples of the Far North]. Leningrad: [s.n.]. pp. 96–121.
17. Rychkov, K. (1914) V moroznuyu noch' (Iz vospominaniy zhizni sredi tungusov) [On a frosty night (From memories of life among the Tungus)]. *Sibirskiy arkhiv*. 12. pp. 565–566.
18. Rychkov, K. (1916) Velikiy dukh ognya (iz vospominaniy skital'cheskoy zhizni na severe) [The great spirit of fire (from the memories of a wandering life in the north)]. *Sibirskiy arkhiv*. 5. pp. 212–215.
19. Rychkov, K. (1915) Veshchiy son (Iz vospominaniy zhizni sredi tungusov) [Prophetic dream (From the memories of life among the Tungus)]. *Sibirskiy arkhiv*. 2. pp. 78–81.
20. Rychkov, K. (1916) Mednyy zmiy, s tunguzkago [The Copper Serpent, from Tungusian]. *Zapiski Zapadno-Sibirskogo otdela IRGO*. 38. pp. 38–42.



21. Rychkov, K. (1916) Oboroten' (iz tungusskoy zhizni) [The Werewolf (from the Tungus life)]. *Sibirskiy Arkhiv*. 1. pp. 15–19.
22. Rychkov, K. (1914) Prodelki leshego (iz vospominaniy skital'cheskoy zhizni na Severe) [The tricks of the devil (from the memories of the wandering life in the North)]. *Sibirskiy arkhiv*. 6. pp. 249–252.
23. Rychkov, K. (1913) Pochemu mir obyazan sobake [Why does the world owe the dog]. *Omskiy telegraf*. 19th October. pp. 2.
24. Belova, O.V. (2004) "Narodnaya Bibliya": Vostochnoslavianskie etnologicheskie legendy ["People's Bible": East-Slavonic etiological legends]. Moscow: Indrik.
25. Rychkov, K. (n.d.) *Materialy k izucheniyu tungusskogo yazyka, fol'klora i etnologii plemeni Barhahanskoe narechie tungusov po kamennoy storone r. Eniseya* [Materials for the study of the Tungusic language, folklore and ethnology of the Barkhansky dialect of the Tungus on the stone side of the river]. AIV. Fund 49. List 1. File 6a.
26. Rychkov, K.M. (1913) Khenukychan [Henukychan]. *Sibirskiy arkhiv*. 12. pp. 530–535.
27. Rychkov, K. (1914) Stranitsa iz zhizni vymirayushchego plemeni (iz vospominaniy skital'cheskoy zhizni na Severe) [Page from the life of an endangered tribe (from the memories of a wandering life in the North)]. *Sibirskiy arkhiv*. 3–4. pp. 162–165.
28. Rychkov, K. (1914) Putevye nabroski iz skital'cheskoy zhizni s tungusami [Roadmaps from a wandering life with the Tungus]. *Sibirskiy Arkhiv*. 7–8. pp. 318–323.
29. Rychkov, K. (1914) "Sushchaya Pravda" (iz vospominaniy skital'cheskoy zhizni na Severe) ["Essential Truth" (from the memories of a wandering life in the North)]. *Sibirskiy arkhiv*. 10. pp. 446–454.
30. Rychkov, K. (1915) "Ukh, kak khorosho!" (iz zhizni tungusov) ["Wow, how good!" (From the life of the Tungus)]. *Sibirskiy arkhiv*. 12. pp. 571–575.
31. Ermolaev, A. (1912) O tungusakh v Krasnoyarskom uезде Eniseyskoy gubernii [About the Tungus in the Krasnoyarsk district of the Yenisei province]. *Sibirskiy arkhiv*. 8. pp. 659–660.
32. Shishkov, V.Ya. (1928) Istoki: iz romana "Ugryum-reka" [Origins: from the novel "The Ugryum River"]. *Sibirskie ogni*. 3. pp. 3–39.
33. Osharov, M. (2016) *Bol'shoy argish. Evenkiyskie skazki* [The Big Argish. The Evenki fairy tales]. Krasnoyarsk: Polikor.
34. Nikitin, M.A. (1929) Khannychar-reka [The Hannichar River]. *Novyy mir*. 6. pp. 120–136.
35. Nikitin, M.A. (1929) *Put' na sever. Ocherki Turukhanskogo kraya* [Way to the North. Essays of the Turukhansk region]. Moscow: Federatsiya.
36. Shukhov, I. (1927) Tungus-zverolov v bassejne r. Urny [A Tungus-trapper in the basin of the Urns]. *Okhotnik i pushnik Sibiri*. 3. pp. 55–57.
37. F.M. Dostoevsky Omsk State Literary Museum. Fund 679.
38. The State Archive of Novosibirsk Region. Fund 354. List 1. File 289.
39. Anon. (1936) *The family list of the indigenous population of the Orlovsky rural council of Kolpashevsky District, Narym*. July 10, 1936. (In Russian).
40. Nikitin, M.A. (1957) Tungus s Khannychara [Tungus with Hannichara]. In: Nikitin, M. *Eniseyskaya kniga* [The Yenisei Book]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 172–202.
41. Palgunov, M. (1936) Syn odnoglazogo [Son of the One-Eyed]. In: Kolotilov, A. (ed.) *Narym. Ocherki i stat'i* [Narym. Essays and articles]. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoe kraevoe izdatelstvo. pp. 172–184.
42. Timonin, I. (1936) Lyzhnaya trassa [The ski route]. In: Kolotilov, A. (ed.) *Narym. Ocherki i stat'i* [Narym. Essays and articles]. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoe kraevoe izdatelstvo. pp. 58–88.
43. Magid, I. (1936) Vozrozhdenyy narod [The reborn people]. In: Kolotilov, A. (ed.) *Narym. Ocherki i stat'i* [Narym. Essays and articles]. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoe kraevoe izdatelstvo. pp. 113–124.
44. Anon. (1999) Nashi avtory. Velichko Vasil'y Arsen'evich [Our authors. Velichko Vasily Arsenievich]. In: Yakovlev, A.Ya. (ed.) *Zemlya Aleksandrovskaya* [The Aleksandrovskoye Land]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 450–453.
45. The State Archive of Novosibirsk Region. Fund P-9. List 1. File 243. pp. 111–131.
46. Pril, L.N. (2006) Kochevye politshkoly u evenkov r. Ket: tseli, metody i rezul'taty [Nomadic political schools in Evenki on the Ket River: goals, methods and results]. *Trudy Instituta teorii obrazovaniya TGPU*. 2. pp. 312–323.
47. Velichko, V.A. (1947) *Los' s serebryanoy tsep'yu* [A Moose with a Silver Chain]. Novosibirsk: OGIZ. pp. 3–16.
48. The Russian State Archives of Social and Political History. Fund 558. List 11. File 748. [Online] Available from: <http://sovdoc.rusarchives.ru/#showunit&id=46382;tab=img>. (Accessed: 20th November 2017).

49. Velichko, V.A. (1947) *Los' s serebryanoy tsepyu* [A Moose with a Silver Chain]. Novosibirsk: OGIz. pp. 17–25.
50. Velichko, V.A. (1960a) *V bol'shom sneznom mire* [In a big snowy world]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 180–186.
51. Kozhinova, Z. (n.d.) *Dva goda v narymskoy tayge* [Two years in the Narym taiga]. The Archives of the Tomsk Regional Museum of Local Lore. Fund 1. List 3. File 747.
52. Velichko, V.A. (1960b) *V bol'shom sneznom mire* [In a big snowy world]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 231–251.
53. Velichko, V.A. (1960c) *V bol'shom sneznom mire* [In a big snowy world]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 187–230.
54. Velichko, V.A. (1960d) *V bol'shom sneznom mire* [In a big snowy world]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 133–140.
55. Velichko, V.A. (1960e) *V bol'shom sneznom mire* [In a big snowy world]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 5–24.
56. Plotnikov, A.F. (1901) Narymskiy kray. 5 stan Tomskogo uezda Tomskoy gubernii [The Narym region. The 5th camp of Tomsk district, Tomsk Province]. *Zapiski RGO po ottd statistiki*. 10(1).
57. Grigorovskiy, N.P. (1884) *Opisanie Vasyuganskoy tundry* [Description of the Vasyugan tundra]. *Zapiski Sibirskogo otdela imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva*. 6. pp. 1–70.
58. Chugunov, S. (1909) *Zhizn' i priroda na Ob'-Eniseyskom kanale* [Life and nature on the Ob-Yenisei Canal]. *Estestvoznaniye i geografiya*. 10. pp. 10.
59. Matov, V. (1940a) *V Narymskoy tayge* [In the Narym taiga]. *Sibirskie ogni*. 4–5. pp. 139–154.
60. Matov, V. (1940b) Zakharych [Zakharych]. *Sovetskiy okhotnik*. 7. pp. 9–11.
61. Matov, V. (1940c) Okhotoved [Game Manager]. *Sovetskiy okhotnik*. 7. pp. 12–15.
62. Matov, V. (1940d) Tyskaya proizvodstvenno-okhotnich'ya stantsiya [Tyskaya Production and Hunting Station]. *Sovetskiy okhotnik*. 10. pp. 12–19.
63. Matov, V. (1940e) *V verkhnem techenii Tyma* [In the upper reaches of the Tyme]. In: Volkov, A.P., Kuznetsov, F.D. & Sokolov, L.P. (eds) *Bol'sheviki peredelyvayut Sibir'* [The Bolsheviks are remaking Siberia]. Novosibirsk: Novosibirskoe obl. gos. izdatelstvo. pp. 167–172.
64. Matov, V.L. (1949) *V lesnykh prostorakh* [In the forest wides]. In: *Lyudi zemli* [People of the Earth]. Moscow: [s.n.]. pp. 112–125.
65. Anon. (1949) Bel'chatniki [Squirrel hunters]. In: *Lyudi zemli* [People of the Earth]. Moscow: [s.n.]. pp. 149–245.
66. Matov, V.L. (1958a) *Svet zhizni* [The light of life]. In: *Pesni zemli* [Songs of the Earth]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 198–210.
67. Matov, V.L. (1948) *Gde dobyvayut belku. Po Narymskoy tayge* [Where do they hunt for squirrels. In the Narym taiga]. Moscow: Izdanie glavnogo upravleniya po delam okhotnich'ego khozyaystva pri Sovete ministrov RSFSR.
68. Matov, V. (1940f) Agafya Ivanovna Samarova [Agafya Ivanovna Samarova]. *Sovetskiy okhotnik*. 3. pp. 6–8.
69. Matov, V. (1958b) *Portret deputata* [A portrait of the deputy]. In: *Pesni zemli* [Songs of the Earth]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 221–237.
70. Matov, V. (1958c) *Mokey spravedlivyy* [Mokey the Just]. In: *Pesni zemli* [Songs of the Earth]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 211–219.
71. Klyuev, N. (2008) *Kremli'. Poema* [The Kremlin. Poem]. *Nash sovremennik*. 1. pp. 135–157.
72. Pichurin, L. (1995) *Poslednie dni Nikolaya Klyueva* [The last days of Nikolai Klyuyev]. Tomsk: Vodoley.
73. Volkov, O. (1978) *V kontse tropy. Povest', rasskazy, ocherki* [At the end of the path. A story, short stories, essays]. Moscow: Sovremennik. pp. 210–218.
74. Volkov, O. (1974) *Eniseyskie peyzazhi. Ocherki i rasskazy* [Yenisei landscapes. Essays and stories]. Moscow: Sovremennik. pp. 275–320.
75. Volkov, O. (1970) *Rodnaya moya Rossiya. Rasskazy i ocherki* [My dear Russia. Stories and essays]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
76. The Yenisei State Archives. (n.d.) *Pokhozyaystvennye knigi symskogo sel'soveta* [Economic books of the Sime village soviet]. Fund 276. List 2. File 2.
77. Markov, G. (1965) *Sibir'. Roman v 2 kn.* [Siberia. Novel in 2 books]. Novosibirsk: Zapadno-sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo.
78. Markov, G. (1988) *Sol' zemli* [The salt of the Earth]. Moscow: Sovremennik.
79. Markov, G. (2013) *Staryy trakt* [The Old Trakt]. Moscow: Veche.

80. Nikulshin, N.P. (1940) *Predstavleniya o vselennoy. R. Sym. Evenkiyskiy nats. Okrug* [Representations about the universe. The Sym River. The Evenkis National District]. The MAE Archives. Fund 1. List 1. № 54.
81. Rychkov, K. (n.d.) *Materialy po izucheniyu tungusskogo yazyka, fol'klora i etnologii plemeni. Khojonskoe narechie* [Materials on the study of the Tungusic language, folklore and ethnology of the tribe. Hojon dialect]. AIV. Fund 49. List 1. File 6b.
82. Vasilevich, G.M. (1925–[1940]) *Zapisi po rodovomu sostavu, shamanizmu i dr. Bassey'n r. Olekmy, Ob'-Eniseyskiy vodorazdel. 1925–[1940]* [Records by generic composition, shamanism, etc. The basin of the river Olekma, the Ob-Yenisei watershed. 1925–[1940]]. The MAE Archives. Fund 22. List 2. № 4.
83. Anon. (n.d.) *K voprosu o "tungusskikh kamnyakh" v Asinovskom rayone* [On the issue of the "Tungus stones" in the Asino district]. The Archives of The Tomsk Regional Museum of Local Lore. Fund 1. List 1. № 198.
84. AIV. Fund 49. List 1. File 6a. pp. 452–454.
85. Osokin, E. (1964) *Tayna Zybuna. Prikluychencheskaya povest'* [The mystery of the Zybun. An adventure story]. Barnaul: Altaiskoe knizhnoe izdatelstvo.
86. Chernenok, M. (1979) *Pri zagadochnyykh obstoyatel'stvakh. Shamanova gar'* [Under mysterious circumstances. Shaman's fumes]. Novosibirsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo.
87. Kolykhalov, V. (1984) *Kudrinskaya khronika* [The Kudrin chronicle]. Novosibirsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo.
88. Elegechev, I. (1965) *Tungusskiy bor* [The Tunguska pine forest]. Novosibirsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo. pp. 238–239.
89. Elegichev, I. (1967) *Klyuchi ot zemnykh kladovykh* [Keys from the Earth's storerooms]. In: Elegichev, I., Maksheev, V. et al. *Zarnitsy. Ocherki* [Sunshades. Essays]. Tomsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo. pp. 34–44.
90. Skalon, V.N. (1998) *O byloy zhizni evenkov v doeniseyskoy tayge* [On the former life of the Evenks in the pre-Yenisei taiga]. *Tal'tsy*. 2 (4). pp. 7–16.
91. Maksheev, V. (1967) *Agaf'ya Ivanovna* [Agafya Ivanovna]. In: Elegichev, I., Maksheev, V. et al. *Zarnitsy. Ocherki* [Sunshades. Essays]. Tomsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo. pp. 45–49.
92. Burmakina, E.V. (1975) *Vesenniy tanets ekhor* [The Yorhor spring dance]. Tomsk: Zapadno-Sibibirskoe knizhnoe izdatelstvo. pp. 231–256.
93. Reshetko, V. (2012) *Chernovod'e* [The Black Waters]. Moscow: Veche.
94. Nebarakovskaya, G. (2011) *Taezhnye byli. Okh, bliny moi, bliny...* [The taiga stories. Oh, my bliny, bliny...]. [Online] Available from: <https://www.proza.ru/2011/04/20/774>.
95. Nebarakovskaya, G. (2010a) *Kak ya vperve rybu chushem ela* [How I tasted raw fish for the first time]. [Online] Available from: <https://www.proza.ru/2010/12/02/250>. (Accessed: 20th November 2017).
96. Nebarakovskaya, G. (2010b) *Taezhnye byli. Layka* [The taiga stories. Laika]. [Online] Available from: <https://www.proza.ru/2010/11/20/626>. (Accessed: 20th November 2017).
97. Nebarakovskaya, G. (2010c) *Taezhnye byli. Nezvannyi gost'* [The taiga stories. An uninvited guest]. [Online] Available from: <https://www.proza.ru/2010/12/11/408>. (Accessed: 20th November 2017).
98. Loysha, V. (n.d.) *Na prostorakh oblasti chudesnoy. Otnyud' ne pridumannye rasskazy* [On the wonderful wildes of the region. Far from invented stories]. [Online] Available from: <http://tomsk-novosti.ru/na-prostorah-oblasti-chudesnoj-otnyud-ne-pridumannye-rasskazy/>. (Accessed: 20th November 2017).
99. Potapova, L.E. (2015) *Podvig otvazhnykh* [The Feat of The Brave]. [Online] Available from: <https://www.proza.ru/2015/09/19/1036>. (Accessed: 20th November 2017).
100. Anon. (n.d.) *Vse pamyat' serditsa sokhranit: vospominaniya starozhilov sela Tungusova* [All the memory of the heart will be preserved: The memories of old-timers in the village of Tungusovo]. [Online] Available from: <http://mol-chanovo.ucoz.ru/index/tungusovo/0-30>. (Accessed: 20th November 2017).
101. Pakhomenko, E.G. (n.d.) *Lyudi i sud'by Vasyugan'ya* [People and fates of Vasyuganye]. [Online] Available from: <http://sibiryaki.onlayn/docu-ments/pakhomenko-evdokiya-grigorevna-lyudi-i-sudby-vasyuganya/>. (Accessed: 20th November 2017).
102. Sheludyakov, A. (1974) *Iz plemeni Kedra* [From the Cedar tribe]. Moscow: Biblioteka rossiyskogo romana.
103. Sheludyakov, A. (1982) *Yugana* [Yugana]. Moscow: Sovremennik.
104. Demyanenko, N. (n.d.) *Kotenok po imeni Strakh* [A kitten named Fear]. [Online] Available from: [http://samlib.ru/d/demxjanenko\\_n\\_a/fear\\_kitten.shtml](http://samlib.ru/d/demxjanenko_n_a/fear_kitten.shtml). (Accessed: 20th November 2017).
105. Sidorov, G. (n.d.) *Khronologo-ezotericheskiy analiz razvitiya sovremennoy tsivilizatsii (kniga 3). Puti. Dorogi. Vstrechi* [Chronological and esoteric analysis of the development of modern civilization (Book 3). Ways. Roads. Meetings]. [Online] Available from: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1019159>. (Accessed: 20th November 2017).

УДК 77.04 (571.56)

DOI: 10.17223/22220836/29/11

**С.В. Никифорова, Дж.И. Семенова**

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ В РАБОТАХ ЕВГЕНИИ АРБУГАЕВОЙ**

*В статье предлагается анализ проблемы кризиса документа, который переживает сегодня фотография. Актуальность обусловлена тем, что феномен фотографии является менее изученным в сравнении с кино, и в то же время наиболее изменчивым и технически зависимым сегментом визуальной культуры. Фотография претерпевает переход от «фотографии-документа» к «фотографии-выражению»: образный ряд (лайки, смайлы, селфи) вытесняет вербальный текст. Предложены описание краткой истории развития медиума фотографии и анализ визуальных работ практикующего художника Е. Арбугаевой, победителя 34-го конкурса Leica Oskar Barnack Award 2013 и обладателя гранта Magnum Foundation Emergency Fund. Работы свидетельствуют о возможностях и перспективах искусства фотографии, об изменениях в восприятии.*

*Ключевые слова: фотографическая реальность, кризис документа, современное искусство, магический реализм, дискурсивная интерпретация.*

### **Введение**

Фотография изменила облик культуры, стала частью повседневной жизни и одним из главных элементов визуальной среды. Посредством зрения мозг получает девяносто процентов информации, что делает его самым активным каналом восприятия. С. Сонтаг подчеркивает, что «тонкие срезы фотографии более запоминаются, нежели поток движущихся образов» [1. С. 31]. Фотография используется в официально-деловой сфере: на удостоверениях личности, в кадровых делах и органах правопорядка; в повседневной жизни: семейных фотоальбомах на праздниках, во время отдыха и в трудовых буднях.

В момент зарождения она не воспринималась в контексте искусства, поскольку в эстетике искусством признавалось рукотворное произведение. А. Базен считал, что благодаря объективному характеру своей природы фотография обладает силой достоверности: «Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию» [2. С. 44], внушает доверие. Ее документирующую силу подчеркивает А. Руйе: «Репродуктивность фотографии, мобильность, быстрота ее изготовления и доверие к содержанию изображений сообщают фотографии исключительные и особые достоинства, предназначенные ей роль посредницы между миром и людьми – роль документа, адаптированного к первой стадии индустриального общества» [3. С. 10]. Фотография служила достоверным свидетельством о реальности – статус документа возникает в XIX в. и подкрепляется в 1920-е гг. в связи с популярностью новостных агентств, иллюстрированных газет и журналов. Она начинает играть важную роль в выстраивании человеческого восприятия окружающей действительности, служит носителем информации о реальности. Несмотря на это, до середины XX в. существовала ситуация неоднозначности места фотографии в культуре по причине того, что методы, применяе-

мые в ее исследовании, были заимствованы из других областей науки. В 1960-е гг. благодаря институционализации исследований фотографии и перемене парадигмы гуманитарных наук научная мысль пересматривает восприятие фотографии, и она становится самостоятельным феноменом культуры. Эти события способствуют осмыслению фотографии с новых позиций: как знаковой системы («Фотографическое сообщение» Р. Барта), как социальных практик («Искусство средней руки», «Социальное значение фотографии» П. Бурдье), как одного из направлений коммуникации («За философию фотографии» В. Флюссера). Вместе с тем ставится под сомнение способность фотографии отражать реальность, всплывает неоднозначность преобладающего статуса фотографии как документа – она не просто копирует реальность, давая возможность длительного хранения изображений, но и дает возникнуть культурным практикам нового порядка.

### **Осмысление феномена фотографии: смена статуса**

В 1990-е гг. наблюдается технологический прогресс, рождение и утверждение дигитальной эпохи, что увеличивает недоверие к степени документальности, поскольку раздвигает границы свободы фотографа. В связи с принципиально новыми возможностями на потребительский рынок выходят цифровые фотоаппараты, электроника смещает химию, что влечет за собой кардинальные перемены на уровне материалов и скорости. Использование Интернета приобретает массовый характер, изменяются производство, дистрибуция и потребление изображений, в совокупности они меняют уровень представления реальности. Для описания этого времени А. Руйе использует словосочетание «эпоха иллюзий» [4]. Ж. Фонткуберта предлагает определение «Homo Photographicus» (человек фотографирующий) – время, в котором каждый человек является производителем и потребителем фотографий [elcultural.com]. Доступность практики фотографии открывает ее широким слоям общества, стирая границу между элитарной и массовой культурой. Проблему документальности фотографии рассматривали такие исследователи, как А. Руйе («Фотография: между документом и современным искусством»), С. Сонтаг («О фотографии»), Е. Петровская («Антифотография») и др. Авторитет фотографии как документа предстает дестабилизированным, теоретики начинают рефлексировать о новой ее идентификации и ценности. Это особенно отражается в веяниях культуры постмодернизма, по которым мысль – это произведение искусства, а работа художника – это идея и жест. Согласно Ж. Бодрийяру, современное искусство под воздействием компьютерных технологий переместилось из сферы символов и образов в самостоятельную сферу: в виртуальную реальность, где главная черта – бесконечное самокопирование [5. Р. 122]. Фотография как часть современной культуры отказалась от попыток создания канона со строгой иерархией эстетических ценностей и норм, она оказалась на границе документа и искусства, в которой копия реальности перешла к средству создания художественного выражения.

У. Митчелл определяет медиум фотографии после ее эволюции как «пост-фотография» [6. Р. 7]. По его мнению, приход цифровых технологий меняет суть фотографии. В более поздних трудах исследователи, отойдя от идеи дигитальности технологий Митчелла, используют иной подход к осмыслению современной фотографии, в котором главным критерием меди-

ума является изменение функций, значений и интерпретаций объектов визуальной культуры. На территорию современного искусства фотография вносит смысловые коррективы в понимание его системы, взаимосвязей и функций. По Р. Барту, чтобы фотография состоялась, необходима «вовлеченность референта» [7. С. 376], в которой записывающий прибор регистрирует реальный объект, снимая копию. Однако автор фотографии пытается донести до зрителя чувства, видение, представление о мире, фотография – созидательный процесс, она создает на основе материального мира новую специфическую реальность. В фотографии всегда скрыт смысл, отличный от считываемого с поверхности. Е. Петровская рассматривает фотографию на стыке двух миров – видимого и невидимого: «Случилось так, что фотография дает выражение невыразимости» [8. С. 2]. Еще дальше пошел У. Митчелл. В своей работе «Чего хотят изображения? Жизнь и любовь изображений» он фиксирует парадокс – эффект «двойного сознания», состоящий в «одновременном присутствии, с одной стороны, наивного и даже суеверного отношения к изображению, а с другой, в сохранении по отношению к нему трезвой, скептической и критической позиции» [9]. Действительно, выйдя к зрителю, изображения сами диктуют ему, чего они хотят.

### Серия «Тикси» (2010)

На основе изложенного выше предлагаем анализ работ Евгении Арбугаевой, художницы, обратившей внимание на судьбу Арктики с помощью приема связи времени и памяти средствами фотографии. По окончании Международного центра фотографии в Нью-Йорке (2009) работает фриланс-фотографом. Снимала для National Geographic и других изданий. Известны ее фотопроекты «Weather man» («Метеоролог», 2014), подготовленные по заданию журнала The New Yorker. «Mammoth hunters» – фотопроект, показывающий охотников за останками мамонтов. «Forever beautiful» – проблемы старости, взросления и красоты [photopoint.com]. В Лондоне с 16 ноября 2015 г. по 16 января 2016 г. прошла выставка Arctic Stories, которая является первой экспозицией работ Евг. Арбугаевой в Англии, она состоит из двух циклов: «Тикси» (2010) и «Метеоролог» (2014). «Оба цикла отражают жизнь людей в экстремальных условиях, где каждый человек целенаправленно занимается своим любимым делом и при этом периодически невольно погружается в созерцание окружающего его пространства» [thephotographersgallery.org]. В 2013 г. Е. Арбугаева стала первым российским фотографом, одержавшим победу в конкурсе Leica Oskar Barnack Award и позже Magnum Foundation Emergency Fund. На конкурс она представила фотопроект «Тикси» (2010), который посвятила родному поселку. Съемки продолжались два года, фотограф пять раз приезжала в Тикси [etoday.ru]. С ностальгической легкостью и тонкостью она запечатлела пейзажи и жителей на краю земли. В то же время четко видна гражданская позиция, передающаяся в той тревоге, почти безысходности, которые несут в себе снимки.

Рассмотрим в этом контексте работу «Тикси», в которой она фигурирует не как сторонний созерцатель, а как автор-субъект, отступивший от желания поймать мгновение, но самостоятельно создающий фотографическую реальность. Здесь наблюдается реакция на окружающий мир, ее работа лежит на стыке «искусства фотографа» и «фотографии художника». Художественный

текст (artist-statement) служит ключом для интерпретации, а через двумерный фотографический проект просматривается психологический портрет автора, отображение его внутреннего видения.

Рассматривая работы, можно выделить «следующие структурные элементы снимка: а) арктический пейзаж Тикси, к которому в течение серии возвращается автор; б) главный герой в открытом и закрытом пространстве; в) заброшенные дома, иллюстрирующие результаты массовой миграции населения с Крайнего Севера; г) следы цивилизации, поглощаемые природой, – городские сооружения общественного значения: здания государственных учреждений, лоатор, вышки, заброшенные плавательные средства; д) вода, которая представляет не только фрагмент узнаваемого ландшафта, но интерпретируется автором как знак – указатель жизни» [10. С. 13].

Серия работ «Тикси» посвящена категории памяти. Рассматривая фотографии с точки зрения семиотической интерпретации, можно утверждать, что девушка идентифицируема автором, а место – знак-указатель памяти. Серия подключает зрителя к прочтению интертекста, мы трактуем его, по Ю. Кристевой, как «универсальный механизм культурной памяти» [11. С. 249]. Первый кадр ведет зрителя по зимней дороге между яркими почти нарядными кубиками деревянных строений, и не сразу понимаешь, что окна забиты досками, «перспективы образуют перформативные образные акты; пространство являет собой не просто набор мест и знаков, а нечто, что исследуется и покоряется с помощью движения глаза» [12. С. 214]. Далее объектив погружает зрителя в заснеженные холмы полузаброшенного города: окна забиты досками, но в центре кадра изображен шагающий человек, т.е. какая-то жизнь еще теплится. Тикси – поселок, в котором со времен распада СССР наблюдается массовый отток населения. В 1980-е гг. численность составляла 11 600 человек, в 2016 она сократилась до 8 366 [sakha.gks.ru]. Второй и третий кадры продолжают в незамкнутом пространстве и знакомят нас с главной героиней – девочкой Таней. Она одета в теплую одежду, щеки румяны, а стекло маски от дыхания на морозе покрылось инеем. Идея адекватности отступает перед свободным выбором представления реальности, таким образом, хайдеггеровское представление реальности получает иконическое развитие [13. С. 253–258].

Следующие кадры: северное сияние, вышка в тумане, пурга – по сути, поэтические зарисовки: автор не интерпретирует то, что видит, он изображает то, что представляет. Реальность выступает лишь как архив или склад образов, откуда отбирается или заказывается необходимый материал для производства цифровых образов. Деревянная конструкция в четвертом кадре окутана белой пеленой мглы и выглядит как неизвестная зона между реальностью и сюрром, к ней направляются люди. Пятый кадр построен на приеме контраста: девочка, в огромных серых валенках и комбинезоне на синтепоне, смотрит в калейдоскоп на фоне стены с фотообоями, изображающими виды знойного берега экзотического моря. Шестой кадр иллюстрирует ночное небо с крупными звездами и покинутую площадку, элементы которой напоминают нам космическую станцию на неизведанной планете. В седьмом кадре снова всплывает история: город некогда был крупным арктическим морским портом, а проржавевший корабль, на котором стоит, раскинув руки, героиня серии, служит прямым свидетельством угасания судоходной деятельности, а с ней и самой жизни в Тикси.

Евг. Арбугаева провела детство на берегу Ледовитого океана. Когда подросла, семья переехала в другой город, для нее переезд был тягостным: «Я не могла забыть широкую тундру без начала и конца, сильный ветер, который, казалось, мог поднять и унести в далекие места» [foto-essay.livejournal]. Евгения жила во многих городах, но образ Тикси остался «своим собственным идеальным миром» [Там же]. Девятнадцать лет спустя она вернулась в Тикси с желанием запечатлеть предмет ностальгии: «Увидев грустящую девочку с матерью у моря, я подошла и начала разговор. Девочку звали Таня, ее старшие брат и сестра уехали учиться в университете в большой город. Мать и дочь были опечалены этим событием и глядели на горизонт, как Ассоль в сказке Грина, ждущая алый парус, – никто не знает, приедут ли они обратно. Я подумала, история схожа с моей. Тогда я сфотографировала Таню, бросающую камни в море. Когда я прилетела в Нью-Йорк, мне не понравилась ни одна фотография, кроме той с Таней. Она была похожа на меня – вся эта очарованность морем и тундрой, любопытство к исследованию окружающего мира. Я решила вернуться и поработать с ней» [blog.leica-camera.ru]. В данном контексте немаловажно значение топонима Тикси, в переводе с якутского языка – причал, подход, шире – место встречи. С точки зрения дискурсивной интерпретации можно полагать, что взаимодействие с объектом и позиционирование его как соавтора образа – одна из ключевых целей художника. Автор и объект фотографии изучают, анализируют и создают этот образ. Обращение к теме памяти в работе Евг. Арбугаевой выражается средствами магического реализма – художественного метода, в котором нереальное уживается с реальным. Критик Э. Жалу охарактеризовал суть метода как «отыскание в реальности того, что есть в ней лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим и символическим преобразованиям» [14. С. 229]. Детские воспоминания трансформируются в сюрреалистические изображения, становясь абстрактными. Память сплетается с физическими объектами, в качестве которых выступает синтез человека и пространства, что предоставляет зрителю возможность взглянуть на незримое, скрытое от чужих глаз, на чью-то личную историю. С одной стороны, дополнительным «условием адекватного восприятия является локальная компетентность» [15. С. 97], связанная с идентификацией по территориальной принадлежности: Якутия, Сибирь, Россия; с другой стороны, градус узнавания не понижается при расширении «категорий получателей и режима просмотра – это необходимое дополнение к интерпретации фотографического образа: герменевтической, семиотической, структурной и дискурсивной» [Там же. С. 99–100], здесь можно апеллировать к международному признанию, ряду премий, расширению географии последующих фоторабот. И в целом возникает ощущение, что автор выходит за границы дискурса региональной идентичности, оставаясь в рамках социокультурной заданности текста, того, что М. Пешо называет «идеологической формацией» (цит. по: [16. С. 560]).

Арктический ландшафт служил источником вдохновения для многих якутских художников: М. Старостина, А. Осипова, К. Гаврильева, Ю. Спиридонова, Е. Романовой и М. Лукиной. В серии работ Евг. Арбугаевой «Тикси» присутствие пейзажа служит не столько фоновым штрихом, сколько основным кодом, источником информации, импульсом к пониманию. Драма цвета



создается при помощи холодного света в открытом пространстве и лампового – в закрытом. Как в живописном произведении, свет становится самостоятельным активным деятелем, в данном случае – это больше, чем просто фактор, вполне возможно определить его как «актор» – деятель вместе с фотографом. Автор использует яркую контрастность светового дня; в снимках, сделанных в темное время, превалирует контраст неба с городскими объектами. В серии считается монументальное, панорамное изображение природы с величественной красотой арктических просторов, с подчеркнутой суровостью климатических условий.

Способ изображения, подбор объектов, поиск композиции вслед за автором поднимают вопрос о дальнейшем существовании Тикси. Морской порт, переживший перестроечную эпоху, выглядит «заброшенным, яркие цвета домов выцвели, окна забиты досками, брошенные корабли ржавеют» [foto-essay.livejournal]. Работа Е. Арбугаевой пронизана метафорической образностью, ощущением подчеркнутой декоративности. «В середине работы над проектом я подумала: возможно, я чересчур приукрашиваю место. Наивность подхода немного меня смущала. Сначала у меня был импульс рассказать фотографиями современную историю города, но сделанные изображения не показывали реальность, и я смирилась с этим. Во время работы над проектом курс был смещен в сюрреалистическую сторону, мне хотелось сделать проект, который бы чувствовался как ностальгические открытки из прошлого, для Тани и для меня» [Там же]. На снимках отсутствуют случайные люди, каждая запечатленная фотография продумана до мелочей. У зрителя создается впечатление полной охваченности момента. В образе усматривается «самостоятельная, самовоспроизводящаяся, автореферентная реальность... образ не выражает сходство с источником, его природа открывает себя не в сфере аналоговости, факсимильности, слепка и копии, но в свете события, формы, идеи [14. С. 26]. То есть искусство существует глубже «поверхности образов» [17. С. 107].

Мы представили опыт изучения документальной, повествовательной и художественной сущности фотографических изображений, а в связи с этим и примыкающих к ним способов видения реальности. На наш взгляд, вслед за гениальным теоретиком и практиком визуального искусства Жоаном Фонткуберта (не в плане фальсификации, а в плане интерпретации) молодой фотограф Евгения Арбугаева концентрируется не столько на физических объектах и – по ее собственной интерпретации – ностальгии, но шире, на проблемах отображения мира, знания, памяти, истинности, двусмысленности и иллюзий.

### **Заключение**

Сегодня невозможно переоценить то «влияние, которое оказало такое средство закрепления изображения, как фотография, на культуру и эстетику» [18. С. 140] не только XIX в., но вообще навсегда изменив базовые представления существования человека: о пространстве и времени. Особенно в части того, как может современник манипулировать ими. В этом плане интерпретативный дискурс, в рамках которого мы оперировали выше, расширяет границы узнавания, позволяет уточнить ситуацию, что способствует пониманию интертекста. «Поднять фотографическую практику до уровня сознания. <...> Задача философии фотографии, – как ее видит В. Флюссер, – размышлять о

возможности свободы» [19. С. 97]. Фотография выходит за рамки документа, фиксирующего реальность, вторгаясь в мир искусства, науки и межкультурного взаимодействия.

Таким образом, в работе «Тикси» Евгении Арбугаевой содержатся основные особенности современной фотографии: отвлеченность от документирующей роли, отказ от очевидности и вторжение на территорию искусства. В этом контексте фотография играет связующую роль, поскольку способ восприятия фотографии неразделим от воспринимающего субъекта – «в потоке фотографий мы узнаем самих себя» [8. С. 44]. Художники ищут визуальный язык, создают новые методы, исследуют и осваивают фотографию в качестве медиума, работая в рамках современных фотографических практик с архивами, инсталляциями, смешением жанров и стилей, размытием границ. Современные условия способствуют развитию фотографии в различных направлениях, увеличивая влияние медиума на наше визуальное восприятие. Почти сбывается пророчество В. Бенямина. «Говорят, что неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией», утверждал он в работе «Краткая история фотографии» [20. С. 91]. Изучение фотографии имеет большое значение для осмысления современной культуры, в которой наблюдаются диалог и взаимодействие множества самобытных культур, в связи с чем все большее значение приобретает признание существования многих истин, способность к пониманию иных точек зрения.

### Источники

Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Республике Саха (Якутия). URL: [http://sakha.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat\\_ts/sakha/ru/municipal\\_statistics](http://sakha.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/sakha/ru/municipal_statistics) (дата обращения: 17.02.2017).

«Тикси» – фотопроект о самом северном населенном пункте Якутии. URL: <http://cameralabs.org/10438-tiksi-fotoproekt-o-samom-severnom-naseljonnom-punkte-yakutii> (дата обращения: 07.11.2016).

Сегодняшний язык фотографии. URL: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Joan-Fontcuberta> (дата обращения: 05.11.2016).

Выставка фотографий Евг. Арбугаевой (Лондон, 2015). URL: <http://thephotographersgallery.org.uk/prin-sales-gallery> (дата обращения: 13.02.2017).

Евгения Арбугаева. «Тикси» (2010 – in progress) // Территория фотоисторий и фотоэссе. URL: <http://foto-essay.livejournal.com/20452.html> (дата обращения: 14.02.2017).

Евгения Арбугаева. Современные фотографии. Фотопроекты. URL: <http://photopoint.com.ua/0112217-evgeniya-arbugaeva-evgenia-arbugaeva-eyo-fotoproekt/> (дата обращения: 13.03.2017).

### Литература

1. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. 272 с.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 384 с.
3. Руйе А. Фотография: между документалистикой и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 699 с.
4. Руйе А. Снятие отпечатков. Фотография: история и практика. Интервью Фаншет Фредерик с А. Руйо 25 июля 2012 г. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory> (дата обращения: 7.11.2016).
5. Baudrillard J. Illusion, désillusion esthétiques. Sens et Tonka, 1997. 189 p.
6. Mithcell W.J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. The MIT Press, 1992. 273 p.
7. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 376–389.
8. Петровская Е. Антифотография. М.: Три квадрата, 2003. 112 с.
9. Митчелл У.Дж.Т. Чего на самом деле хотят картинки? 2015. № 94. URL: [//moscowart-magazine.com](http://moscowart-magazine.com) (дата обращения: 05.12.2016).

10. Семенова Д.И., Никифорова С.В. Проблема документальности в работах Евгении Арбугаевой // Научный диалог: Филология. Культурология. Искусствоведение: сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, 26 октября 2016 г. М., 2017. С. 10–15.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
12. Мери Д. Мета / Диа. Два различных подхода к медиальному // Антология медиафилологии / ред.-сост. В.В. Савчук. СПб., 2013. С. 204–218.
13. Хайдеггер М. Поворот // Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993.
14. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. 352 с.
15. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007. 168 с.
16. Серио П. Анализ дискурса во Французской школе (дискурс и интердискурс) // Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 549–562.
17. Кампер Д. Взгляд и насилие, будущее очевидности // За философию фотографии. СПб., 2008. С. 102–108.
18. Кимтлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009. 272 с.
19. Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008. 148 с.
20. Беньямин В. Краткая история фотографии // Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 66–91.

**Nikiforova Sargylana V., Semenova Djuliana I.** North-Eastern Federal University in Yakutsk (NEFU) (Yakutsk, Russian Federation).

E-mail: nsv2107@mail.ru, froouv@gmail.com

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 124–132.

DOI: 10.17223/22220836/29/11

#### **ARTISTIC IMAGE AND THE PROBLEM OF DOCUMENTARY IN THE WORKS BY EVGENIYA ARBUGAEVA**

**Key words:** photographic reality; crisis of the document; modern art; magic realism; diskursivny interpretation.

This article discusses the characteristics of photography in terms of technological progress and analyzes the crisis of the document involving visual works by Evgenia Arbugaeva, photographer who explores the Arctic. “Tiksi” picture series is analyzed as a sign system as one of successful experience of social practices and creation of photographic reality, as well as in capacity of intercultural communication way. In substance, we have to deal with a new scheme cultural practices. On the one hand, photographic works under creative industries, which replicated and standardized on sense of modern “inhabitant” of media area. On the other hand, it is an exclusive piece of art performing the individuality of artist. It’s see right to identify the contribution of each co-author of given article – J. Semenova for idea, collection and processing of materials; and S. Nikiforova for analyze of received data and writing. The works of modern authors testify to possibility and perspective of photographic art; changes in perception of visual text where the viewer not remains a passive observing Party, but it becomes a co-author and co-editor; and determine progress and destiny of artwork through other means and in other formats. The phenomenon of photography is the least studied area of visual anthropology and cultural studies, at the same time it is the most variable and technically dependent component of visual culture. Together with the development of society, in which everyone is a producer and a consumer of images, photography undergoes a transition from reliable evidence of the reality to cultural practices of the new order. In addition to documenting functions, it takes all the features and functions of contemporary art works, enters into creative industries, allowing photographs to reflect on a new identity and look for new methods in practice.

#### **References**

1. Sontag, S. (2013) *O fotografii* [On photography]. Translated from English by V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem.
2. Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What is Cinema?] Translated from French by I. Epstein. Moscow: Iskustvo.

3. Rouillé, A. (2014) *Fotografiya: mezhdokumentalistikoy i sovremennym iskusstvom* [Photography: between the document and the modern art]. Translated from French by M. Mikhailova. St. Petersburg: Klaudberri.
4. Rouillé, A. (2012) *Snyatie otechatkov. Fotografiya: istoriya i praktika. Interv'yu Fanshet Frederik s A. Ruyto 25 iyulya 2012 g.* [Fingerprinting. Photography: History and Practice. Frederick Fanshet's Interview with A. Rouillé of July 25, 2012]. [Online] Available from: <http://www.photographer.ru/cult/theory>. (Accessed: 7th November 2016).
5. Baudrillard, J. (1997) *Illusion, désillusion esthétiques* [Illusion, aesthetic disillusion]. Sens et Tonka.
6. Mithcell, W.J. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
7. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 376–389.
8. Petrovskaya, E. (2003) *Antifotografiya* [Antiphotography]. Moscow: Tri kvadrata.
9. Mitchell, W.J.T. (2015) *Chego na samom dele khotyat kartinki?* [What do pictures really want?]. [Online] Available from: [//moscowart-magazine.com](http://moscowart-magazine.com). (Accessed: 5th December 2016).
10. Semenova, D.I. & Nikiforova, S.V. (2017) [The problem of the documentary in the works of Eugene Arbugaevoy]. *Nauchnyy dialog: Filologiya, Kul'turologiya, Iskuststvovedenie* [Research Dialogue: Philology, Cultural and Art Studies]. Proc. of the Conference. Moscow, October 26, 2016. Moscow. pp. 10–15.
11. Kristeva, Yu. (2000) Bakhtin, slovo, dialog, roman [Bakhtin, the word, the dialogue, the novel]. In: Kosikov, G.K. (ed.) *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics from structuralism to post-structuralism]. Moscow: Progress. pp. 427–457.
12. Mersch, D. (2013) Meta / Dia. Dva razlichnykh podkhoda k medial'nomu [Meta / Dia. Two different approaches to the medial]. In: Savchuk, V.V. (ed.) *Antologiya mediafilosofii* [Anthology of Mediaphilosophy]. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities. pp. 204–218.
13. Heidegger, M. (1993) *Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya* [Time and Being. Articles and Speeches]. Translated from German. Moscow: Respublika. pp. 253–258.
14. Savchuk, V.V. (2013) *Mediafilosofiya. Pristup real'nosti* [Mediaphilosophy. An Attack of Reality]. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities.
15. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya* [Visual sociology. Photography as a research method]. Moscow: Logos.
16. Serio, P. (2001) Analiz diskursa vo Frantsuzskoy shkole (diskurs i interdiskurs) [The French school discourse analysis (discourse and interdiscourse)]. In: Stepanov, Yu.S. (ed.) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Akademicheskiiy proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga. pp. 549–562.
17. Kamper, D. (2008) Vzgl'yad i nasilie, budushchee ochevidnosti [View and violence. Future evidence]. In: Flusser, W. *Za filosofiyu fotografii* [For the philosophy of photography]. Translated from German by G. Khaidarova. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 102–108.
18. Kittler, F. (2009) *Opticheskie media: Berlinskii lektzii 1999 g.* [Optical media: Berlin lectures. 1999]. Translated from German by O. Nikiforov, B. Skuratov. Moscow: Logos; Gnozis.
19. Flusser, V. (2008) *Za filosofiyu fotografii* [For the philosophy of photography]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
20. Benjamin, V. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekh-nicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of Industry]. Translated from German by Yu.A. Zdoroviy. Moscow: Medium. pp. 66–91.

УДК 7.047

DOI: 10.17223/22220836/29/12

**Т.В. Пойдина**

## **ЭТНИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ В РЕГИОНАЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ**

*Экокультурологический подход в дизайне актуализирует вектор построения проектного процесса в рамках модели «традиция – инновация». Этноориентированность проектной культуры определяет наследование ценностей художественной и духовной традиции. В статье показано, что региональная идентичность в художественно-проектной культуре укоренена в исторических и этнокультурных традициях. В художественно-проектном и художественно-бытовом содержании реализуется один из способов диалога с этнической традицией. Обосновано, что стиль в дизайне имеет в своей основе этнохудожественные константы этнической традиции.*

*Ключевые слова: этническая традиция, стиль, дизайн, проектная культура, стилизация.*

Глобализационные процессы в современной культуре привели к жизни новые образы мира, культурные символы, типы поведения и социокультурной коммуникации. В результате вхождения всего мира в открытую систему финансово-экономических, общественно-политических и культурных связей формируется новая социокультурная среда, где происходит встреча различных национальных культур, в то же время глобализационные процессы приводят к унификации этнических культур, обесцениванию и уничтожению этнического своеобразия. В современном социокультурном пространстве наблюдаются такие противоположные тенденции, как транскультурализм и поиски самоидентификации, что находит отражение в искусстве, в формах культурно-бытовых традиций, в художественно-проектной культуре, в сфере дизайна. Сегодня дизайн как важный компонент проектной культуры становится местом пересечения различных пластов культуры. Это в свою очередь выдвигает проблемное поле исследования: 1) в условиях глобализации усиливаются интернациональные функции дизайна, в свою очередь, универсализм языка проектной практики нивелирует традиции и идентичность в дизайне; 2) в ряду негативных глобализационных последствий усредненный «интернациональный» стиль приводит к унификации культурных ценностей, утрате этнотрадиций и нарушению культурного баланса; 3) отсутствие признаков традиционной художественной и духовной культуры приводит к потере специфики «Места», вызывает эффекты средового напряжения, приводит к дискомфорту. Это означает, что процессы модернизации и внутренние трансформации дизайнерского творчества актуализируют исследование феномена дизайна в системе этнокультурных ценностей и как важного компонента проектной культуры. Повышается значимость вопроса о месте и роли этнокультурного фактора в усилении гуманитарной функции дизайна.

Проблема этнокультурной ориентированности проектного мышления не нова. Опыт репродуцирования этнокультурной идентичности в проектно-художественной культуре имеет широкое отражение в научной литературе в

1990–2000-е гг. С позиции историко-культурологического подхода к исследованию феномена проектной культуры, развитого в работах В.Ф. Сидоренко, «проектность» и «культурная значимость» соединяются в единый смыслообраз. Этот феномен О.И. Генисаретский рассматривает во взаимосвязях «предметная среда – образ жизни» и «предметная среда – культура» [1]. В методологическом плане имеет значение обоснование проектности культуры в исследованиях К.М. Кантора, где любая культура трактуется как проект, и по нему строятся все особые виды деятельности этой культуры, нравы и обычаи, национальная ментальность, сам человек [2. С. 241]. При этом культура как «первопроект» реализует себя через множество других больших и малых проектов. Проектность определяется одним из коренных свойств (атрибутов) бытия наряду с такими ее атрибутами, как время, пространство, движение, развитие. Проектирование предметной среды, по мнению К.М. Кантора, обусловлено существующей культурой, существующими социальными отношениями и является их приведением предметной среды в соответствие с культурными ценностями и нормами. Из этого следует, что любая национальная культура как «парадигмальный проект» конкретного культурно-исторического типа задает вектор развития истории каждого народа, воспроизводства данного общества, что имеет значение в методологии регионального дизайна. Для регионального дизайна важна ориентация на этнокультурную идентичность, наследование ценностей художественной и духовной традиции. В методологическом плане важны исследования Г.Г. Курьеровой, где автор исследует дизайн как национально-специфический тип проектной культуры и рассматривает во взаимосвязи организационного, ценностного, методологического, проектно-творческого, социокультурного, художественно-эстетического и профессионально-этического аспектов [3].

Этнокультурное своеобразие как источник формирования в дизайне инновационных идей гуманитарного свойства и направленности получило осмысление в исследованиях К.А. Кондратьевой [4]. Исследователи О.И. Генисаретский, К.А. Кондратьева сделали вывод, что историческое бытие каждой этнической культуры выражается в культурном своеобразии, с присущими культуре каждого этноса чертами; межкультурном взаимодействии, самоидентификации этносов, постигаемой через преемственность их культуры. Следовательно, знание символического содержания феноменов этнической культуры, оперирование смыслами, значениями региональной культуры, иначе говоря, понимание ценностей всех «слоев региональности» отвечает задаче сохранения в проектируемом объекте региональной специфики, интерпретации этнического феномена в современную проектную идею. К.А. Кондратьева видит суть этнокультурной проблематики в дизайне в соотношении модернизации, обновления и, с другой стороны, в преемственности, ценностной непрерывности [Там же]. Специфика регионального дизайна выражается в способности воссоздавать в облике предметно-пространственной среды стили и образы жизни, свойственные этнокультурной традиции. Таким образом, эконокультурологический подход в дизайне, обоснованный О.И. Генисаретским, Г.Г. Курьеровой, К.А. Кондратьевой, определил вектор построения проектного процесса в рамках модели «традиция – инновация». Теоретическое и практическое осмысление культурной идентичности дизайна обеспечено: 1) проникновением проектного сознания в традицион-

ные слои этнической культуры; 2) открытостью дизайнера к восприятию ценностей других культур. Как отмечает И.В. Хомякова, их связь выражается в разнообразных опытах исторической рефлексии, ставящей дизайн в рамки непрерывно развивающихся традиций материальной культуры, неотделимых от мифопоэтических, природных, социокультурных аспектов исторического бытия этносов [5. С. 260].

В современном искусствознании сформировались терминологический аппарат и теоретическая база изучения этнической специфики искусства [6]. Проблема этнического своеобразия в дизайне непосредственно связана с проблемой этнической традиции в современном искусстве. Этническая традиция в современном научном дискурсе рассматривается как важнейшая единица анализа культуры, категория, обозначающая схему накопления, сохранения и трансляции этнокультурного опыта. В гуманитарной науке этническая традиция представлена следующим образом: 1) механизм формирования, хранения и передачи этнохудожественных стереотипов, архетипических образов и мотивов; 2) художественно-эстетические принципы отражения этнической картины мира в искусстве; 3) изобразительно-выразительные средства, стилизующие формы этнического искусства [7. С. 344]. Закономерно возникает вопрос о роли этнической традиции в стилеобразовании в дизайне.

Стиль в дизайне – многоаспектная категория, сущность которой воплощена в специфике стилеобразования, обусловленной природой дизайнерского творчества: органичное слияние утилитарного и эстетического начала, ценностные установки, внутренние связи элементов структуры объекта дизайна, внешние связи с предметным миром материальной культуры. По определению А.В. Иконникова, стиль в дизайне – это художественно-пластическая однородность предметно-пространственной среды и ее элементов, выделяемая в процессе восприятия материальной и художественной культуры как единого целого [8]. Следовательно, стиль в дизайне определяет структуру создаваемого объекта и его принадлежность к определенной культуре, выступает способом образования и выражения смыслов, формой самосознания культуры.

В современной гуманитарной науке актуализируется интерес к проблеме этничности в проектной культуре, дизайне среды. Постановка проблемы стала следствием усиливающейся междисциплинарности как методологического принципа в современном гуманитарном знании: этнографии, этнологии, этноискусствоведении, этнокультурологии. В искусствоведении выработан этноискусствоведческий подход к изучению этничности искусства. Проблема этничности искусства связана с категорией художественного стиля. Это позволило сформулировать теоретические подходы в настоящем исследовании. В выявлении связи проектной культуры с традициями этнического искусства в методологическом плане имеют значение этноискусствоведческие концепции Т.М. Степанской, Н.А. Томилова, Л.И. Нехвядович, определяющие этническую традицию как стилеобразующую категорию. Для нашего исследования ключевое значение имеет концептуальное положение о стилеобразующем факторе этнической традиции как возможности воплощения в искусстве двух противоположных сущностей – уникального и универсального: «Этническая традиция проявляется в формальной и содержательной структуре художественно-образной системы; отражает типы художественных взаимодействий:

с одной стороны, художественное наследие этнической культуры, ментальные основания которой важны для современности, с другой стороны, актуальное и современное в изобразительно-выразительных средствах этноискусства» [9. С. 50]. Процессы стилиеобразования в дизайне закономерно имеют генетическую связь со стилиеобразующими факторами в других областях художественного предметного творчества, архитектурными и пространственными искусствами. Л.И. Нехвядович делает ценный вывод, что структура стиля, непосредственно обусловленная ментальным содержанием этнической традиции, тем самым становится знаком духовного содержания и принципов формообразования в искусстве [7. С. 344]. Поэтому понимание этнической традиции как категории художественного стиля имеет методологическое значение в выявлении закономерностей стилиеобразования в дизайне.

В дизайне находит выражение отношение к этнокультурному наследию, этническим традициям и их адаптации к современности, что актуализирует поиски методов гармоничного включения элементов этнической культуры в современные объекты художественно-проектного творчества. Этноориентированность проектной культуры определяет наследование ценностей художественной и духовной традиции. Воссоздание в структуре среды традиционных функций, бытовых и художественных ценностей, стилей и образов жизни, свойственных региональной этнокультурной традиции, выражается в формах: «цитирование», «имитация», «интерпретация», «стилизация». При этом используются интерпретированные элементы этнической культуры: форма, материал, декорирование (орнаментика, символика), которые и определяют стиль дизайна среды. В качестве приемов используются: перенос элементов стиля и элементов культурного образца, декора на объект проектирования, создание подчеркнуто декоративной формы объекта путем подражания внешним формам природных объектов. Теоретическое и практическое осмысление культурной идентичности дизайна означает, с одной стороны, проникновение проектного сознания в традиционные слои этнической культуры, с другой – его открытость к восприятию ценностей других культур [5. С. 260]. Это получает выражение в исторической рефлексии, освоении традиций материальной культуры, тесно связанных с мифопоэтическими, природными, социокультурными аспектами исторического бытия этносов. Искусствоведческие исследования показали, что в современном искусстве этническая традиция проявляется в системе этнохудожественных стереотипов, архетипов, символов, в которых отражаются образ природы, представления о месте человека в структуре мироздания, о пространстве и времени. Л.И. Нехвядович предлагает обратить внимание на то, что уровни художественного взаимодействия с этнической традицией состоят из двух позиций: 1) актуализация древних языческих представлений космо- и этногического характера; 2) моделирование фольклорного образа на основе соотношения реального, наблюдаемого и его реалистической интерпретации в искусстве [9. С. 60]. Это позволяет сделать вывод, что региональная идентичность в художественно-проектной культуре укоренена в исторических и этнокультурных традициях. Центральное понятие феноменологии «жизненный мир» как основание этнической общности выступает в качестве фактора этнокультурного своеобразия мотивов, тем, сюжетов искусства [10. С. 17], при



этом с учетом архетипического значения. В этом отношении важно отметить ключевые позиции современного подхода к проектированию образа среды: 1) предметно-пространственная среда оказывает влияние на эмоциональную сферу; 2) с позиции «включенного» проектирования необходимо понимать источник своеобразия восприятия среды, а именно эмоционально-чувственное восприятие, а также механизмы переживания среды; 3) эмоционально включенный в среду человек переживает ее как естественное продолжение самого себя, что распространяется на восприятие среды. И.А. Розенсон обращает внимание, что в основе средового восприятия лежит мифологический тип сознания, до сегодняшнего дня сохраняющий свою актуальность [11. С. 107]. В научной литературе установлено, что художественное мышление формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производимыми от базисных бинарных символов. Данная концепция ориентирует на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантного архетипического ядра, главными свойствами которого являются всеобщность, универсальность и репродуцирующий характер. Мифы являются носителями иносказательного смысла, который только в подсознании может раскрыться. Это означает, что понимание глубинных свойств мифологического мышления помогает дизайнеру понять особенности восприятия человеком предметно-пространственной среды. Мифопоэтическая модель мира содержит множество первообразов, обладающих сильным эмоциональным потенциалом, в первую очередь это категории «время» и «пространство», пространственные образы-символы: Путь, Горизонталь, Вертикаль, Поворот, Развилка, Вход (Арка), Порог, Мост; природные образы-символы: Вода, Дерево, Гора. В мифах нашли выражение коллективное бессознательное и архетипы, которые могут быть инструментом анализа и интерпретации в художественно-проектной деятельности.

Таким образом, можно сделать вывод, что в художественно-проектном и художественно-бытовом содержании реализуется один из способов диалога с этнической традицией: образная и тематическая связь с этническими мотивами и темами. В рамках этого явления закономерен интерес к актуализации народного искусства, ремесленных изделий, транслирующих традиции-символы культуры в дизайне среды. Каждая этнокультурная традиция несет опыт человеческого самопознания, уникального контакта с миром и эмоционально-психологическое освоение. Одним из главных носителей символического кода своеобразия этнического искусства и этнодизайна является орнамент. Орнамент – это явление национальной культуры, источник средств художественной выразительности; приемы орнаментации являются выражением истории народа, отражением этнических процессов и современных культурных взаимодействий с соседними народами. К формальным характеристикам орнамента относятся: архитектурные (строение), семантические (содержание изображения), синтаксические (организация пространства и организация плоскости), семиотические (логическая основа образов). Орнамент соотносят с полифункциональным искусством архаики, сочетавшим обрядово-магическую, практически познавательную и знаково-коммуникационную функции.

Обратимся к значению термина «стилизация» как метода ритмической организации в орнаменте. Термин «стилизация» в искусствоведческой трак-

товке имеет два значения: 1) декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов, упрощения рисунка и формы, цвета и объема; 2) имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте. Основные методы стилизации – это формализация объемно-пластических, колористических, графических мотивов, их упрощение, обобщение. Декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений определяются как первичный этап усвоения и возрождения этнического наследия [6]. Стилизация в дизайне предметно-пространственной среды предполагает наличие образца для подражания и элементов уже созданного стиля. Декоративная стилизация характеризуется связью с пространственной средой. Главной особенностью стилизации орнамента является соотнесенность с более ранней художественной стилистикой, воспроизведение ее основных черт [9. С. 61].

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Установление истоков и факторов этнокультурного своеобразия художественных традиций отражает погружение в этнорегиональную специфику и представляет актуальный вектор проектной культуры. Дизайн, став важной частью культуры, с точки зрения художественных процессов стилеобразования становится все более сложным и многослойным. Актуализация этнической традиции в проектной культуре обусловила расширение границ понятия «этностиль». Перенесение стилистических особенностей декоративно-прикладного искусства в современные объекты дизайна через использование этнических элементов художественной культуры обеспечивает историческое значение и эстетическую ценность. Именно стиль является инструментом для понимания этнохудожественных явлений. Дизайн сегодня выступает своеобразным посредником, воспроизводящим особенности функционирования предметов, вещей в сфере культуры, выполняет социокультурные функции, повышая своими произведениями ценностные характеристики окружающей среды. Это по-новому ставит проблему стилеобразования в дизайне, поскольку как принцип многослойного смыслообразования, моделирующего целостную картину мира, стиль в дизайне имеет в своей основе этнохудожественные константы этнической традиции.

### *Литература*

1. *Генисаретский О.И.* Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна [Электронный ресурс]. URL: [http:// www.procept.ru/ publications/probl\\_issl\\_pro\\_kult.htm](http://www.procept.ru/publications/probl_issl_pro_kult.htm) (дата обращения: 15.02.2017).
2. *Кантор К.М.* Правда о дизайне. Дизайн в контексте культуры доперестроечного тридцатилетия (1955–1985). История и теория. М., 1996. 263 с.
3. *Курьерова Г.Г.* Итальянская модель дизайна (проектно-поисковые концепции второй половины XX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 23 с.
4. *Кондратьева К.А.* Дизайн и экология культуры. М.: МВХПУ им. Строганова, 2000. 105 с.
5. *Хомякова И.В.* Стратегии регионального дизайна // Регионология. 2010. № 1. С. 258–266.
6. *Нехвядович Л.И.* Этническая традиция в современном гуманитарном знании / под науч. ред. Т.М. Степанской. Барнаул: АлтГУ, 2010. 96 с.
7. *Нехвядович Л.И.* Этническая традиция как стилеобразующая категория // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 5 (30). С. 343–345.

8. Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: URSS, 2006. 352 с.

9. Мелехова К.А., Нехвядович Л.И., Степанская Т.М. Русская художественная школа в диалоге культур XX века / под науч. ред. Т.М. Степанской. Барнаул: АлтГУ, 2012. 210 с.

10. Нехвядович Л.И. Этничность творчества: Теоретические основания описания и анализа произведения искусства // Культурное наследие Сибири. 2016. № 2 (20). С. 16–21.

11. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. СПб.: Питер, 2006. 256 с.

**Poydina Tatiana V.** Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: tatiana.870@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 133–140.

DOI: 10.17223/22220836/29/12

#### ETHNIC TRADITION AS A STYLISTIC CATEGORY IN THE REGIONAL DESIGN

**Key words:** ethnic tradition, style, design, design culture, styling.

Eco-cultural approach to design determine the vector building design process in the framework of the “tradition – innovation”. The ethnic tradition in contemporary scientific discourse is regarded as the most important unit of analysis of culture, the category refers to a system of accumulation, preservation and transmission of ethno-cultural experience. In determining the link design culture with the traditions of the ethnic art in methodological plan have a value of etnoekologicheskieskie the concept of T.M. Stepanovskaya, N.A. Tomilov, L.I. Nekhvayadovich, ethnic tradition define the stylistic category. The process of style formation in design is natural to have a genetic connection with the style-forming factors in other areas the subject of artistic creativity. Understanding ethnic traditions as a category of artistic style has methodological value in identifying patterns of style formation in design. Etourand-travel design culture determines the inheritance of values, artistic and spiritual tradition. In the modern art ethnic tradition manifested in the system of ethno-art stereotypes, archetypes, symbols. Regional identity in art and design culture are rooted in historical and ethno-cultural traditions. In the myths found expression of the collective unconscious and the archetypes, which are tools of analysis and interpretation in art and design activities. Mythopoetic model of the world contains many prototypes: Path, Horizontal, Vertical, Rotate, Fork in the road, the Entrance (Arch), Threshold, Bridge; natural symbols images: Water, Tree, Mountain. In art and design and art and household contents is implemented one way dialogue with the ethnic tradition of figurative and thematic link with ethnic motifs and themes. One of the main carriers of symbolic code the originality of the ethnic art is ornament. The formal characteristics of the ornament: architectural (structure), semantic (content), syntax (the organization of space and organization of the plane), semiotic (logical, image-based). Decorative generalization of the depicted figures and objects by using conventional techniques, simplification of the figure and form, volume and color ratio is defined as the primary stage of learning and the revival of ethnic heritage. Basic methods of styling: the formalization of a three-dimensional plastic, color, graphic motifs, their simplification and generalization. The main feature of the styling of the ornament is a correlation with an earlier art style, the reproduction of its main features. Stylization in the design of the spatial environment involves the presence of role models or elements already created style. Establishing sources and factors of ethno cultural originality of artistic traditions reflects the dip in ethno-regional specificity and represents a vector of design culture. The style of design is based on ethnoart constants ethnic traditions.

#### References

1. Genisaretskiy, O.I. (n.d.) *Problemy issledovaniya i razvitiya proektnoy kul'tury dizayna* [Problems of research and development of project design culture]. [Online] Available from: [http://www.procept.ru/publications/probl\\_issl\\_pro\\_kult.htm](http://www.procept.ru/publications/probl_issl_pro_kult.htm). (Accessed: 15th February 2017).

2. Kantor, K.M. (1996) *Pravda o dizayne. Dizayn v kontekste kul'tury doperestrochnogo tridtsatiletiya (1955–1985). Istoriya i teoriya* [The truth about design. Design in the context of the culture of the pre-perestroika tri-decades (1955–1985). History and theory]. Moscow: ANIR.

3. Kurierova, G.G. (1990) *Ital'yanskaya model' dizayna (proektno-poiskovyye kontseptsii vtoroy poloviny XX veka)* [The Italian model of design (design and search concepts of the second half of the 20th century)]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.

4. Kondratieva, K.A. (2000) *Dizayn i ekologiya kul'tury* [Design and ecology of culture]. Moscow: Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts.

5. Khomyakova, I.V. (2010) Strategii regional'nogo dizayna [Strategies of regional design]. *Regionologiya – Regionology*. 1. pp. 258–266.
6. Nekhvyadovich, L.I. (2010) *Etnicheskaya traditsiya v sovremennom gumanitarnom znanii* [Ethnic tradition in modern humanitarian knowledge]. Barnaul: Altai State University.
7. Nekhvyadovich, L.I. (2011) Etnicheskaya traditsiya kak stileobrazuyushchaya kategoriya [Ethnic tradition as a style-forming category]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. 5(30). pp. 343–345.
8. Ikonnikov, A.B. (2006) *Prostranstvo i forma v arkhitekture i gradostroitel'stve* [Space and form in architecture and city building]. Moscow: URSS.
9. Melekhova, K.A., Nekhvyadovich, L.I. & Stepanskaya, T.M. (2012) *Russkaya khudozhestvennaya shkola v dialoge kul'tur XX veka* [Russian art school in the dialogue of cultures of the 20th century]. Barnaul: Altai State University.
10. Nekhvyadovich, L.I. (2016) Etnichnost' tvorchestva: Teoreticheskie osnovaniya opisaniya i analiza proizvedeniya iskusstva [Ethnicity of creativity: Theoretical grounds for describing and analyzing a work of art]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri*. 2(20). pp. 16–21.
11. Rozenson, I.A. (2006) *Osnovy teorii dizayna* [Fundamentals of the theory of design]. St. Petersburg: Piter.

УДК 316.7

DOI: 10.17223/22220836/29/13

Н.Г. Федотова

## СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ МЕСТА: ПОНЯТИЕ, ОСОБЕННОСТИ НАКОПЛЕНИЯ, МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ<sup>1</sup>

*В статье с позиции культурологического подхода впервые обосновывается концепция символического капитала места как одного из средств преобразования территориальной среды. Города и регионы в современных условиях вынуждены конкурировать за притяжение различных ресурсов: социальных, финансовых, креативных и др. Нередко конкурентная борьба ведется за счет накопления и использования символического капитала места – совокупности значимых элементов (смыслов) территориальной среды, которые обеспечивают локальному месту узнавание, известность, престиж, доверие. Автор определяет основные свойства символического капитала места, способы и условия его накопления, освещает методологию его исследования, обозначает ключевые концепты, задающие траектории научного дискурса.*

*Ключевые слова: символический капитал, территория, символические ресурсы, образ места, территориальная идентичность.*

Научный интерес к символическим практикам, детерминирующим процессы реальности, в рамках культурологического и философского дискурса – явление нередкое. Однако в наши дни научное познание таких практик уже не сводится к феноменологии символического обмена (Ж. Бодрийяр), к анализу структур символической власти (П. Бурдьё) или, например, к исследованию текстов культуры сквозь семиотическую призму (Ю. Лотман). Современный междисциплинарный характер академической дискуссии, позволивший синтезировать в единый процесс культуру, политику и экономику, привел к актуальности таких понятий, как «символический менеджмент» [1], «символическая политика» [2], а также «символический капитал». При этом в последние годы со стороны самых разных отраслей науки наблюдается устойчивый интерес к символическим (культурным) практикам места как «мягким» ресурсам, с помощью которых формируются стратегии развития территорий [3]. Отсюда особую актуальность в виде ресурса, способного целенаправленно преобразовывать территорию, приобретает символический капитал места, или территории.

С другой стороны, города и регионы в условиях информационного общества и последствий глобализации в виде миграционных потоков, подрыва культурной аутентичности, ограниченности ресурсов и их мобильности вынуждены конкурировать друг с другом за притяжение туристов, инвестиций, креативного потенциала, наращивая факторы адаптивности к динамичным процессам современности. Нередко эта конкурентная борьба ведется на символическом уровне, направленном на повышение значимости и узнаваемости места, развития его устойчивой идентификации во внешней среде, роста до-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Новгородской области в рамках научного проекта № 17-13-53001 «Символический капитал места как конкурентное преимущество территории».

верия к ней со стороны целевых аудиторий. Следует предположить, что речь идет о накоплении и использовании символического капитала места как средства преобразования территориальной реальности, способного приносить символическую прибыль и тем самым оказывать на территорию глубокое и устойчивое влияние.

Однако, несмотря на очевидный эффект, который может приносить символический капитал места для городов, регионов, локальных территорий, все же комплексная теоретическая рефлексия данной проблематики отсутствует. Знания о сущности символического капитала места, условиях и способах его накопления крайне фрагментарны и не имеют системного обоснования. Кроме того, очевидным прикладным потенциалом могли бы стать разработка методологического инструментария исследования символического капитала места и выявление стратегий его формирования для использования в качестве инструмента повышения конкурентоспособности российских территорий. В связи с этим целью данной работы является попытка концептуализации нового направления теории символического капитала, который представлен территориальным (локальным, местным) срезом, что предполагает расширение предметного поля, связанного с исследованием символического капитала в целом.

Поскольку проблематика символического капитала места обладает явным междисциплинарным контекстом, то культурологический подход, способный предоставить интегративный ракурс проблемы, является в данном случае наиболее приемлемым. Стоит добавить, что культурология не только систематизирует научные знания о культурных и социальных практиках или нацеливает на междисциплинарный характер исследования, но и обладает богатым методологическим инструментарием исследования различных символических форм и практик.

В качестве основного методологического принципа, предоставляющего возможность для междисциплинарного анализа символического капитала места, мы использовали коммуникативную парадигму, ставшую востребованной для постструктуралистских исследований, в рамках которых и появилась теория символического капитала. Коммуникативная методология за счет нивелирования граней классических категорий научного познания и расстановки акцентов на интерпретацию смыслов в различных срезах реальности позволяет раскрывать и познавать процессы означивания и символизации действительности. Такая позиция стала возможностью благодаря тому, что согласно коммуникативной парадигме весь социокультурный опыт может быть представлен как совокупность коммуникативных процессов, а культура – как бесконечная цепь коммуникации [4. С. 203], которая порождает все новые и новые формы смыслов.

По отношению к изучаемой проблеме наибольшую значимость будут приобретать территориальные смыслы – единицы передачи символической информации о территории, которые и обеспечивают месту узнаваемость, известность, престиж, т.е. формируют символический капитал. Отсюда исследовательское поле анализа символического капитала места и способов его накопления включает в себя изучение данных территориальных смыслов во времени и пространстве, их генерацию, актуализацию и репрезентацию в коммуникативных процессах. Отметим, что особый интерес для исследователя в данном случае приобретают такие коммуникативные практики, в кото-

рых происходит накопление символического капитала, т.е. придание значимости территориальным смыслам и репрезентация этого значения. Но прежде чем выявлять стратегии накопления и методики анализа символического капитала места, рассмотрим его сущность и основные свойства.

Понятие «символический капитал» впервые в науку ввел известный французский социолог и философ Пьер Бурдьё, который теоретически его обосновал и блестяще продемонстрировал его эффективность для исследования социальных и политических процессов. Отправной точкой его научных размышлений вокруг символического капитала стала критика некоторых положений рациональной экономической мысли, сложившейся под влиянием К. Маркса, в которых упускается или, как говорит автор, отрицается один из типов капитала, который он противопоставляет материальному капиталу.

По мнению П. Бурдьё, символическим капиталом является капитал доверия, капитал связей, это репутация, доброе имя, честь [5. С. 223]. Он подчеркивал, что символический капитал по своей природе связан с авторитетом, доверием, он одновременно служит «и оружием в переговорах, и гарантией заключенного соглашения» [Там же. С. 226]. Иллюстрацией мысли П. Бурдьё может послужить пример, когда организация или город вкладывает финансовые ресурсы, материальные средства в имидж, что как раз и служит накоплению символического капитала – доброе имя, престиж, доверие, положительная репутация, способного принести в итоге материальную выгоду в виде роста продаж организации или роста туристического потока в городе. Позже в его «Социологии политики» и в докладе о формах капитала теория символического капитала получила свое окончательное оформление. П. Бурдьё определил наиболее известные формы капитала – экономический, культурный и социальный, а также отметил, что символический капитал является особой формой; он при определенных условиях может быть частью любого из них. По мнению автора теории, символический капитал – это «капитал в любой его форме, представляемой (т.е. воспринимаемой) символически в связи с неким знанием или, точнее, узнаванием или неузнаванием» [6. С. 60]. Таким образом, символическую форму может приобретать не только экономический капитал, но и интеллектуальный, культурный, креативный, финансовый, человеческий, политический и т.д.

Следуя за логикой П. Бурдьё, отметим, что символический капитал – это особое состояние любого вида капитала, когда он функционирует и приносит доход с помощью доверия, значимости, узнаваемости, престижа, ценности и т.д. Но если в качестве носителя символического капитала рассмотреть локальное место (город, регион и др.), то прибыль от использования символического капитала приобретает именно данное место. Следовательно, существуют определенные закономерности в функционировании данного вида символического капитала, который обладает определенными свойствами, спецификой накопления и использования в интересах его держателя.

Поскольку любой капитал в самом широком смысле слова понимается как совокупность ресурсов, которые приносят прибыль, то символический капитал места можно было бы определить как совокупность символических ресурсов территории. Однако если будем исходить из коммуникативной парадигмы и постструктуралистской логики, где и сложилась концепция символического капитала, то следует заметить, что сами символические ресурсы

территорий, будь то памятник, культурное событие, имя известной личности или природная особенность места, прибыли – в виде известности или престижа – не приносят. Данные символические (преимущественно культурные) ресурсы территорий могут приобрести значимость и узнаваемость у местных жителей или у потенциальных жителей, бизнесменов, будущих туристов в ходе процессов коммуникации. Например, забытая биографическая связь известного поэта с городом в результате ряда событий (экранизация жизни поэта, организация соответствующего фестиваля), а также целенаправленных коммуникативных технологий (реклама тура с посещением мест жизни поэта) может приобрести новые значения, смыслы, повысить ценность места в глазах разных аудиторий, а значит, и прибыль для города.

Подобную позицию разделяют и современные исследователи, полагающие, что символический капитал места (территории) представляет собой «объективированные и структурированные представления о значениях элементов, организующих городское пространство, являющихся основой его узнавания, признания и устойчивой идентификации» [7. С. 103]. Сходный взгляд и у тех специалистов, которые понимают символический капитал через категорию господствующей системы ценностей, наделяющей его носителя определенными преимуществами перед всеми остальными. Отсюда символический капитал конкретной территории, по существу, «отражает представление о ее значимости, о ценности присущих ей свойств с точки зрения системы ценностей конкретного сообщества» [8. С. 116].

Таким образом, символический капитал места (территории) – это совокупность значимых элементов (смыслов) территориальной среды, которые обеспечивают локальному месту узнавание, известность, престиж, доверие к нему со стороны различных социальных групп. С позиции накопления символического капитала места могут быть рассмотрены, проанализированы и стратегически оценены различные процессы, реализующиеся местными сообществами: продвижение территориального бренда, формирование неповторимого и позитивного образа места и его репутации, актуализация уникальных событий и впечатлений, капитализация «гения места» и пр.

Между тем культурологический взгляд позволяет рассматривать концептуальное наполнение символического капитала с устоявшихся научных категорий, которые применяются для анализа культурных практик. Важнейшей научной категорией культурологического познания выступает понятие «ценность», сложившееся еще в работах неокантианцев. В нашем случае категория «ценность» позволяет объяснить появление значимости тех или иных территориальных смыслов, а также определенного отношения к местным событиям, объектам, процессам. При этом ценности в обществе, как справедливо замечает Р. Инглхарт, имеют свойство конгруэнтно и предсказуемо меняться, а для постиндустриального общества ценными становятся практики, обусловленные культурным сдвигом, который наблюдается у людей, «выросших в условиях гарантированного выживания» [9. С. 86]. По словам ученого, перемены в ценностях приводят к переменам во всем мире, так как люди начинают ценить и допускать определенные модели поведения, включая, по нашему мнению, и такие модели, которые могут распространяться и на отношение к определенной территории, на значимость определенных аспектов территории в жизни людей.



Ценность, объективированная по отношению к элементам территории (ценность архитектурного памятника, ценность природного объекта, ценность места творения «гения» и пр.), может быть выявлена в различных концептах, вокруг которых формируется научный дискурс символического капитала места. В частности, по нашему мнению, значимость элементов и практик территориальной среды раскрывается с помощью использования таких концептов, как:

- доверие к территории (доверие является одним из мощных детерминантов, способных определять позитивное отношение к территории, вызывать лояльность как целевых аудиторий внешней среды, так и молодых и талантливых местных жителей, которые могут остаться жить на данной территории);

- символ места, с одной стороны, как результат условного конструирования значения, позволяющий отождествлять, запоминать, узнавать место (например, в рамках брендинга места), а с другой – как сложный знак, обладающий глубинным смыслом, отсылающий к историческим и культурным ассоциациям и контекстам с территориальной средой (например, Волгоград как город военной славы);

- территориальная идентичность как совокупность территориальных смыслов, представленных в виде ассоциаций, вызывающих отождествление человека с конкретной территорией и людьми, проживающими на ней, функционирующая на основе символической связи между личностью и территорией, которая поддерживает чувство сопричастности с местом благодаря значимым для человека элементам территории (неповторимым, позитивным, индивидуальным), составляющим основу образа места;

- «дух места» – выражение духовного, идеального воплощения уникальности, способный сформировать и передать впечатление от территории, сложившийся, в частности, в рамках исследований визуальных особенностей городской среды, создающих особую атмосферу пространства, способствующих его «переживанию» и запоминанию (например, К. Норберг-Шульц развивает концепцию «genius loci» на основе экзистенциального представления среды, где акцентирует внимание на особенностях пространственного восприятия человеком территории и его идентификации с местом [10]);

- коллективная память, понимаемая в качестве культурного механизма актуализации и передачи территориальных смыслов, которая конструируется, по мнению известного французского историка П. Нора [11], в виде символического маркирования особых, значимых для сообщества мест, которые аккумулируют его культурную память и тем самым структурируют реальность.

Безусловно, данные концепты составляют лишь базовые штрихи проблемного поля понятия «символический капитал места», создают теоретическую основу для дальнейшего концептуального анализа данного явления. Спектр данных концептов свидетельствует о том, что исследователями символического капитала места могут быть сами ученые: от философов и политологов до архитекторов и маркетологов, поскольку его проблематика междисциплинарна. Кроме того, в европейских исследованиях, направленных на выявление культурных ресурсов, способствующих развитию туризма, иногда встречаются термины «капитал территории» или «территориальный капитал», понимание которых во многом схоже с символическим капиталом ме-

ста. Так, итальянские исследователи подчеркивают, что территориальный капитал, основанный на уникальности места, позволяет становиться территории более притягательной для привлечения инвестиций, что ставит задачу разработки соответствующих стратегий территориального развития [12].

Далее рассмотрим основные свойства символического капитала места – способность конвертироваться и накапливаться, которые могут сделать его востребованным для использования в стратегиях развития российских территорий.

Символический капитал места, как и любой другой капитал, может быть конвертируемым, т.е. переходить из одного состояния в другое. Любой капитал ценится благодаря его способности быть конвертируемым, что обеспечивает возможность экономического и символического обмена. Но для символического капитала это свойство ценно вдвойне – оно является его основным, поскольку именно способность конвертироваться делает символический капитал места нужным для территорий. Ведь сам по себе положительный образ города во внешней среде ничего не приносит, тогда как намного важнее его способность привлекать туристов или потенциальных жителей вместе с их талантами, идеями, финансовыми средствами, что в результате конвертируется в социальный и экономический капитал. Как свидетельствуют некоторые исследования ученых, специализирующихся в различных сферах деятельности, символический капитал способен оказывать заметное влияние на развитие экономических, социальных и политических процессов. В частности, специалисты при изучении ряда развивающихся регионов отмечают, что благодаря свойству конвертируемости символический и культурный капитал может оказывать влияние на экономические и социальные процессы, что может успешно сказываться на достижении целей территориального развития [13. Р. 115–123].

Более подробно остановимся на условиях и особенностях накопления символического капитала места как процессе роста значений территориальных смыслов. Изучение данной проблемы обладает практическим потенциалом для российских городов и регионов как в рамках продвижения территорий во внешнюю среду, так и на основе создания благоприятной социокультурной среды внутри локального места.

*Во-первых*, отметим, что накопление символического капитала тесно связано с процессом означивания, наименования, «номинации». Однако, по П. Бурдьё, символический капитал накапливается путем его демонстрации: «...демонстрация символического капитала (всегда весьма дорогостоящая в экономическом плане) составляет, вероятно, повсеместно, один из механизмов, благодаря которым капитал идет к капиталу» [5. С. 235]. В современных условиях демонстрация символического капитала места может осуществляться с помощью различных коммуникативных и маркетинговых технологий (от рекламы до создания событий и впечатлений) и направлена на обеспечение способности символического капитала места свободно конвертироваться в материальные блага.

Между тем укрепление и рост значений территориальных смыслов, как уже отмечалось, формируются в многочисленных процессах коммуникации, обеспечивающих информационный обмен, где и происходит актуализация символического капитала места. В связи с этим большое значение для накоп-

ления символического капитала приобретают СМИ, оказывающие влияние на представления, ценности и взгляды людей, на культурные нормы и модели поведения, в том числе и по отношению к городу, региону, локальному месту. Роль масс-медиа в данном процессе переоценить невозможно, поскольку именно массовость, визуализация, виртуализация процессов коммуникации обеспечивают публичность и видимость символического капитала места, а также легитимность территориальных значений. Именно поэтому СМИ становятся ключевым инструментом накопления символического капитала. В дискурсивном пространстве масс-медиа, где разворачивается основная борьба за символический капитал, аккумулируются и транслируются образы, концепты, бренды, имиджи, стереотипные представления о территории. Так, П. Бурдьё подчеркивает, что телевидение обладает огромной символической властью – возможностью «создавать и навязывать определенные социальные представления, модели желаемого устройства общества и государства...» [14].

*Во-вторых*, если исходить из анализа посредников в коммуникативном процессе, то накопление символического капитала места можно представить с помощью трех основных траекторий: опосредованно и безлично (с помощью СМИ), опосредованно через личность (отзывы в сети Интернет, социальные сети и пр.), лично (путем проживания, посещения, путешествия и пр.), хотя все каналы тесно взаимосвязаны между собой. Знание коммуникативных каналов и учет траекторий распространения территориальных значений могут быть использованы в стратегиях формирования позитивного имиджа территории.

*В-третьих*, если подойти к проблеме накопления символического капитала места со стороны практик продвижения территории и маркетинга мест, то важнейшим инструментом в данном случае может стать брендинг территории. Частью социокультурного подхода к брендингу территории следует назвать не только опору на территориальную идентичность в разработке бренда, но и продвижение территории с помощью культурных событий (фестивалей, праздников) и художественных текстов (произведений литературы, живописи и пр.), способных вызывать устойчивые ассоциации с территорией, повышать ее известность и узнаваемость.

*В-четвертых*, возвращаясь к постструктуралистской логике П. Бурдьё, важно отметить, что накопление символического капитала неотделимо от способов фиксации того или иного значения на официальном уровне. Поэтому ученый акцентировал внимание на процессах означивания, официального закрепления ценности, говорил о власти номинации и изучал условия формирования легитимности действий. Символический капитал, по П. Бурдьё, – это имя и статус, которые гарантируют доверие, престиж и узнавание. Накопление символического капитала места может обеспечить получение территорией официального статуса, бренда, получение имени или названия, а также документа, закрепляющего название локального места. Официальное закрепление имен и статусов не только наделяет обладателей символического капитала места рядом прав и полномочий, но и гарантирует последующее привлечение на территорию социальных, финансовых, креативных и прочих ресурсов. Так, закрепление за российским городом звания родины известного персонажа русской сказки или места жительства известного сказочного пер-

сонажа есть не что иное, как накопление символического капитала (см. практики волшебного ребрендинга и сказочную карту России, где Великий Устюг – родина Деда Мороза, Илья Муромец – Муром, Снеговик – Архангельска и т.д.). Однако для территории важнее не столько официальное закрепление, сколько публичное признание за местом того или иного статуса, имени. Кроме того, на обогащение символического капитала места будет работать получение городом или регионом права на проведение какого-либо мероприятия, признание полномочия на установление в нем памятника, получение награды, факт его занесения в некий значимый список (например, города Золотого кольца России).

*В-пятых*, как следует из определения символического капитала места, территориальные смыслы, вокруг которых он накапливается, формируются в представлениях людей, которые становятся участниками социальных отношений. Отсюда важным аспектом знаний о накоплении символического капитала места становятся способы репрезентации территориальных смыслов, на основе которых происходит генерирование значений в глазах целевых аудиторий, а также получение идентификационной информации о территории. Способы репрезентации символической информации весьма многообразны, особенно если учитывать уровни представления смыслов в виде их объективации или институционализации. Однако, с позиции культуролога, особое значение в этом процессе приобретают образы, которые выступают основным способом познания мира, особенно его символических форм. Отсюда символический капитал места может быть представлен в виде образов места, устойчивость и уникальность которых обеспечивают богатство данного капитала. С помощью образов возникают отождествление и идентификация места в сознании людей: формируется его эмоциональное и чувственное восприятие. В качестве компонентов образа места могут быть рассмотрены идентификационные маркеры, на основании которых строится связь между территорией и ее символами. В частности, типичными маркерами территориальной идентичности выступают природные объекты или географические условия (озеро Байкал в Иркутске), известные люди или персонажи (Илья Муромец как сказочный персонаж в г. Муроме), визуальные компоненты, символика и памятники города (скульптурная композиция «Мамонты» в Ханты-Мансийске), статусы и бренды (Новосибирск – столица науки), знаковые события культуры и истории (1000-летие Ярославля) [15. С. 374]. Изучение образа места как репрезентанта символического капитала места раскрывает ассоциативный ряд локального места, показывает, на основании чего оно идентифицируется у жителей территории, а также представителей внешней среды.

*В-шестых*, поскольку символический капитал места концентрируется вокруг конкретной территориальной единицы, представления о которой могут возникать у самых разных социальных групп, то процесс накопления символического капитала места можно охарактеризовать с двух сторон – с внутренней и внешней. Иными словами, процесс узнавания и признания территории, популярность территориальных смыслов могут быть различными у жителей города (внутренний символический капитал) и у всех остальных, кто проживает за пределами города (внешний символический капитал). Отсюда возникают различные корреляции, влияющие на рост символического капитала места. Так, знание о специфике внутренних характеристик символиче-

ского капитала места (например, с чем идентифицируют жители города место своего проживания) должно учитываться в управлении коммуникативными потоками города с внешней средой, чтобы обеспечить внутреннюю социальную поддержку создаваемым образам и реализуемым стратегиям.

*В-седьмых*, если исходить из особенностей коммуникативных технологий, направленных на рост символического капитала места, то следует заключить, что те значения, которые возникают по отношению к территории у людей, могут различаться как минимум с двух позиций. Так, если одни коммуникативные технологии преследуют цель повышения уровня известности места, его практик или элементов территориальной среды, то другие направлены на формирование позитивной оценки места и его характеристик. Отсюда структура символического капитала места может быть представлена следующими элементами:

а) узнавание территории – идентификационный потенциал, обеспечивающий территории узнавание и известность, отождествление места с теми или иными образами (персонажами, памятниками, природой, брендами и пр.);

б) позитивная оценка территории – потенциал престижности и доверия, обеспечивающий территории наличие позитивных ассоциаций, ценностей и повышение ее рейтинговых показателей, положительной репутации (например, экологически чистый город).

Разумеется, эти компоненты тесно взаимосвязаны между собой, поскольку, например, имидж города может формироваться для повышения известности городских мест путем актуализации уникальных практик с культивированием позитивных стереотипов. Негативная известность, напротив, служит растрате символического капитала. Данная особенность символического капитала места может учитываться не только в процессе накопления, но и при анализе его структуры во внутренней и внешней среде.

Наконец, изучая процесс накопления символического капитала места на той или иной территории, важно учитывать, что репертуар престижных мест зависит от господствующих ценностей и доминирующих стереотипов. Сегодня ценятся одни города, а завтра «в тренде» будут совсем другие. Следовательно, вопрос о накоплении символического капитала места обладает неоднозначным, глубоким философским подтекстом. По сути, речь идет о том, как появляются представления о престижности места или почему мы доверяем этому городу, а не другому. В науке ответ на данный вопрос представлен различными теориями и нередко рассматривается сквозь призму процессов кодирования и декодирования носителей территориальных смыслов (исторических или политических фактов, праздников, названий улиц и пр.), их интерпретации в том или ином контексте. Так, Ш. Эйзенштадт объясняет данную ситуацию с помощью понятия интерпретационной модели, способной придавать значимость одним событиям вместо других. По его мнению, коллективные идентичности конструируются через создание культурных границ, позволяющих проводить различия и отождествления, а создание этих границ находится как раз во власти интерпретационной модели [16]. Соответственно возникает вопрос о том, кто производит данные модели, т.е. проблема символической власти и действий элит, контролирующих публичный дискурс, задающих способы интерпретации событий, которые оказывают влияние на процесс накопления символического капитала места.

Обозначенные условия и способы накопления символического капитала места в целом задают основу для дальнейшей концептуализации данного феномена и открывают перспективу его исследований в том или ином городе, регионе, локальном месте.

Далее обзорно остановимся на предполагаемых методиках анализа символического капитала места. Прежде всего заметим, что объективно измерить и зафиксировать символический капитал той или иной территории весьма сложно в силу его символической природы, которая нередко раскрывается через категории феноменологического, когнитивного или семантического познания. Будучи таким сложным, неоднородным и условным по своему характеру феноменом, символический капитал зависим от множества человеческих факторов и условий макросреды. Для анализа символического капитала нет единых мер, его сложно измерить и, как говорит П. Бурдьё, он не поддается исчислению, как земля или скот. Также невозможно измерить, например, доверие, любовь или патриотизм, как и значимость, престиж территории. Гораздо проще выглядит попытка изучения символических ресурсов места (например, архитектурных памятников в городе), чем символического капитала места (значимость памятника для жителей города или его «визитеров»), знание о котором может быть получено лишь опосредованно.

Теоретический анализ методологических особенностей исследования символического капитала места показал, что изучение практик накопления символического капитала места и анализ его репрезентантов представлены фрагментарными и немногочисленными проектами. Вполне очевидно, что такая ситуация объясняется новизной проблематики, недостаточностью ее концептуального осмысления и отсутствием устоявшейся методологии для анализа символического капитала места.

Большинство имеющихся исследований в данном русле направлено на изучение тех аспектов символического капитала места, которые связаны с территориальным брендингом, анализом имиджевых стратегий и в целом с формированием позитивного образа территорий. Здесь анализ символического капитала места сводится к целому спектру методик и технологий, которые широко известны в брендинге и маркетинге мест, а также связаны с оценкой эффективности территориального бренда (K. Dinnie, R. Govers, S. Anholt, S. Zenker, E. Braun и др.).

В том случае если в изучении символического капитала места акцентируется внимание на категории «образ», то исследовательская стратегия направлена на то, чтобы определить те позитивные и устойчивые элементы или структурные компоненты, из которых складывается образ места. В социологической и культурологической традиции в исследовании образа города популярны методы анализа ментальных карт жителей города через визуальный срез городского пространства и изучение значимых мест в городе. В частности, ряд исследователей отмечает, что методика ментальных карт «позволяет не только выявить особенности восприятия территории, но и определить места концентрации символического капитала» [7. С. 103]. Образ места исследуется и в рамках гуманитарной географии, где исследовательский фокус направлен на имиджевые ресурсы территории как совокупность «образов, символов, знаков, стереотипов и информационных объектов, по-

тенциально репрезентирующих данную территорию» [17. С. 27], имеющих символическое значение для той или иной деятельности.

Кроме того, существуют исследования, направленные на выявление таких символических аспектов территорий, которые связаны с положительной оценкой проживания в них. Символический капитал места в таком случае представляется как «связующее звено между собственно представлениями о пространстве и их ролью в социально-экономическом развитии территорий» [18], и в итоге он обеспечивает формирование доверия к территории. Отсюда одни территории в глазах целевых аудиторий представляются более комфортными для проживания, что и объясняет миграционные потоки.

Оценка символического капитала нередко происходит с помощью многообразных методик опросов жителей территории и экспертов, туристов и инвесторов, потенциальных и реальных «визитеров», а также иных представителей внешней среды. Так, по мнению исследователей, поскольку престиж и репутация задаются экспертами, средой, заинтересованными аудиториями, то экспертная оценка символического капитала «представляет особую ценность, так как позволяет получить компетентное мнение о привлекательности, узнаваемости определенной территории, а также о возможностях и проблемах проживающего на данной территории регионального сообщества» [19. С. 77].

Не менее значимым представляется и семиотический подход к анализу символического капитала места, где локальное образование представляет собой совокупность текстов и символов, популяризация которых способна закреплять определенные значения в обществе. Так, согласно выводам исследователей, изучение семиотики городской среды, тестов городской культуры через выявление атрибутивных образов-характеристик, соответствующих суббрендам территории [20. С. 423], являющихся символическим капиталом места, может способствовать формированию положительного имиджа места.

Однако, по нашему мнению, основной проблемой в этом контексте является предмет эмпирического анализа символического капитала места, который бы позволил зафиксировать идентификационные коды места и позитивные аспекты восприятия территории. Кроме всевозможных индексов и рейтинговых показателей, которые косвенно отражают ситуацию, предметом изучения символического капитала места могли бы стать идентификационные маркеры, о которых речь шла выше, как единицы познания и измерения символического капитала места. Действительно, символический капитал места может быть представлен, репрезентирован, а также выявлен с помощью символических маркеров как визуальных и вербальных фиксаторов территориальных смыслов, которые аккумулируют и «упаковывают» информацию о территории в конкретных знаковых носителях [21]. Следовательно, символический маркер можно рассматривать в качестве универсальной знаковой категории для проведения эмпирических срезов информации о символическом капитале города или региона.

Таким образом, на данный момент адаптированной методологической стратегии исследования символического капитала места нет. Вместе с тем в алгоритм комплексного исследования внешних и внутренних компонентов символического капитала места могут быть включены различные методы, выбор которых будет зависеть от цели проводимого исследования. В частно-

сти, в качестве методик, которые позволили бы получить объективную информацию о содержании, структуре, перспективах формирования символического капитала места, следует обозначить следующие:

- анализ медиадискурса, публичных текстов СМИ, в которых накапливается и структурируется символический капитал места, а также контент-анализ вторичной информации (документов, программ, научных работ, статистических данных) как способы изучения репрезентантов символического капитала места и механизмов его формирования;

- семиотический анализ художественных и мифо-символических практик территории, позволяющий получить первичные данные о тех образах, в которых концентрируется символическая информация о месте;

- количественные и качественные опросы жителей, стейкхолдеров, лидеров мнений, некоторых представителей внешней среды, включая экспертные оценки и глубинные интервью, предоставляющие возможность дополнить и скорректировать результаты исследования или, напротив, получить первичные сведения;

- исследование ментальных карт места, а также вербализированных ментальных карт как источник определения доминирующих символических маркеров территории;

- прочие методики, способные дать объективную оценку символических ресурсов места (SWOT-анализ, факторный анализ), визуальных и вербальных компонентов позиционирования территории, направленные на анализ стратегий роста символического капитала места.

Подводя итог, отметим, что возникшая первоначально в политико-философском контексте теория символического капитала может быть научно обоснована локальным (территориальным, местным) срезом и рассмотрена как важнейший социокультурный механизм преобразования территорий. Научный и прикладной потенциал данной концепции вполне очевиден, особенно в рамках проблемы повышения узнаваемости и значимости территорий, развития их устойчивой идентификации во внешней среде и формирования позитивного образа места, а также создания благоприятной и комфортной внутренней атмосферы и роста доверия к территории как месту для проживания или посещения. Концепция символического капитала места открывает возможность не только выявить некоторые скрытые аспекты развития социально-экономических процессов, но и менять парадигму мышления местных сообществ сквозь призму символического обмена, а тем самым влиять на развитие мест, привлекая ограниченные и свободно перемещающиеся ресурсы на их территорию. Кроме того, концепция символического капитала места позволяет вновь актуализировать важность культуры, идентичности, памяти и прочих феноменов (в рамках которых объясняются символические процессы производства и потребления ценностей и норм, образов и мифов, впечатлений и оценок территории) как ключевых ресурсов для разработки стратегий развития российских городов и регионов в век глобализации и конкуренции.

### *Литература*

1. Гигаури Д.И. Символическая политика в социокультурном пространстве города (на примере г. Санкт-Петербурга) // Теория и практика общественного развития. 2015. № 16. С. 136–139.



2. Абалмасова Н.Е., Паин Э.А. Опора на символы в формировании региональной идентичности // Известия Российской академии наук. Серия географическая. 2011. № 6. С. 17–29.
3. Гнедовский В.М., Аверченкова С.В., Гнедовский М.Б. Капитализируя гений места и дух времени: Стратфорд-на-Эйвоне – Веймар – Ясная Поляна: Культурное наследие как фактор устойчивого регионального развития. Тула, 2008. 80 с.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2006. 540 с.
5. Бурдые П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.
6. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. Электронный журнал. 2002. Т. 3, № 5. С. 60–74.
7. Вандышев М.Н., Веселкова Н.В., Прямикова Е.В. Места памяти и символический капитал территорий в ментальных картах горожан // Журнал социологии и социальной антропологии. 2013. Т. XVI, № 3 (83). С. 101–121.
8. Замятина Н.Ю. «Земля наша дала миру...»: Национальные особенности брендинга территорий // Символическая политика: сб. науч. трудов. 2016. Вып. 4. С. 106–134.
9. Ингхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития. М.: Новое издательство, 2011. 464 с.
10. Norberg-Schulz Chr. Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1980. 216 p.
11. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюиже, М. Винок. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. 328 с.
12. Tortora M., Randelli F., Romei P. (2014) A Conceptual Framework for Tourism Transition Areas Based on Territorial Capital: a Case Study of Vinci // J. Tourism Hospitality. 3:135 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.omicsgroup.org/journals/a-conceptual-framework-for-tourism-2167-0269.1000135.php?aid=34051> (дата обращения: 21.01.2017).
13. del Cid, Alma Lorena. Potentiality of symbolic capital in the rural space as generator of territorial development // Agronomía Colombiana. 2011. Vol. 29, núm. 1, enero-abril. Universidad Nacional de Colombia.
14. Бурдые П. О телевидении. Эффект скрытой структуры // Альманах «Восток». 2006. № 1 (37) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1066.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1066.htm). (дата обращения: 20.09.2016).
15. Федотова Н.Г. Городская идентичность как конкурентное преимущество территории // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 372–377.
16. Shmuel N. Eisenstadt and Wolfgang Schluchter «Paths to Early Modernities – A Comparative View», daedalus, vol. 127, No. 3, Summer 1998. «Early Modernities». P. 1–18.
17. Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю. Имиджевые ресурсы территории: стратегии анализа и концептуальное осмысление (на примере проекта по формированию брендов городов Свердловской области) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 1. С. 26–45.
18. Замятина Н.Ю. Символический капитал городов России как фактор формирования миграционных потоков (на примере молодежной миграции из Норильска) [Электронный ресурс]. URL: <http://dropdoc.ru/doc/62064/%3Bdoc/> (дата обращения: 25.09.2016).
19. Козай Е.А. Оценка имиджевого потенциала Курского края (по результатам экспертного опроса) // AUDITORIUM. 2014. № 3 (3). С. 77–81.
20. Ланцевская Н.Ю. Семиотика пространства провинции как источник развития имиджа места // Фундаментальные исследования. 2014. № 5. С. 423–427.
21. Архипова А.Э., Федотова Н.Г. Маркеры территориальной идентичности как символическая основа брендинга места // Ученые записки НовГУ. 2016. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1228534> (дата обращения: 15.01.2017).

**Fedotova Natalia G.** Novgorod State University Yaroslav-the-Wise (Veliky Novgorod, Russian Federation).

E-mail: fedotova75@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 141–155.

DOI: 10.17223/22220836/29/13

#### **SYMBOLIC CAPITAL OF THE PLACE: NOTION, PECULIARITIES OF ACCUMULATION, RESEARCH METHODS**

**Key words:** symbolic capital, territory, symbolic resources, image of the place territorial identity.

Russian cities and regions in modern conditions are forced to increase the factors of adaptability to dynamic processes and to compete with other territories for the attraction of resources (tourism, financial, social, etc.) Often this competition is provided by the accumulation and use of symbolic capital of the place in a promotion of territorial brands, in making positive image of the place, in actualization of unique events and experiences, and in the capitalization of “genius of the place”. The theory of symbolic capital was developed in the writings of the famous sociologist and philosopher P. Bourdieu.

The problem of studying the symbolic capital of the place is interdisciplinary. From the perspective of cultural studies, providing the opportunity of an integrative approach, it is possible to theoretically substantiate the concept of the symbolic capital of the place as a tool of transformation of the territorial environment. The symbolic capital of the place is a set of important elements (meanings) of territorial environment, which provide a local place recognition, fame, prestige, credibility of different social groups.

The significance of the elements and practices of the territorial environment can be revealed through the use of a number of concepts that form the basis of scientific discourse: credibility, character space, territorial identity, “spirit of the place”, collective memory, etc. The main characteristic of the symbolic capital of the place is its ability to convert and accumulate. The ability to convert, i.e. to change from one state to another, is a major basis for the symbolic capital, because its value lies in the ability to influence the development of economic, social, and political processes.

The accumulation of symbolic capital of the place is the most important parameter, which study has a practical potential for growth of competitiveness of Russian territories and actualization of cultural potential of cities and regions. The methods and conditions of accumulation of the symbolic capital of the place are very diverse and are considered on the basis of various categories and approaches: from the communicative trajectories, taking into account the division into internal and external methods of accumulation, to the generation and representation of images of territorial environment, branding of the place, branding strategies and the formalization of names and statuses of the place.

Among the methods of studying symbolic capital of the place, there are such as expert interviews, the study of mental maps of the inhabitants of the territory, discursive and semiotic analysis of art and myth-symbolic practices of the territory, as well as analysis of media discourse. The concept of “symbolic marker of the territory” can be used for the research of the symbolic capital of the place. The symbolic marker is a visual or verbal fixator of territorial meanings – iconic universal category for the empirical selection of information about the symbolic capital of a city or region.

### References

1. Gigauro, D.I. (2015) Symbolic politics in the sociocultural space of the city (a case study of Saint Petersburg). *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 16. pp. 136–139. (In Russian).
2. Abalmasova, N.E. & Pain, E.A. (2011) Opora na simvoly v formirovaniy regional'noy identichnosti [The reliance on symbols in the formation of regional identity]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya geograficheskaya*. 6. pp. 17–29.
3. Gnedovskiy, V.M., Averchenkova, S.V. & Gnedovskiy, M.B. (2008) *Kapitaliziruya geniy mesta i dukh vremeni: Stratford-na-Eyvone – Veymar – Yasnaya Polyana: Kul'turnoe nasledie kak faktor ustoychivogo regional'nogo razvitiya* [Capitalising genius loci and Zeitgeist: Stratford-upon-Avon – Weimar – Yasnaya Polyana: Cultural heritage as a factor of sustainable regional development]. Tula: Yasnaya Polyana.
4. Eko, U. (2006) *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [Absent structure. Introduction to semiology]. Translated by V. Reznik, A. Pogonyaylo. St. Petersburg: Symposium.
5. Bourdieu, P. (2001) *Prakticheskiy smysl* [Practical Sense]. Translated from French by A.T. Bikbov, E.D. Voznesenskaya, S.N. Zenkin, N.A. Shmatko St. Petersburg: Aletyya.
6. Bourdieu, P. (2002) Formy kapitala [Forms of capital]. *Ekonomicheskaya sotsiologiya – Journal of Economic Sociology*. 3(5). pp. 60–74.
7. Vandysh, M.N., Veselkova, N.V. & Pryamikova, E.V. (2013) Les Lieux de Mémoire and Symbolic Capital of Territories in Mental Maps of Town-Dwellers. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – Journal of Sociology and Social Anthropology*. 3(83). pp. 101–121. (In Russian).
8. Zamyatina, N.Yu. (2016) “Zemlya nasha dala miru . . .”: Natsional'nye osobennosti brendinga ter-ritoriy [“Our land has given to the world . . .”: National characteristics of branding territories]. In: Malinova, O.Yu. (ed.) *Simvolicheskaya politika* [Symbolic policy]. Vol. 4. Moscow: RAS. pp. 106–134.

9. Inglehart, R. & Welzel, K. (2011) *Modernizatsiya, kul'turnye izmeneniya i demokratiya: Posle-dovatel'nost' chelovecheskogo razvitiya* [Modernisation, cultural change and democracy: the human development sequence]. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
10. Norberg-Schulz, Ch. (1980) *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
11. Nora, P. (1999) Problematika mest pamyati [The problems of places of memory]. In: Nora, P., Ozouf, M., de Pyuimezh, G. & Wynok, M.J. *Frantsiya-pamyat'* [France-memory]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
12. Tortora, M., Randelli, F. & Romei, P. (2014) A conceptual framework for tourism transition areas based on territorial capital: a case study of Vinci. *Journal of Tourism Hospitality*. 3(135). [Online] Available from: <https://www.omicsgroup.org/journals/a-conceptual-framework-for-tourism-2167-0269.1000135.php?aid=34051>. (Accessed: 21st January 2017).
13. Cid, A.L. del (2011) Potentiality of symbolic capital in the rural space as generator of territorial development. *Agronomía Colombiana*. 29(1). pp. 115–123.
14. Bourdieu, P. (2006) O televidenii. Effekt skrytoy struktury [On television. The effect of the latent structure]. *Vostok*. 1(37). [Online] Available from: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1066.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1066.htm). (Accessed: 20th September 2016).
15. Fedotova, N.G. (2016) Urban Identity as a Competitive Advantage of the Territory. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 5. pp. 372–377. (In Russian).
16. Shmuel, N. (1998) Eisenstadt and Wolfgang Schluchter “Paths to Early Modernities – A Comparative View”. *Daedalus*. 127(3). pp. 1–18.
17. Zamyatin, D.N. & Zamyatina, N.Yu. (2015) Imidzhevye resursy territorii: strategii analiza i kontseptual'noe osmyslenie (na primere proekta po formirovaniyu brendov gorodov Sverdlovskoy oblasti) [An image resource territory: strategy analysis and conceptual understanding (for example, the project for developing the brands of Sverdlovsk region)]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*. 1. pp. 26–45.
18. Zamyatina, N.Yu. (n.d.) *Simvolicheskiy kapital gorodov Rossii kak faktor formirovaniya migratsionnykh potokov (na primere molodezhnoy migratsii iz Noril'ska)* [Symbolic capital cities of Russia as the factor of formation of migration flows (for example, youth migration from Noril'sk)]. [Online] Available from: <http://dropdoc.ru/doc/62064/%3Bdoc/>. (Accessed: 25th September 2016).
19. Kogay, E.A. (2014) Otsenka imidzhevogo potentsiala kurskogo kraia (po rezul'tatam ekspertnogo oprosa) [Evaluation of the image potential of Kursk region (by results of expert poll)]. *AUDITORIUM*. 3(3). pp. 77–81.
20. Lantsevskaya, N.Yu. (2014) Semiotika prostranstva provintsii kak istochnik razvitiya imidzha mesta [Semiotics of space of the province as a source of development of the image of the place]. *Fundamental'nye issledovaniya*. 5. pp. 423–427.
21. Arkhipova, A.E. & Fedotova, N.G. (2016) Markery territorial'noy identichnosti kak simvolicheskaya osnova brendinga mesta [Markers of territorial identity as the symbolic basis of branding places]. *Uchenye zapiski NovGU*. 6. [Online] Available from: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1228534>. (Accessed: 15th January 2017).

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/29/14

**В.В. Харитон**

## **К ВОПРОСУ РАЙОНИРОВАНИЯ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ КАК ТУРИСТСКОГО РЕГИОНА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В.**

*В настоящее время туризм – одна из крупнейших отраслей промышленности в мире. Туристическая индустрия очень конкурентоспособна, и туроператоры находятся под увеличивающимся давлением. В связи с этой тенденцией пристальное внимание уделяется разнообразным направлениям туристических потоков, в том числе и в странах Восточной Европы.*

*Данная статья посвящена обобщению опыта туризма в Восточноевропейском регионе на современном этапе развития общества. В статье изучены вопросы районирования Европы, специфики развития туризма в странах туристического региона Восточной Европы, а также проблемы развития туризма в данном регионе в конце XX – начале XXI в. В статье освещена проблема регионализации Европы, которая сегодня является спорной. Широкую популярность получила классификация туристических зон мира, предложенная ВТО. Также в статье рассматриваются классификации – системы туристского зонирования, предложенные исследователями Ю.Д. Дмитриевским, А.Г. Манаковым. Помимо прочего, в статье рассматриваются подходы к районированию Республики Беларусь, опираясь на культурно-географическое районирование мира. Анализ показывает перспективы туристического бизнеса в Восточной Европе. Республика Беларусь как одна из стран этого региона имеет несомненный туристический потенциал.*

*Ключевые слова: Восточная Европа, туристский регион, районирование, культурно-исторический подход.*

В XXI в. туризм является одной из наиболее развивающихся отраслей во всем мире. Туристская индустрия в 2015 г. создала 284 млн рабочих мест, что составляет 9,5 % от мировой занятости. По результатам исследования Всемирной туристской организации при ООН (UNWTO), количество международных туристских путешествий в 2015 г. увеличилось на 4,4 % – до 1,184 млрд [1].

Каждый туристский регион, в том числе и страны Восточной Европы, имеет свою специфику в рамках оказания туристских услуг. В первую очередь, необходимо определить границы Восточной Европы как туристского региона.

Вопрос о регионализации Европы является дискуссионным. Перейдем к особенностям районирования Европы в туризме. Широкой известностью пользуется классификация туристских районов мира, предложенная ВТО. В основу данной классификации положены следующие факторы: социально-экономическое развитие; рекреационный потенциал; развитие социальной инфраструктуры; географическое положение и особенности транспортного сообщения с другими странами. Согласно классификации ВТО можно выделить 6 туристских регионов [1]:

1. Европейский макрорегион: Западная, Северная, Южная, Центральная и Восточная Европа.

2. Ближневосточный макрорегион: Западная и Юго-Западная Азия, Египет и Ливия.

3. Азиатско-Тихоокеанский макрорегион: Юго-Восточная и Восточная Азия, Австралия и Океания.

4. Южно-Азиатский макрорегион: Центральная и Южная Азия.

5. Африканский макрорегион: Африка (за исключением Египта и Ливии).

6. Американский макрорегион: Северная, Южная, Центральная Америка, островные государства и территории Карибского бассейна.

Достоинством данной классификации является четкое разделение стран мира на макрорегионы по туристскому потенциалу.

Однако считаем, что данная классификация характеризуется рядом недостатков. В первую очередь, существует несоответствие принадлежности некоторых стран к определенному региону. В качестве примера можно привести Америку, которая предполагает рассмотрение в трех регионах: Северная Америка, Латинская Америка, Карибский бассейн. В выделении туристических регионов Африки и Азии также отмечается недостаток единства. Кроме того, классификация недостаточно подробно указывает, какие именно страны входят в состав определенного макрорегиона, что обуславливает недостаточно подробное классифицирование.

Еще одной известной классификацией является система туристского районирования, предложенная исследователем Ю.Д. Дмитриевским [2], который предложил иерархию туристских районов: туристско-рекреационная зона; туристский макрорайон; туристский мезорайон; туристский микрорайон.

Согласно вышерассмотренной классификации к туристическому региону Восточной Европы относятся:

- 1) Балтия;
- 2) Польша;
- 3) Центральный макрорайон;
- 4) Причерноморский макрорайон.

Несомненным достоинством классификации Ю.Д. Дмитриевского является, в первую очередь, иерархизированность туристических регионов. С помощью разделения на туристско-рекреационные зоны, которые в свою очередь подразделяются на более мелкие сегменты, данному ученому удалось максимально подробно сегментировать мировой туризм. Однако, полагаем, что к недостаткам данного подхода можно отнести приоритет рекреационных услуг, а не культурно-исторического наследия. Тем самым в значительной степени ограничивается область использования этой классификации: правомерно руководствоваться таким сегментированием стран при анализе рекреационного туризма. Изучение специфики культурного туризма и сегментирования мира с данной позиции требует иного подхода.

Крайне важен существующий культурно-ландшафтный подход к выделению туристических регионов мира. Ключевым понятием данного подхода является термин «культурный ландшафт». С позиции советской школы культурный ландшафт понимается как антропогенный ландшафт, который был целенаправленно сформирован с учетом исторической адаптации к природным условиям под влиянием воздействия человека. Сторонники гуманитарного подхода [3–5] понимают под культурным ландшафтом культурно-природную территорию, которая возникла в результате длительного воздействия человека с природой и представляет собой устойчивую связь природных и культурных компонентов. С точки зрения экономико-географического

подхода культурный ландшафт представляет собой культурно-хозяйственный территориальный комплекс, образовавшийся в результате воздействия хозяйственной деятельности на природу под влиянием исторических, этнокультурных и экономических факторов. Нами культурный ландшафт понимается как сложный комплекс, включающий в себя природную и культурную составляющие, которые взаимообусловлены и взаимосвязаны. На основе понятия «культурный ландшафт» можно выделять туристические регионы с позиции культурно-ландшафтного районирования.

Как отмечает А.А. Андреев [6], ландшафт образуется под влиянием двух основных факторов: природного и антропогенного. Эти факторы вступают в определенное взаимодействие, в результате которого образуется два пути развития ландшафта. При гармоничном взаимодействии природного и антропогенного факторов образуется культурный ландшафт. При чрезмерном доминировании антропогенного фактора происходит разрушение природного ландшафта, что в конечном счете приводит к образованию деструктивного ландшафта.

Среди белорусских исследователей, которые являются сторонниками культурно-ландшафтного районирования, можно выделить работы С.А. Заруцкого [7], занимающегося проблемой районирования нашей страны. Как отмечает этот исследователь, основой выделения культурно-ландшафтных районов является этнокультура населения в совокупности с природными условиями; основой выделения подрайонов – транспортно-коммуникационные связи и историко-культурный потенциал; основой выявления микрорайонов – общности историко-культурного населения, специфика сельскохозяйственной деятельности и единство ландшафта.

Геокультурный подход (историко-культурное районирование) в качестве основы использует такие факторы, как религия населения в историческом контексте; этнические особенности населения, в том числе и языки; история народа; культурное наследие; природные особенности территории [8]. По мнению В.Н. Стрелецкого [9], к факторам, определяющим районы, относятся: региональное сознание населения, его этническая и диалектическая специфика, особенности духовной и материальной культуры; поселенческая структура и специфика взаимодействия человека с природой.

Ярким представителем историко-культурного районирования является российский исследователь А.Г. Манаков. Данный исследователь предлагает использование 6 единиц для классификации туристических регионов мира [10]:

- 1) макрорегион;
- 2) мезорегион;
- 3) микрорегион;
- 4) макрорайон;
- 5) мезорайон;
- 6) микрорайон.

А.Г. Манаков выделил 10 туристских макрорегионов мира и 46 мезорегионов. Проанализируем Восточную Европу как туристический регион согласно классификации А.Г. Манакова:

- 1) Макрорегион – Зарубежная Европа.
- 2) Мезорегион – Центральная и Восточная Европа.
- 3) Микрорегион – Восточноевропейский туристский микрорегион (Молдавия, Украина и Беларусь).

Следовательно, в рамках геокультурного подхода и концепции А.Г. Манакова Восточная Европа как туристический регион включает в себя 3 страны [10]:

- 1) Молдавию;
- 2) Украину;
- 3) Беларусь.

Среди белорусских исследователей, являющихся приверженцами культурно-исторического районирования, можно отметить труды А.А. Смолича. Данный исследователь выделил культурно-исторические районы Республики Беларусь, что позволило составить карту районирования нашей страны [11].

Ярчайшим белорусским представителем культурно-географического районирования мира является И.Н. Шаруха [12]. Учитывая всю совокупность районообразующих признаков и факторов районирования, данный исследователь выделил 19 интегральных культурно-географических районов Республики Беларусь (КГР): Полоцкая земля, Витебское Подвинье, Подисенье, Вилейщина, Гродненское Понёманье, Новогрудская земля, Верхнее Понёманье, Минская земля, Борисовская земля, Слуцкая земля, Бобруйская земля, Оршанское Поднепровье, Могилёвское Поднепровье, Мстиславско-Кричевская земля, Брестское Полесье, Пинское Полесье, Туровская земля, Припятское Полесье, Гомельское Полесье.

В XXI в. туристический потенциал Восточноевропейского региона активно развивается. Это утверждение находит отражение в многочисленных трудах отечественных и зарубежных исследователей.

В своем диссертационном исследовании А.П. Никогосян [13] выделяет Европейский регион в качестве наиболее посещаемого туристического сектора в мире. Это детерминировано вариативностью предоставления туристических услуг, а также относительно невысокими ценами на туризм в данном секторе. Сходного мнения придерживается и В.А. Набедрик [14], отметившая доминирующую роль туристического сектора Центрально-Восточной Европы на примере лечебного туризма.

Анализируя особенности туристического брендинга стран Восточной Европы, зарубежный исследователь Д. Холл [15] отмечает, что существует три основных ограничения, затрудняющих продвижение данных стран на мировом туристическом рынке. В первую очередь, это недостаток финансирования маркетингового продвижения страны на мировом туристическом рынке, что в значительной степени усугублено недостатком опыта работы на международном туристическом рынке у стран Восточной Европы. Во-вторых, это стремление стран Восточноевропейского региона к получению немедленных результатов, которые могут оказаться непрочными, так как для создания сильного туристического бренда необходимы достаточно большое количество времени и длительное финансирование. Третьей проблемой является наличие централизованных, а также частично авторитарных режимов в странах Восточной Европы, что затрудняет брендинг данных стран по сравнению со странами с развитой рыночной экономикой.

Необходимо также отметить, что после распада СССР страны Восточной Европы столкнулись с тем, что их национальный туристический продукт не мог в полной мере конкурировать с туристическими ресурсами стран западного мира. В настоящее время ситуация значительно меняется за счет разработки проблем туризма на государственном уровне.

Однако необходимо отметить, что во многих современных исследованиях развитие туризма в странах Восточной Европы по сей день оценивается как более низкое по сравнению с Западноевропейским регионом. В то же время большинство исследователей отмечают большой потенциал современной Восточной Европы как туристического региона. К примеру, О.В. Шувалова [16] говорит о том, что предпосылками роста туризма в странах Восточной Европы выступают развитая инфраструктура, невысокая стоимость туристических услуг и богатая история и культурное наследие стран Восточной Европы.

Республика Беларусь является страной с богатейшим потенциалом, способным привлечь множество туристов. По данным Министерства статистики и анализа Республики Беларусь, в стране в последние годы произошли значительные перемены в области туристической инфраструктуры. Так, в 2013 г. Республику Беларусь посетили 6 240,4 тыс. иностранных граждан (из них 4 100,2 тыс. граждан СНГ), в то время как в 2012 г. их количество составило 6 127,5 тыс. человек (из них 3 881,9 тыс. граждан СНГ) [17]. Численность организованных туристов, прибывших в республику в 2014 г., составила 137,4 тыс. человек, что на 0,5 % больше, чем в 2013 г. Из стран СНГ прибыло 115,6 тыс. человек (на 1,3 % больше уровня 2013 г.). Лидирующие позиции среди стран Содружества по организованным туристам сохранились за Россией – 113,2 тыс. человек (увеличение на 1,7 % по сравнению с 2013 г.) и Украиной – 1,8 тыс. человек (по сравнению с 2013 г. уменьшение на 10,3 %). В 2015 г. число посетивших Республику Беларусь составило 276 260 человек, из них туристов – 91 528 человек [17]. Это свидетельствует о положительной динамике развития въездного туризма в стране.

Однако сегодня в Республике Беларусь остаются следующие нерешенные проблемы в развитии туризма:

- отсутствие единой, общепризнанной в стране методики оценки рынка, а также полной статистической отчетности о потоках туристов по республике и регионам;

- недостаток уровня комфорта средств размещения туристов согласно международным стандартам;

- недостаточный уровень инвестирования в сферу туризма от государства и частных лиц;

- отсутствие системы единого научного и информационного обеспечения туристического продукта в рамках въездного и выездного туризма.

И это все при росте конкуренции на туристических рынках сопредельных стран СНГ, Балтии и Европы.

Проведенный анализ свидетельствует о перспективности туристского бизнеса в странах Восточной Европы. Республика Беларусь как одна из стран этого региона обладает несомненным туристическим потенциалом. И несмотря на то, что в настоящее время страна не играет значительной роли на международном туристском рынке, активные действия со стороны государства, в частности, активная работа в направлении привлечения инвестиций в отрасль, реставрация объектов культурно-исторического наследия, говорят о серьезной работе в данном направлении. Все это вкупе позволит занять Республике Беларусь свою нишу не только в Восточноевропейском регионе, но и на международной туристской арене.



### Литература

1. World Trade Organization [Электронный ресурс]. URL: <https://www.wto.org>. (дата обращения: 16.11.2016).
2. Дмитриевский Ю.Д. Туристские районы мира. Смоленск: СГУ, 2000. 224 с.
3. Герасимов А.С. Подходы к исследованию региональной идентичности в отечественной науке // Вестник Псковского государственного университета. Естественные и физико-математические науки. 2013. Вып. 3. С. 57–63.
4. Иванова Л.В. Историко-культурный ландшафт: концептуальные подходы, проблемы сохранения и перспективы изучения // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2009. № 7. С. 98–100.
5. Калуцков В.Н. Схематизация культурного ландшафта // Культурный ландшафт: Теоретические и региональные исследования / отв. ред. В.Н. Калуцков, Т.М. Красовская. М.: Изд-во Московского ун-та, 2013. 172 с.
6. Андреев А.А. Опыт культурно-ландшафтного районирования России // Псковский регион. журнал. 2012. № 13. С. 12–25.
7. Заруцкий С.А. Рекреационные ресурсы культурно-ландшафтных микрорайонов Барановичского административного района Брестской области / С.А. Заруцкий, А.В. Гришко // Мониторинг окружающей среды: сб. материалов II Международной науч.-практ. конф., Брест, 25–27 сентября 2013 г.; в 2 ч. / Брест. гос. ун-т им. А.С. Пушкина; редкол.: И.В. Абрамова. Брест: БрГУ, 2013. С. 35–37.
8. Исаченко А.Г. Принципы историко-географического районирования (на примере Северо-Запада Европейской России) // Известия Русского географического общества. 2013. Т. 145, вып. 1. С. 3–20.
9. Стрелецкий В.Н. Культурный регионализм: сущность понятия, проблемы изучения и система индикаторов // Псковский регион. журнал. 2012. № 14. С. 9–21.
10. Манаков А.Г. Туристские районы мира. География культурного наследия. Псков: ПГПУ, 2011. 320 с.
11. Бусько В.Н. Они были первыми академиками-экономистами Беларуси / под ред. П.Г. Никитенко. Минск: Право и экономика, 2001. 72 с.
12. Шаруха И.Н. Проблемы культурно-географического районирования мира // Магілёўскі мерыдыян. 2013. № 1–2 (20–21). Т. 13, вып. 1–2. С. 73–79.
13. Никогосян А.П. Экономические аспекты въездного туризма в страны Восточной Европы: автореф. дис. ... канд. экон. наук. СПб., 2000. 26 с.
14. Набедрик В.А. География лечебного туризма в Европе: Модели развития и трансформационные процессы: автореф. дис. ... канд. геогр. наук. М., 2005. 24 с.
15. Hall D. Branding and national identity: the case of Central and Eastern Europe // Destination Branding: Creating the Unique Destination Proposition / ed. by Nigel Morgan, Annette Pritchard, Roger Pride. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2014. P. 111–127.
16. Шувалова О.В., Ардашева В.Н. Особенности современного туризма в странах Восточной Европы // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2013. № 4. С. 54–59.
17. Национальный статистический комитет Республики Беларусь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belstat.gov.by> (дата обращения: 22.10.2016).

**Khariton Viktoria V.** Grodno State University n.a. Y. Kupaly (Republic Belarus, Grodno)

E-mail: [vvhariton@mail.ru](mailto:vvhariton@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 156–162.

DOI: 10.17223/22220836/29/14

### TO THE QUESTION OF THE REGIONAL EASTERN EUROPE AS A TOURISTIC REGION AT THE END OF THE XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

**Key words:** tourism, Eastern Europe, tourist region, cultural and historical approach.

Currently, tourism is one of the largest industries in the world. The tourism industry is very competitive, and tour operators are under increasing pressure. In connection with this trend, close attention is paid to a variety of areas of tourist flows, including in Eastern Europe.

This article is devoted to the generalization of the experience of tourism in the Eastern European region at the present stage of the development of society. The article explores the issues of regionalization of Europe, the specifics of tourism development in the countries of the tourist region of Eastern Europe, as well as the problems of tourism development in this region in the late 20th and early 21st

centuries. The article highlights the problem of regionalization of Europe, which today is controversial. Classification of tourist zones of the world, proposed by the WTO, has become very popular. Also in the article are classifications – the system of tourist zoning, proposed by researchers D.D. Dmitrievsky, A.G. Manakov. Among other things, the article examines approaches to the regionalization of the Republic of Belarus, relying on the cultural and geographical division of the world. The analysis shows the prospects for tourism business in Eastern Europe. The Republic of Belarus, as one of the countries of this region, has undoubted tourist potential.

### References

1. *World Trade Organization*. [Online]. Available from: <https://www.wto.org>. (Accessed: 16th November 2016).
2. Dmitrievskiy, Yu.D. (2000) *Turistskie rayony mira* [Touristy areas of the world]. Smolensk: Smolensk State University.
3. Gerasimov, A.S. (2013) Podkhody k issledovaniyu regional'noy identichnosti v otechestvennoy nauke [Approaches to the study of regional identity in Russian science]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Estestvennye i fiziko-matematicheskie nauki"*. 3. pp. 57–63.
4. Ivanova, L.V. (2009) Istoriko-kul'turnyy landshaft: kontseptual'nye podkhody, problemy sokhraneniya i perspektivy izucheniya [Historical and cultural landscape: conceptual approaches, preservation problems and prospects of study]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsial'no-ekonomicheskie i pravovye issledovaniya – Tyumen State University Herald. Social, Economic, and Law Research*. 7. pp. 98–100.
5. Kalutskov, V.N. (2013) Skhematizatsiya kul'turnogo landshafta [Planning the cultural landscape]. In: Kalutskov, V.N. & Krasovskaya, T.M. (eds) *Kul'turnyy landshaft: Teoreticheskie i regional'nye issledovaniya* [Cultural landscape: Theoretical and regional studies]. Moscow: Moscow State University.
6. Andreev, A.A. (2012) Opyt kul'turno-landshaftnogo rayonirovaniya Rossii [Experience of cultural and landscape zoning in Russia]. *Pskovskiy regionologicheskii zhurnal*. 13. pp. 12–25.
7. Zarutskiy, S.A. & Gribko, A.V. (2013) [Recreational resources of cultural and landscape microdistricts of the Baranovich administrative district, Brest Region]. *Monitoring okruzhayushchey sredy* [Environmental Monitoring]. Proc. of the Second International Conference. Brest, September 25–27, 2013. Brest. pp. 35–37. (In Russian).
8. Isachenko, A.G. (2013) Printsipy istoriko-geograficheskogo rayonirovaniya (na primere Severo-Zapada Evropeyskoy Rossii) [Principles of historical and geographical regionalisation (a case study of the North-Russian West of European Russia)]. *Izvestiya Russkogo geograficheskogo obshchestva*. 145(1). pp. 3–20.
9. Streletskiy, V.N. (2012) Kul'turnyy regionalizm: sushchnost' ponyatiya, problemy izucheniya i sistema indikatorov [Cultural regionalism: the essence of the concept, problems of study and the system of indicators]. *Pskovskiy regionologicheskii zhurnal*. 14. pp. 9–21.
10. Manakov, A.G. (2011) *Turistskie rayony mira. Geografiya kul'turnogo naslediya* [Touristy areas of the world. Geography of Cultural Heritage]. Pskov: Pskov State Pedagogical University.
11. Busko, V.N. (2001) *Oni byli pervymi akademikami-ekonomistami Belarusi* [They were the first academicians-economists of Belarus]. Minsk: Pravo i ekonomika.
12. Sharukho, I.N. (2013) Problemy kul'turno-geograficheskogo rayonirovaniya mira [Problems of cultural and geographical division of the world]. *Magilejskiy merydyan*. 1–2 (20–21). pp. 73–79.
13. Nikogosyan, A.P. (2000) *Ekonomicheskie aspekty v"ezdnoy turizma v strany Vostochnoy Evropy* [Economic aspects of inbound tourism to the countries of Eastern Europe]. Abstract of Economy Cand. Diss. St. Petersburg.
14. Nabadrik, V.A. (2005) *Geografiya lechebnogo turizma v Evrope: Modeli razvitiya i transformatsionnyye protsessy* [Geography of therapeutic tourism in Europe: Models of development and transformational processes]. Abstract of Geography Cand. Diss. Moscow.
15. Hall, D. (2014) Branding and national identity: the case of Central and Eastern Europe. In: Morgan, N., Pritchard, A. & Pride, R. (eds) *Destination Branding: Creating the Unique Destination Proposition*. Oxford: Butterworth-Heinemann. pp. 111–127.
16. Shuvalova, O.V. & Ardasheva, V.N. (2013) Osobennosti sovremennogo turizma v stranakh Vostochnoy Evropy [Features of modern tourism in the Eastern European countries]. *Sborniki konferentsiy NITs Sotsiosfera*. 4. pp. 54–59.
17. *National Statistical Committee of the Republic of Belarus*. [Online] Available from: <http://www.belstat.gov.by>. (Accessed: 22nd October 2016).

УДК 008 (045)

DOI: 10.17223/22220836/29/15

**М.В. Юркова**

## **АРКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЖИТЕЛЕЙ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ**

*Статья посвящена анализу арктического аспекта формирования региональной идентичности жителей Архангельской области. В ходе исследования рассмотрена имиджевая стратегия Архангельской области, базирующаяся на идее неразрывной связи региона с Арктикой, выявлены исторические предпосылки для формирования данной стратегии, также рассмотрена ее реализация с точки зрения факторов формирования региональной идентичности. В заключение продемонстрирована взаимосвязь между формированием региональной идентичности и имиджевой стратегией Архангельской области на примере результатов анкетирования, при этом за основу для оценки результатов был взят образный показатель формирования региональной идентичности.*

*Ключевые слова: региональная идентичность, образ региона, образ Арктики, имиджевая стратегия.*

Архангельская область является одним из регионов Российской Федерации, претендующих на особый статус в Арктическом пространстве страны, что является определяющим фактором как в приоритетах развития, так и в конструировании имиджевой стратегии региона. На данный момент Архангельская область позиционирует себя как регион, имеющий стратегическое значение для освоения и исследования Российской Арктики. При этом имиджевая стратегия помимо решения экономических задач должна способствовать конструированию позитивной региональной идентичности. Но стоит отметить тот факт, что в регионе наблюдаются проблемы с ее непосредственным формированием (на что указывают негативные отзывы как о конкретных населенных пунктах, так и о регионе в целом в социальных сетях и опросах общественного мнения, а также высокий уровень миграционных настроений). Поэтому в данной ситуации исследование арктического аспекта формирования региональной идентичности будет особенно актуальным, так как необходимо понимание того, насколько Архангельская область ассоциируется с Арктикой в глазах ее жителей и как они воспринимают арктический вектор развития региона.

Целью данной статьи является анализ взаимосвязи между формированием региональной идентичности и имиджевой стратегией Архангельской области. В рамках нашего исследования последовательно решались следующие задачи: изучение взаимосвязи между конструированием образа «Архангельск – ворота в Арктику» и формированием региональной идентичности жителей региона; анализ проявления арктического аспекта региональной идентичности жителей Архангельской области, проведенный по материалам анкетирования.

Региональная идентичность – это чувство принадлежности к определенному региону, основанное на осознании региональной уникальности, причастности к местному сообществу и вовлеченности в региональные культурные и общественные процессы, а также совокупности отношений, связанных с принятием / непринятием региона в качестве своей малой родины.

Связь человека и места является определяющей в региональной идентичности. Как отмечает Д.С. Докучаев, «процесс региональной идентификации предполагает конкретизацию пространственно-временных координат» [1. С. 81]. В данном случае территория приобретает особый смысл для самосознания человека, культурный ландшафт формирует региональное сообщество и определяет его особенности: «Процесс о-свое-ния» пространства – это конструирование „идеальной модели территории“» [Там же].

Регион как «первичную ячейку» региональной идентичности создает «идея своего края» как особого места, имеющего свое, отличное от соседних регионов место в российской истории. Особую роль при этом играют жизнь известных людей и архитектурные особенности городов, создающие «неповторимую целостность» и особый микроклимат. На этом строится «культивирование отношения к своему краю как к особой самобытной территории» [2. С. 159].

Архангельская область традиционно позиционировалась как северный регион, при этом особое внимание уделялось поморской культуре. В 2011 г. Поморье было названо новым брендом региона, в идее которого была заложена ассоциация Архангельской области с «уникальной поморской культурой и родиной великого помора Михаила Васильевича Ломоносова» [3]. Сейчас имиджевая стратегия региона сменилась и базируется на идее неразрывной связи региона с Арктикой, так как, по мнению губернатора Архангельской области И.А. Орлова, именно ориентация на Арктику будет благоприятствовать развитию промышленности (особенно судостроительных предприятий Северодвинска), позволит привлечь дополнительные инвестиции в бизнес-проекты и будет способствовать развитию науки в регионе посредством реализации программ Северного (Арктического) федерального университета. В свою очередь, положительные сдвиги в этих сферах должны дать толчок для развития всей области [4]. Таким образом, основной «идеей своего края», формирующей региональную идентичность, становится связь региона с Арктикой.

В основе формирования образа «Архангельск – ворота в Арктику» лежит несколько исторических предпосылок:

1. Освоение арктических территорий поморами и установление ими экономических и культурных связей с другими государствами Арктического региона.

2. Значение Архангельского порта для исследования Арктики, поскольку он служил отправной точкой первых русских арктических экспедиций.

3. Стратегическое значение Архангельска при обороне Российской Арктики в ходе Великой Отечественной войны.

Описание Архангельска как первого арктического российского порта широко распространено как в официальном («Из города ушли свыше 300 экспедиций (в том числе экспедиции Чичагова, Пахтусова, Седова, Русанова, позднее – онежского капитана Александра Кучина» [5. С. 22]), так и в науч-

ном дискурсе («освоение Арктики началось именно с Севера России, мы стали первооткрывателями», «многие экспедиции по изучению и открытию арктического края берут начало именно на поморской земле» [6. С. 73]).

Для того чтобы сформировать позитивную региональную идентичность, недостаточно разработать имиджевую стратегию, которая бы лишь привлекла в регион инвестиции. Необходимо, чтобы она работала на социальную и культурную сферы, а также способствовала формированию у жителей позитивного образа региона и осмыслению личных связей с ним как с малой родиной либо просто как с местом проживания. Однако отмечается, что региональное руководство в первую очередь нацелено на достижение политико-экономического результата, практически не обращая внимания на социальный и культурный аспекты проблемы. В результате образ Арктики остается для жителей региона чужим, далеким и ненужным [7. С. 129].

Популяризация образа Арктики среди жителей региона проводится в основном за счет мероприятий Северного (Арктического) федерального университета, таких как «Плавучий университет» и международные исследовательские проекты [8], а также за счет обширного освещения в региональных СМИ политических и экономических мероприятий различного масштаба, связанных с темой Арктики. Также появилась тенденция к усилению арктической тематики в университетских образовательных программах [7. С. 130]. Конструирование образа региона в СМИ и обращение внимания на региональные особенности в процессе образования – важные факторы формирования региональной идентичности, однако только их недостаточно.

Большую роль в формировании региональной идентичности играет создание особых «мест памяти», которые основаны на «пантеоне» местных героев, монументах, музеях, символах [9. С. 96]. Также важны в этом аспекте пространственные координаты идентичности: улицы, площади, памятники и окрестности [10. С. 150]. Рассмотрим, каким образом реализованы координаты «арктической» идентичности на примере Архангельска как областного центра региона. На первый взгляд, арктическая топонимика достаточно ярко представлена на карте города: 28 наименований улиц Архангельска так или иначе связаны с Арктикой. При этом их можно разделить на три категории: названия по географическим объектам, названия в честь знаменитых людей, участвующих в освоении Арктики, названия по основному роду занятий жителей города [11]. Однако стоит отметить, что многие наименования будут понятны только старшему поколению и вряд ли вызовут «арктические» ассоциации у молодежи города. Здесь уместно процитировать И.Н. Фельдт: «Выросло поколение, которое не смотрело «Семеро смелых», не читало «Два капитана» В. Каверина и не видело экранизацию, не знает об эпопее папанинцев, чкаловском перелете или экспедиции Г. Седова» [7. С. 129]. Поэтому нельзя утверждать, что город обладает развитой и работающей сетью «арктических» координат идентичности.

В целом же в культурном пространстве Архангельска обращений к арктической тематике крайне мало: в центре города из арктических названий можно встретить только Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова и Музей художественного освоения Арктики им. А.А. Борисова [12. С. 33]. Практически не нашла отражения арктическая тема в скульптурном облике Архангельска, при этом существующие компо-

зиции посвящены лишь одному тематическому срезу – Великой Отечественной войне (памятник адмиралу Н.Г. Кузнецову, памятник северным конвоям, памятник «Тюленю-спасителю»). Но в данном случае эти памятники работают скорее на образ «Архангельск – город воинской славы», в них арктическая тематика уходит на второй план. Поэтому можно констатировать факт, что в городе создано очень мало «мест памяти», необходимых для формирования арктического вектора идентичности.

Подобную ситуацию можно объяснить тем, что Арктика находится вне культурной политики Архангельской области, поскольку программы культурного развития региона сосредоточены на сохранении наследия Русского Севера, его самобытности и культурного ландшафта [7. С. 130].

Для того чтобы показать, взаимосвязаны ли арктический вектор в имиджевой политике региона и региональная идентичность жителей Архангельской области, обратимся к результатам анкетирования, проведенного нами с ноября 2015 по апрель 2016 г. Исследование охватило 510 жителей региона из различных городов и районов области. На наш взгляд, существуют показатели, которые позволяют оценить силу (сильная / слабая) и оценочный признак (позитивная / негативная) региональной идентичности. В контексте возможности выявить тенденцию при помощи анкетирования нас интересует показатель образа, который проявляется в способах описания региона и построении ассоциативного ряда. Так, в одном из вопросов респондентам было предложено охарактеризовать Архангельскую область несколькими прилагательными. На рис. 1 представлены характеристики, связанные с образами Севера и Арктики.

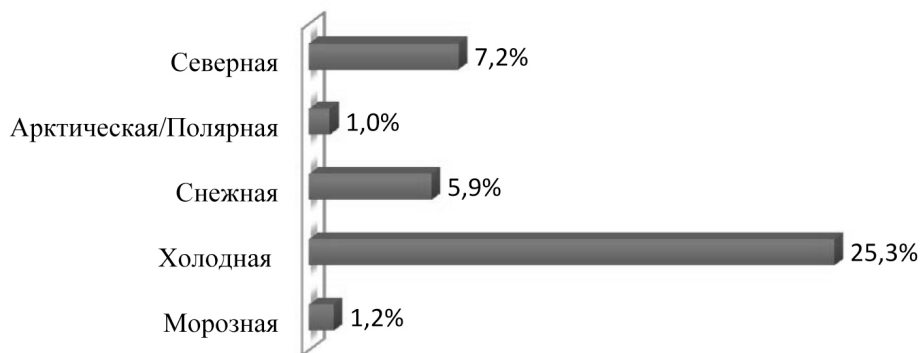


Рис. 1

Стоит отметить тот факт, что прилагательные «арктическая / полярная» набрали всего 1 %, в то время как определение «северная» использовали 7,2 % респондентов. Характеристика «холодная», которую указали 25,3 %, является второй по частоте упоминания, чаще назвали только прилагательное «большая» (32,9 %). Еще 1,2 % использовали более мягкое прилагательное «морозная», 5,9 % опрошенных назвали регион «снежным». Но данные результаты объясняются скорее не связью региона с Арктикой, а спецификой регионального климата с продолжительной холодной и снежной зимой и прохладным летом, поэтому при дальнейшем анализе результатов мы опустим варианты ответов, связанные с холодом и снегом.

В целом арктическая тема при ответе на вопросы анкеты практически не прозвучала. Так, в качестве достоинств региона 1 % опрошенных назвали саму Арктику и 1 % – северное сияние. При ответе на вопрос «Что является символом региона лично для Вас», Арктику указали всего 0,2 % опрошенных. В случае беседы с человеком, который никогда не был в Архангельской области, 0,6 % респондентов рассказали бы о северном сиянии.

Как отмечает М.В. Назукина, среди животных наиболее ярко символизируют Арктику белый медведь и северный олень [13. С. 61]. Однако при выборе зверя, с которым ассоциируется Архангельская область, жители региона предпочли бурого медведя, его назвали 26,4 % опрошенных. Белого же медведя указали в 2,5 раза меньше респондентов – 10,4 %. Также среди арктических животных были названы тюлень (4,3 %) и морж (0,8 %), оленя же указали 2,5 %, но уточнение, что имелся в виду именно северный олень, встретилося лишь у трех человек (рис. 2).

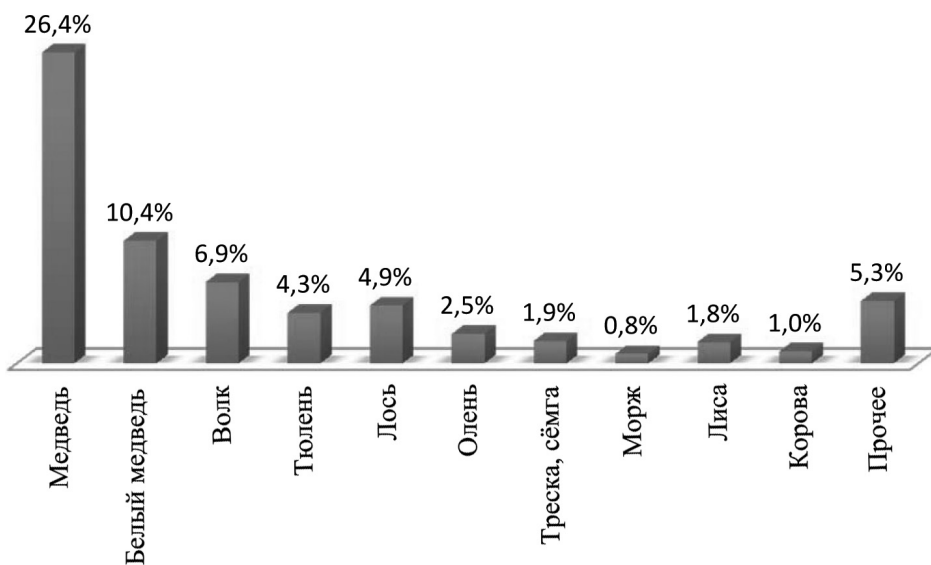


Рис. 2

Что же касается объяснения ассоциаций, то только 1,9 % написали «арктический / полярный зверь» (для сравнения, объяснение «север» встретилося у 4,1 % опрошенных, что в два раза больше). Даже такую на первый взгляд «полярную» ассоциацию, как белый медведь, большинство людей объяснило через Север (20,8 %)¹. Арктика же в качестве объяснения причины ассоциации фигурирует на втором месте (15,1 %). Что же касается остальных причин, то 9,4 % трактовали выбор зверя стереотипом («Белые медведи по дорогам ходят»). 5,7 % назвали животное сильным и столько же – большим. 3,8 % обозначили ассоциацию со снегом и такое же количество – с картой области. 1,9 % указали неповоротливость, 3,4 % указали ассоциацию без объяснения причин (рис. 3).

<sup>1</sup> Здесь и далее: процент посчитан от числа людей, указавших животное в качестве ассоциации.

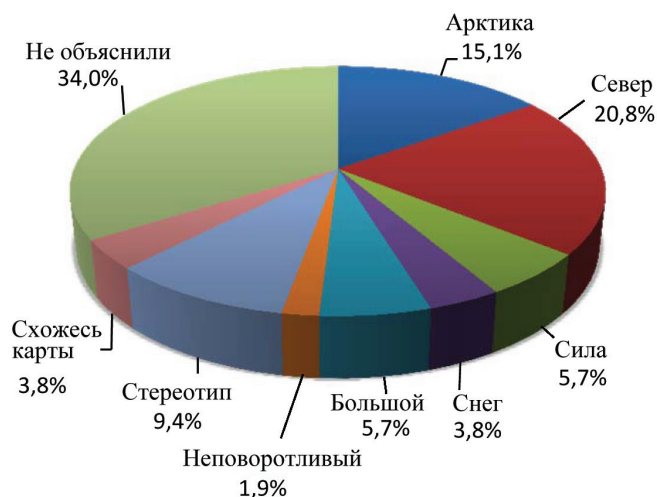


Рис. 3

Если говорить о других арктических животных, то никто из назвавших тюленя, моржа и оленя не указал в качестве причины ассоциации Арктику. Стоит отметить, что 4,5 % респондентов, назвавших тюленя, объяснили свой выбор способностью животного приспосабливаться к тяжелым климатическим условиям, трое, назвавших моржа, – морозоустойчивостью зверя, один человек, указавший оленя, – тем, что животное северное. Об остальном ассоциативном ряде мы не имеем возможности говорить в рамках данной статьи, это является темой для отдельной публикации.

Таким образом, из указанных данных следует вывод, что с точки зрения показателя образа арктический вектор имиджевой политики Архангельской области практически не оказывает влияния на региональную идентичность ее жителей. Респонденты редко пользуются словами «арктический» и «полярный» при описании региона, ассоциативный ряд, связанный с арктическими образами, тоже был представлен слабо. Также анкетирование показало, что образ Севера ближе для респондентов.

На наш взгляд, существует несколько причин сложившейся ситуации: резкая смена приоритетов в имиджевой стратегии с поморского вектора на арктический, несогласованность между выстраиванием имиджевой стратегии и программой развития культуры региона, когда первая ориентирована на Арктику, а вторая – на Русский Север. Также стоит отметить тот факт, что в Арктическую зону входит территория не всей области. Руководство региона не считает это препятствием для выбора имиджевой стратегии, потому что «важно участвовать в освоении Арктики, а не присутствовать внутри этой Арктики» [4]. Но этот подход затрудняет процесс формирования позитивной идентичности: жителям южных районов области арктическая тема не близка априори. И даже наоборот, излишнее внимание к данной теме в ущерб освещению в СМИ достоинств их района проживания может приводить к чувству неудовлетворения и как следствие негативной региональной идентичности.

Если же брать население региона в целом, то причиной такого результата будет недостаток культурологического осмысления Арктики в региональной



политике. Арктика рассматривается как возможность для инвестиций, но не как способ формирования позитивного отношения к региону на основе осмысления связей жителей региона с ним.

Таким образом, на данном этапе идея неразрывной связи Архангельского региона с Арктикой не оправдывает себя в плане формирования региональной идентичности. Для того чтобы изменить эту ситуацию, необходимо обратиться к арктической теме при создании новой программы культурного развития региона, в том числе рассмотреть вопросы, связанные с созданием арктических «мест памяти» в городах области, более подробно освещать исторические аспекты в СМИ, популяризировать позитивный образ Арктики.

### Литература

1. Докучаев Д.С. Региональная идентичность российского человека в современных условиях: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Иваново, 2011. 181 с.
2. Крылов М.П. Региональная идентичность в Европейской России: дис. ... д-ра геогр. наук. М., 2007. 381 с.
3. В Архангельской области будет продвигаться бренд «Поморье» [Электронный ресурс]. URL: <http://regnum.ru/news/tourism/1398734.html> (дата обращения: 24.05.2017).
4. Орлов И. Проект по освоению Арктики «потянет» за собой другие [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arctic-info.ru/ExpertOpinion/29-12-2012/proekt-po-osvoeni-arktiki--potanet--za-soboi-drygie/> (дата обращения: 23.05.2017).
5. Орлов И. Арктика в политике и экономике Архангельской области // Арктика и Север. 2012. № 6. С. 21–25.
6. Назукина М.В. Арктические смыслы в позиционировании регионов российской Арктики // Город невест? Брендинг территорий и региональные идентичности: материалы Всероссийской научной конференции. Иваново, 12–13 сент. 2013 г. / под ред. М.Ю. Тимофеева. Иваново: Изд-во Иван. гос. ун-та, 2013. С. 71–74.
7. Фельдт И.Н. Образ Русского Севера и образ Арктики в современной культурной политике Архангельской области // Человек. Культура. Образование: науч.-образоват. и метод. журн. 2015. № 3 (17). С. 122–135.
8. САФУ: геополитический вектор [Электронный ресурс] // Аккредитация в образовании. 2012. № 57. URL: [http://www.akvobr.ru/safu\\_geopoliticheskii\\_vektor.html](http://www.akvobr.ru/safu_geopoliticheskii_vektor.html) (дата обращения: 23.05.2017).
9. Есина Ю.Г. Показатели идентичности в региональной культуре Франции: дис. ... канд. культурологии. М., 2011. 278 с.
10. Тимофеев М.Ю. Нацисфера: Опыт анализа семиосферы наций. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2005. 279 с.
11. Арктика на карте Архангельска [Электронный ресурс]. URL: [http://www.library.narfu.ru/rus/News/Pages/20170215\\_Arktika\\_na\\_karte\\_Arhangelska.aspx](http://www.library.narfu.ru/rus/News/Pages/20170215_Arktika_na_karte_Arhangelska.aspx) (дата обращения: 23.05.2017).
12. Фельдт И.Н. Постижение образа города и формирование городской идентичности (на примере г. Архангельска) // Михайловские чтения. 2014: сб. статей научно-практической конференции / сост. Ю.А. Сиборцева, Н.А. Григорьева. Архангельск, 2015. С. 29–33.
13. Назукина М.В. Основные тренды позиционирования регионов российской Арктики // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. № 5. С. 59–68.

**Yurkova Marina V.** Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation).

E-mail: MarinaYurkova23@yandex.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 163–171.

DOI: 10.17223/22220836/29/15

### ARCTIC ASPECT OF THE ARKHANGELSK REGION INHABITANTS IDENTITY FORMATION

**Key words:** regional identity, image of the region, image of the Arctic, image strategy.

The our study aim is investigate arctic aspect of the Arkhangelsk region inhabitants identity formation. Main investigation problem is defended as search link between Arkhangelsk region "Arctic" image strategy and inhabitants regional identity formation. Problem attracts much attention because image strategy is an important factor identity formation. And today, when the regional leadership has chosen the Arctic vector in the development of regional image, it is very important to understand how this choice influences on the inhabitants regional identity.

The interconnection between the human and the place is the regional identity determining factor. "The small homeland idea" is very important for the regional identity formation. The Pomorie special significance was this idea for Arkhangelsk region for a long time. Now an image strategy is being created which based on the idea of a historic links between the region and the Arctic. This image strategy has several historical prerequisites which form Arkhanegelsk image as the first Russian Arctic port. However, the regional leadership uses this strategy only to attract economic investments, the cultural aspect of the problem is not mentioned. Therefore, the Arctic image remains alien, distant and unnecessary to the inhabitants. The Arctic theme popularization level in the region is insufficient: only Northern (Arctic) Federal University research activities, political and economic events are represented in the media. The spatial coordinates of the regional identity Arctic vector are not created. There are "Arctic" streets names in Arkhangelsk, but it not cause associations among young people due to the weak Arctic popularization.

The questioning method had used to detection of the relationship between the Arctic image strategy and inhabitants regional identity. The trend is revealed on the image index basis which manifests itself in the ways of region describing and constructing an associative series. While describing region, respondents use the word "northern" seven times more frequently than the word "Arctic". The associative series is connected with the Arctic images was also represented rather weakly. There are two reasons for this situation. First, the Arctic image can be intimate only for residents of the region northern districts. Secondly, there is a deficiency of cultural Arctic comprehension in regional politics from the cultural studies point of view. Therefore, it is necessary to turn to the Arctic theme when a new program of the region cultural development was creating.

### References

1. Dokuchaev, D.S. (2011) *Regional'naya identichnost' rossiyskogo cheloveka v sovremennykh usloviyakh: sotsial'no-filosofskiy analiz* [Regional identity of the Russian people in modern conditions: socio-philosophical analysis]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Ivanovo.
2. Krylov, M.P. (2007) *Regional'naya identichnost' v Evropeyskoy Rossii* [Regional identity in European Russia]. Geography Dr. diss. Moscow.
3. Regnum. (2011) *V Arkhangel'skoy oblasti budet prodvigat'sya brend "Pomor'e"* [Arkhangelsk Region to promote the "Pomorie" brand]. [Online] Available from: <http://regnum.ru/news/tourism/1398734.html>. (Accessed: 24th May 2017).
4. Orlov, I. (2012) *Proekt po osvoeniyu Arktiki "potyanet" za soboy drugie* [The project for the development of the Arctic will be followed by others]. [Online] Available from: <http://www.arctic-info.ru/ExpertOpinion/29-12-2012/proekt-po-osvoeniyu-arktiki--potanet--za-soboi-drygie/> (Accessed: 23rd May 2017).
5. Orlov, I. (2012) The Arctic regions in the policy and economy of Arkhangelsk area. *Arktika i Sever – Arctic and North*. 6. pp. 21–25.
6. Nazukina, M.V. (2013) [Arctic meanings in the positioning of the Russian Arctic regions]. *Gorod nevest? Brending territoriy i regional'nye identichnosti* [The City of Brides? Branding of Territories and Regional Identities]. Proc. of the All-Russian Conference. Ivanovo, September 12–13, 2013. Ivanovo. pp. 71–74. (In Russian).
7. Feldt, I.N. (2015) *Obraz Russkogo Severa i obraz Arktiki v sovremennoy kul'turnoy politike Arkhangel'skoy oblasti* [The image of the Russian North and the Arctic in the modern cultural politics of Arkhangelsk region]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie – Human. Culture. Education*. 3(17). pp. 122–135.
8. Kudryashova, E. & Mengazetdinova, A. (2012) SAFU: geopoliticheskiy vector [NARFU: the geopolitical vector]. *Akkreditatsiya v obrazovanii*. 57. [Online] Available from: [http://www.akvobr.ru/safu\\_geopoliticheskiy\\_vektor.html](http://www.akvobr.ru/safu_geopoliticheskiy_vektor.html). (Accessed: 23rd May 2017).
9. Esina, Yu.G. (2011) *Pokazateli identichnosti v regional'noy kul'ture Frantsii* [Indicators of identity in the French regional culture]. Culturology Cand. Diss. Moscow.
10. Timofeev, M.Yu. (2005) *Natsiosfera: Opyt analiza semiosfery natsiy* [Natiosphere: Analyzing the semiosphere of nations]. Ivanovo: Ivanovo State University.

11. NARFU. (2017) *Arktika na karte Arkhangel'ska* [The Arctic on the map of Arkhangelsk]. [Online] Available from: [http://www.library.narfu.ru/rus/News/Pages/20170215\\_Arktika\\_na\\_karte\\_Arhangel'ska.aspx](http://www.library.narfu.ru/rus/News/Pages/20170215_Arktika_na_karte_Arhangel'ska.aspx). (Accessed: 23rd May 2017).
12. Feldt, I.N. (2015) Postizhenie obraza goroda i formirovanie gorodskoy identichnosti (na primere g. Arkhangel'ska) [Comprehension of the city image and formation of urban identity (a case study of Arkhangelsk)]. In: Sibirtsev, Yu.A. & Grigoriev, N.A. (eds) *Mikhaylovskie chteniya* [The Mikhailov Reading]. Arkhangelsk: [s.n.], pp. 29–33.
13. Nazukina, M.V. (2013) Osnovnye trendy pozitsionirovaniya regionov rossiyskoy Arktiki [The main trends in the positioning of the Russian Arctic regions]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy*. 5. pp. 59–68.

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.072.2

DOI: 10.17223/22220836/29/16

С.П. Вавилов, Я.В. Ткаленко

### ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ ТОМИЧЕЙ В 1900–1920-Х ГГ.

*В статье рассматриваются аспекты музыкальной жизни Томска в 1900–1920 гг. Одной из интересных особенностей этого периода явились постановки опер, которые были осуществлены силами томских музыкантов. В оперных спектаклях участвовали самодеятельные и полупрофессиональные артисты, а также преподаватели музыкальных школ. Эти спектакли сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры Томска. Статья содержит сведения об исполнителях, режиссерах и дирижерах оперных спектаклей. Статья создана на основе материалов государственных архивов, а также публикаций в томской периодической печати.*

Ключевые слова: Томск, музыкальная культура, опера, режиссер, певец.

Одним из интересных моментов в истории музыкальной жизни Томска являются постановки опер, в которых участвовали местные самодеятельные и полупрофессиональные артисты. Томск заметно отличался большей активностью музыкальной жизни от других сибирских городов в начале XX в. Этому, безусловно, способствовали деятельность Томского отделения Императорского Русского музыкального общества (ТО ИРМО) и его музыкальных классов, открытие высших учебных заведений: университета и технологического института.

Эта сторона музыкальной жизни Томска мало отражена в литературе, и в настоящей работе сделана попытка возместить определенный пробел в освещении музыкальной истории Томска.

Известно, что первое обращение к постановке в концертах оперных номеров и сцен из опер относится к середине 1880-х гг. [1, 2]. В подготовке этих концертов активное участие принимали энтузиасты развития музыкальной культуры города А.А. Ауэрбах, супруги К.И. и Г.С. Томашинские.

Однако осуществить постановку целых опер с участием хора, оркестра, с наличием минимальной сценической обстановки, костюмов и аксессуаров стало возможным только на рубеже XIX–XX вв. Среди основных причин, которые способствовали этому, следует назвать деятельность музыкальных классов ТО ИРМО, в которых ежегодно обучались пианисты, скрипачи и вокалисты под руководством опытных педагогов, наличие в том числе в Томске выпускников столичных консерваторий. Программа подготовки учащихся содержала разучивание оперных партий и ансамблей (дуэтов, трио).

Приезд в начале XX в. в Томск в качестве преподавателя по вокалу известного певца Я.Я. Карклина, который был солистом Большого театра, оживил интерес жителей Томска к опере. Карклин организовал крупный хор, который с успехом исполнял хоры из опер. В концертах стали исполняться

вокальные ансамбли из опер. Например, в одном из концертов 1902 г. томские певцы-любители исполнили довольно сложный квинтет из оперы Глинки «Руслан и Людмила», а одна из участниц А. Болеславова исполняла в концертах и виртуозную арию Царицы ночи из «Волшебной флейты» Моцарта.

В октябре 1908 г. была осуществлена постановка оперы Даргомыжского «Русалка», которую подготовил известный в России певец Василий Алексеевич Цветков, волею судеб работавший в Томске в 1908–1912 гг. Цветков был приглашен занять место директора музыкальных классов. В этот период шла активная деятельность музыкальной общественности города по преобразованию классов в музыкальное училище, и Цветков стал первым директором музыкального училища.



Первый директор музыкального училища ТО ИРМО В.А. Цветков

К участию в постановке оперы Цветков привлек любителей, учеников музыкальных классов. Опера, правда, шла в так называемом концертном варианте, т.е. «без костюмов, без игры на сцене», как писала газета «Сибирская жизнь» [3]. Опера шла под аккомпанемент опытного музыканта-любителя пианиста Ивана Васильевича Соколова. Соколов неоднократно аккомпанировал при исполнении не только оперных отрывков, но и играл оперы целиком, пользуясь клавиром произведений. Инженер-путеец Соколов был талантливым музыкантом, руководил музыкальным кружком в Железнодорожном собрании города и был активным участником музыкальной жизни города вплоть до своей смерти в 1914 г.

О масштабности этого события говорит тот факт, что опера исполнялась на самой главной сцене города – в Общественном собрании. Средства на постановку были предоставлены Обществом вспомоществования учащимся. Для исполнения партии Русалки Цветков пригласил из Москвы свою супругу блестящую певицу Елену Яковлевну Цветкову. Елена Яковлевна приехала в октябре 1908 г. Это был смелый и благородный шаг певицы, ведь в то время поездка по железной дороге из Москвы в Томск занимала не менее двух

недель, а Цветкова имела ангажемент в оперном театре С. Зимина в Москве. Роль Русалки была в ее репертуаре одной из лучших.

Постановка оперы вызвала «выдающийся интерес в музыкальной жизни нашего города», как писала та же «Сибирская жизнь». Интересно, что рецензент, выступивший в газете с неприятием самой идеи постановки целой оперы без костюмов и декораций, затем пишет о положительных достоинствах исполнения: великолепном хоре (более 100 человек), прекрасной игре певца-любителя Наумова в роли Мельника. Все это говорит о том, что опера была благосклонно принята томичами.

Руководил исполнением в роли дирижера сам директор классов. Партнерами Е. Цветковой в этом спектакле выступили томские певцы-любители тенор Д.П. Вележев (Князь), бас М.Ф. Наумов (Мельник), сопрано Н.А. Караулова (Ольга).

Нина Караулова была ученицей музыкальных классов и принадлежала к наиболее способным ученицам Цветкова. Прекрасный голос, сценическая привлекательность снискали молодой певице большую любовь томичей. Караулова участвовала в многочисленных концертах, имела большой репертуар. Впоследствии она выступала на профессиональной сцене под фамилией Бреккер-Караулова. Известны выступления Карауловой в таких операх, как «Сын мандарина» Кюи (партия Иеди), «Рафаэль» Аренского (партия Форнарины), «Вражья сила» Серова (партия Даши), «Риголетто» Верди (партия Джильды). К сожалению, подробной информацией о жизни и деятельности этой артистки мы пока не располагаем.

После отъезда из города В.А. Цветкова активность оперных постановок в Томске существенно снизилась. Определенное ослабление интереса к оперным постановкам было связано также с событиями мировой войны, начавшейся в 1914 г., когда часть преподавателей и учащихся была призвана в армию.

Новый директор музыкального училища Павел Виноградов был блестящим пианистом и занимался в основном укреплении класса преподавания фортепиано, организацией камерных концертов и собственных выступлений. И тем не менее в сезоне 1913/14 года были подготовлены две крупные постановки: «Травиата» Верди и «Русалка» Даргомыжского. Оперы прошли, как гласили афиши, «в костюмах, декорациях и при полной обстановке».

Руководили постановками опытные и интересные музыканты. Оркестром при исполнении «Русалки» руководил Константин Александрович Ардатов, оперный певец (баритон), подвизавшийся в провинциальных оперных труппах и имевший большой сценический опыт.

В ряде источников ошибочно указывается, что Ардатов получил образование в Московской консерватории. В действительности он получил музыкальное образование в Московском музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. В составе провинциальных оперных трупп он объехал города России: Казань, Иркутск, Хабаровск, Владивосток.

Именно в Томске началась педагогическая деятельность Константина Александровича. Впоследствии он преподавал в музыкальных заведениях Симферополя и Краснодара. В Томске он преподавал вокал в музыкальном училище, был в 1915–1920 и 1922–1923 гг. его директором.

Для участия в постановке оперы «Русалка» были подготовлены балетмейстером С.В. Люзинской несколько балетных пар, исполнивших танцы русалок.

В 1913 г. дважды прошла опера Римского-Корсакова «Майская ночь», поставленная под руководством Леонида Николаевича Виссонова, служащего одного городского учреждения, ставшего затем хормейстером, великолепным знатоком пения и хоров. Виссонов несколько лет служил регентом одного из крупных соборов в Томске. Аккомпаниатором при постановке оперы был также Иван Васильевич Соколов.

Этот год стал заметным по постановке оперных спектаклей. Помимо «Майской ночи», были осуществлены постановки опер «Жизнь за царя» Глинки, «Алеко» Рахманинова, «Сын мандарина» Кюи. В апреле 1913 г. состоялся оперный вечер с исполнением сцен из опер «Кармен» Бизе (2-й акт) и «Фауст» Гуно (3-й и 4-й акты).

Опера «Русалка» была очень популярной для постановки местными силами. В 1916 г. оперу поставил прекрасный певец бас-баритон Иван Иванович Березнеговский, чья жизнь и творчество стали яркой страницей в музыкальной истории Томска [4, 5].



И.И. Березнеговский – Мельник (опера «Русалка»)

Березнеговский блестяще исполнил партию Мельника. Опера давалась в Томске два раза, и на этот раз организаторы постановки сумели изготовить костюмы и небольшие декорации. В главной роли выступила Ольга Леонидовна Шиловская, уроженка Томска, учившаяся (как и Иван Березнеговский) в Московской консерватории у профессора У. Мазетти, но из-за болезни не сумевшая окончить консерваторию. Позднее в Томске Ольга Шиловская стала известным врачом-стоматологом. Сестра ее Мария окончила Московскую

консерваторию по классу фортепиано, была прекрасным педагогом и содержала в Томске частную музыкальную школу.

«Военный» 1916 г. был интересен еще несколькими оперными постановками. В марте этого года силами преподавателей и учащихся училища был поставлен «Евгений Онегин». Постановку осуществил ставший директором училища Константин Ардатов. Опера шла под аккомпанемент пианиста Ф.Л. Петкевича, поскольку собрать нужный оркестр не удалось – многие музыканты были призваны в действующую армию. Некоторые музыкальные эпизоды поддерживал небольшой оркестр под управлением скрипача А.В. Буздыханова.

В 1919 г. в одной из томских газет появилось любопытное сообщение о создании своеобразного оперного товарищества, в которое вошли артисты различных оперных антреприз, оказавшиеся в городе в период Гражданской войны. В товариществе были артисты из Перми, Екатеринбурга, Иркутска. Деятельность этого объединения была весьма непродолжительной и не оказала существенного влияния на развитие музыкальной жизни города.

В летние месяцы 1920 г. состоялись несколько оперных вечеров, на которых исполнялись сцены из опер. В исполнении приняли участие как профессиональные артисты, жившие и работавшие в то время в городе, так и любители. Среди профессиональных певцов в первую очередь назовем Ивана Березнеговского, лирико-драматического баритона Александра Ульянова, сопрано Казаринову. Эти певцы пользовались любовью и уважением томской публики. Большим участием в музыкальной жизни Томска отмечена и жена А.Н. Ульянова – драматическое сопрано Вера Сотеровна Клопотовская [6].

До приезда в Томск Клопотовская пела в оперных труппах Тбилиси, Баку, Харькова, Тамбова. Певица обладала хорошо поставленным голосом, ровным во всех регистрах. Рецензенты столичных газет неизменно отмечали и прекрасное драматическое дарование артистки. Апофеозом оперной карьеры В.С. Клопотовской, безусловно, надо считать ее выступление в опере Римского-Корсакова «Золотой петушок». Певица впервые на оперной сцене России исполнила партию Золотого петушка.

В период своего пребывания в Томске в 1919–1922 гг. В. Клопотовская принимала активное участие в концертах-митингах, была в числе организаторов 1-го Сибирского трудового вокально-музыкального товарищества – своеобразного музыкального кооператива. В 1922 г. Клопотовская выступила как оперный режиссер, поставив оперу «Пиковая дама», в которой участвовали лучшие вокалисты города. В этом же году Клопотовская, как и некоторые другие томские музыканты, получила приглашение участвовать в организации Сибирской государственной оперы (Сибгосоперы) в г. Новосибирске и выехала из Томска. Партнером Веры Сотеровны на сцене долгие годы был ее муж А.Н. Ульянов, неоднократно выступавший и в Томске. Супруги впоследствии работали в оперных театрах Перми и Свердловска.

Томск в рассматриваемый период времени отличался от других сибирских городов тем, что в нем работали дополнительно две частные музыкальные школы, в которых также делались попытки оперных постановок. Это были школы, которыми руководили опытные педагоги пианистки М.Л. Шиловская (затем школой руководила К.И. Томашинская) и Ф.Н. Тютрюмова. В этих школах работали опытные преподаватели вокала,



проявлявшие инициативу в постановке отдельных номеров, сцен и отдельных актов из опер. Известны также постановки целых опер, шедших в сопровождении игры на рояле в две либо четыре руки.

В деле постановки оперных спектаклей частные музыкальные школы не отставали от музыкального училища. Музыкальная школа, которой руководила Феофания Николаевна Тютрюмова, прекрасная пианистка и блестящий педагог, силами учащихся своей школы представила на суд горожан в Общественном собрании две небольшие оперы Ц. Кюи в концертном исполнении: «Снежный богатырь» и «Кот в сапогах». Исполнение было тепло принято зрителями. Камерные оперы Кюи были доступны для исполнения самодеятельными артистами и учениками музыкальных школ. Так, в апреле 1909 г. учащиеся музыкальных классов обратились к опере Кюи «Сын мандарина». Была поставлена также одноактная опера А. Аренского «Рафаэль».

Естественно, что многие оперы, которые исполнялись силами любителей музыкального искусства, шли с большим количеством купюр, как оркестровых, так и вокальных и хоровых. И все же нельзя отрицать того громадного эмоционального и музыкального воздействия и влияния этих самодеятельных полупрофессиональных постановок. Они стали неотъемлемой частью музыкальной истории Томска.

Вполне естественно, что основная работа по подготовке оперных спектаклей была сосредоточена в музыкальном училище города, представлявшем крупное учебное заведение, в котором обучались 150–200 учащихся (в 1920–1925 г. эта цифра доходила до 400 и более учащихся). В училище были классы вокальной подготовки, класс оперного ансамбля. Значительное внимание уделялось занятиям по дикции.

В декабре 1916 г. в музыкальной школе Шиловской была поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов». Ведущие партии были поручены профессиональным певцам, в частности И.И. Березнеговскому (он выступил на этот раз под псевдонимом Зиминский) и О.М. Соболевской. В числе других исполнителей были чиновники, представители томской интеллигенции.

Говоря о постановке оперных спектаклей в Томске, нельзя обойти вниманием деятельность других общественных организаций, которых в городе было очень много и которые занимались организацией художественной и культурной жизни города. Среди таких обществ следует назвать в первую очередь Общество попечения о народном образовании, Общество вспомоществования учащимся, Драматическое общество.

Роль этих обществ не сводилась только к организации спектаклей или, скажем, к оплате аренды инструментов и помещений. Члены обществ готовили костюмы и декорации, участвовали в подборе самодеятельных артистов. Конечно, выбор исполнителей в городе был весьма ограничен, и часто для участия в постановках приглашались заезжие певцы.

В феврале 1905 г. Драматическое общество подготовило оперный спектакль, в котором помимо сцен из опер «Евгений Онегин» и «Русалка» была исполнена небольшая камерная опера русского композитора П. Шенка «Последнее свидание». А в конце 1908 г. Драматическое общество подготовило оперный спектакль, в котором были исполнены сцены из опер «Демон», «Фауст», «Травиата».

Представленные материалы, на наш взгляд, свидетельствуют, что постановки оперных спектаклей в начале XX в. являлись существенной частью музыкальной жизни Томска и способствовали формированию культурного облика города.

### Литература

1. *Отчет* Томского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1888–1889 годы. Томск, 1889. 32 с.
2. *Куперт Т.Ю.* Музыкальное прошлое Томска. Томск, 2006. 787 с.
3. *Сибирская жизнь* (Томск). 1908. № 230. 28 окт.
4. *Вавилов С.П.* Иван Березнеговский // *Томская старина*. 1992. № 1(3). С. 10–11.
5. *Вавилов С.П., Березнеговская Е.И.* Бас Иван Березнеговский // *Персона*. 2008. № 5. С. 54–57.
6. *Вавилов С.П.* Забытые партнеры Ф.И. Шаляпина // Музыкальная культура и образование: историко-теоретические аспекты и проблемы современности: материалы открытой Сибирской VI Межрегиональной научно-практической конференции, Томск, 23–24 апр. 2010 г. Томск, 2011. С. 115–122.

*Vavilov Stanislav P.* National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation); *Tkalenko Yaroslav V.* Tomsk Symphony Orchestra (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: baron@tpu.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 172–179.

DOI: 10.17223/22220836/29/16

### OPERA PRODUCTIONS BY INHABITANTS OF TOMSK IN 1900–1920

**Key words:** Tomsk, musical culture, opera, director, singer.

One of the interesting moments in the history of the musical life of the Tomsk city are the productions of the operas, which were attended by local amateur and semi-professional artists. Tomsk differed markedly greater activity of musical life from other Siberian cities in the early XXth century. This certainly contributed to the activities of the Tomsk branch of the Imperial Russian musical society and his music classes, the opening of institutions of higher learning: University and Technological Institute.

This aspect of musical life in Tomsk little covered in the literature, and in the present work is an attempt to recover a gap in coverage of Tomsk musical history.

Coming at the beginning of the 20th century in Tomsk as a teacher for singing famous singer J. Karklin, who was soloist of the Bolshoi Theatre, revived the interest of inhabitants of Tomsk to Opera. Karklin organized a large choir, which performed successfully choirs from operas. The concerts began to be performed vocal ensembles from operas.

For example, in one of the concerts of the year 1902 Tomsk amateur singers performed a rather complex quintet from Glinka's opera "Ruslan and Lyudmila", and one of the participants of the A. Boleslavova performed in concerts virtuosic Aria of the Queen of the night from the "Magic Flute" by Mozart.

In October 1908, was undertaken Opera by Dargomyzhsky "Rusalka", which produced a famous singer in Russia V.A. Tsvetkov, inadvertently worked in Tomsk in 1908–1912. Tsvetkov was invited to take the place of the Director of the music classes. During this period were active music community of the city to transform classes in musical college, and Tsvetkov became the first Director of the of music college. After Tsvetkov leaving City activity Opera productions in Tomsk has been significantly reduce.

A certain weakening of interest in Opera productions was also associated with the events of World War I, which began in the year 1914, when part of the teachers and students were called upon to the army. In 1913 year twice passed the opera by Rimsky-Korsakov's "May night" staged under the direction of L.N. Vissonov, servant of one city institution, and became the then choirmaster, great connoisseur of singing and choirs. Vissonov served as regent for several years one of the biggest cathedrals in Tomsk. Accompanist when Opera was Ivan Sokolov.

This year was marked by the staging of opera performances. In addition to "May night" performances were conducted operas "A life for the Tsar" by M. Glinka, S. Rachmaninoff's "Aleko", "Man-

darin Son” Cui. In April 1913 Opera evening took place with the performance of scenes from operas “Carmen” by Bizet and Gounod’s “Faust”.

“Military” 1916 year was interesting several opera productions. In March this year, the forces of the teachers and students of the College was put “Eugene Onegin”. Staging took place, which became the School Director, K. Ardatov. The opera was accompanied by pianist F. Petkevich because gathered Orchestra could not many musicians have been called to active duty. Some musical episodes maintained a small Orchestra conducted by violinist A. Buzdyhanov.

Tomsk in the period under review was different from other Siberian cities in that it operated two additional private music schools, which also attempted to Opera productions. These were schools, managed by experienced teachers pianist M. Shilovskaya and F. Tjutrumova.

In these schools the teachers experienced vocal displayed initiative and in the setting of individual rooms, scenes and individual acts of operas.

Naturally, many operas performed by forces of the musical art lovers, with lots of notes, both orchestral and vocal and choral. However, it cannot be denied that the vast emotional and musical influence and impact of these amateur semi-professional productions. They have become an integral part of musical history in Tomsk.

The evidence, in our opinion, show that staging opera performances in the early XXth century were an essential part of musical life in the city and helped shape the cultural image of the city.

### References

1. Imperial Russian Musical Society. (1889) *Otchet Tomskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1888–1889 god* [Report of the Tomsk branch of the Imperial Russian musical society for 1888–1889]. Tomsk: [s.n.].
2. Kupert, T.Yu. (2006) *Muzykal'noe proshloe Tomsk* [The Musical Past of Tomsk]. Tomsk: Tomsk State University.
3. *Sibirskaya zhizn' (Tomsk)*. (1908) 28th October.
4. Vavilov, S.P. (1992) Ivan Bereznegovskiy [Ivan Bereznegovskij]. *Tomskaya starina*. 1(3). pp. 10–11.
5. Vavilov, S.P. & Bereznegovskaya, E.I. (2008) Bas Ivan Bereznegovskiy [Bass Ivan Bereznegovskij]. *Persona*. 5. pp. 54–57.
6. Vavilov, S.P. (2011) [Forgotten partners of F.I. Shalyapin]. *Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: istoriko-teoreticheskie aspekty i problemy sovremennosti* [Musical culture and education: a historical and theoretical aspects and issues of the day]. Proc. of the Sixth Open Siberian Conference. Tomsk, April 23–24, 2010. Tomsk. pp. 115–122. (In Russian).

УДК 781.6

DOI: 10.17223/22220836/29/17

**Е.А. Приходовская**

## **ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ МОНООПЕРЫ ПО ПЛАНУ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА (Е. ПРИХОДОВСКАЯ. «МЦЫРИ»)**

*В статье рассматривается предлагаемый автором план комплексного междисциплинарного анализа монооперы, по которому проводится прогнозирование / моделирование новой монооперы, над которой в настоящее время работает автор статьи как композитор, – монооперы «Мцыри» по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова. Утверждается, что крупные жанры (к которым, в силу своих синтетических свойств и масштаба, относится моноопера) требуют детального подготовительного плана, предваряющего длительную и тщательную подробную разработку сочинения.*

*Ключевые слова: моноопера, композитор, междисциплинарный анализ, моделирование, предварительный план.*

Предлагаемый междисциплинарный анализ<sup>1</sup> подразделяем на три блока, отвечающих множественности компонентов синтетического текста монооперы.

Следует особенно подчеркнуть, что в качестве объекта предлагаемого междисциплинарного анализа выступает сугубо сам синтетический текст монооперы безотносительно сведений об авторе, истории создания и т.п. (по аналогии с анонимной рукописью). Такой подход позволяет выявить сугубо внутритекстовые закономерности, свойственные жанру монооперы.

**Смысловой блок** функционирует как «центр притяжения» параметров и значений всех компонентов синтетического текста монооперы. Именно к смысловому блоку «стекаются» интенции всех компонентов текстового синтеза – по сути дела, все системы средств выразительности вступают в то или иное взаимодействие, образуя ту или иную контаминацию, именно в целях воплощения того или иного смыслового блока. Смысловой блок можно рассматривать как «связующее звено» между экстратекстовым «полем смыслов» и специфически-индивидуальным рядом внутритекстовых смысловых линий (между «экстрамузыкальной» и «интрамузыкальной» семантикой, по М. Арановскому).

Первые определяемые при анализе синтетического текста монооперы характеристики персонажа – это «лежащие на поверхности» фактологические сведения о персонаже, внешне наблюдаемый сюжет, архетипические / мифологические корни данного образа. Это комплекс параметров, читаемых «извне» и не имеющих отношения к внутреннему миру персонажа или эмоциональному плану (последовательности психологических событий). Здесь мы должны «представить» персонажа: кто он, где происходит действие, каковы этапы данного действия и т.п. В то же время выявляются архетипиче-

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что анализ охватывает только наблюдаемые в тексте фиксированные характеристики, не вторгаясь в область, доступную динамическим факторам интерпретации при аудиовизуальном воплощении текста.

ские / мифологические основы образа и сюжета, функции персонажа в действии. Данный комплекс характеристик («фольклорный мотив» [1]), считаем справедливым отметить, можно определить для любого оперного персонажа безотносительно того, многоперсонажная рассматривается опера или моноопера. Здесь актуализируется метод стратификации, предложенный С. Гончаренко. Как пишет исследователь, «верхняя страта исторически подвижна... Нижние страты гораздо устойчивее. Нарративный план и особенно наиболее константный план – древний мифоритуальный код – имеют архаическое происхождение» [2. С. 23].

Например, образ Юродивого из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» содержит следующие характеристики:

Юродивый – это «безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвиденье...» [3]. В русской традиции юродивый олицетворяет блаженного, «просветленного», причастного высшей истине, носителя «Божьего гласа»<sup>1</sup>. По классификации К. Юнга, наблюдаем воплощение архетипа Мудреца [4]. В опере М. Мусоргского в образе Юродивого видим сочетание двух взаимообусловленных функций: «голоса совести» и бесстрашия, обусловленного социальным статусом (знаменитая сцена «Молчи, дурак!» – «Схватите дурака!» – «Не троньте!»)<sup>2</sup>. Вместе с тем функция Юродивого в опере восходит к авторской оценке описываемых событий, что подчеркивается подытоживанием всей оперы словами именно этого персонажа. Борис, в свою очередь, представляет собой образ властителя-«мученика» (находясь в ряду таких образов, как царь Эдип, Митридат, Нерон, король Рене, Филипп, Василий Собакин и т.п.).

Следующий комплекс характеристик персонажа, подлежащий рассмотрению в рамках смыслового блока, принадлежит сугубо жанру монооперы, так как относится напрямую к центральному смысловому ориентиру монооперы – «единственности» персонажа. В первую очередь, следует очертить первичный сюжет монооперы – цепь психологических событий, реализуемую через эмотивный план. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» эмотивный план синхронизирован с событиями, зафиксированными в дневнике Анны Франк: каждая запись, обязательно датируемая, представляет собой локальный эмотив. Моноопера А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» располагает более сложным рельефом эмотивного плана, выстраиваемого по рондальному принципу, соответственно специфике хронотопа данной монооперы. В моноопере М. Таривердиева «Ожидание» эмотивный план воплощает смену психологических состояний Женщины, протекающую в реальном времени.

В моноопере А. Спадавеккиа «Письмо незнакомки» посредством рондального построения хронотопа реализуется повторность: «рефренами» служат точки возвращения к настоящему, представляющие собой единый эмотивный центр (смерть ребенка). В моноопере М. Таривердиева «Ожидание»

<sup>1</sup> Относительно мировой художественной традиции юродивый ассоциируется с образом шекспировского Шута, не боящегося говорить правду в лицо любому самому грозному и могущественному властителю. С другой стороны, шекспировский Шут – не пророк, а просто умный человек, по этому признаку данные образы можно считать противопоставленными.

<sup>2</sup> Хотя, если говорить о политических событиях, а не о сюжете оперы, подобные подсадные «блаженные» вполне могли использоваться боярами для «расшатывания» психики Бориса, ослабления его власти.

хронотоп синхронизирован с реальным временем ожидания возлюбленного «под часами»; повторность осуществляется посредством эмотивного центра «А его все нет и нет», каждый раз возникающего в новых контекстах (после различных эпизодов).

Исходя из вышесказанного, постулируем хронотоп как одну из важнейших составляющих смыслового блока междисциплинарного анализа.

Третий комплекс характеристик, входящий в смысловой блок предлагаемого плана междисциплинарного анализа монооперы, – комплекс, связанный с присутствием во внутреннем мире персонажа внешней сигнальной системы. Степень присутствия внешней сигнальной системы во внутреннем мире персонажа может быть совершенно разной, что можем наблюдать при ознакомлении с различными текстами – образцами жанра монооперы. Например, в рамках эпистолярных жанров (письмо, мемуары и др.) внешняя сигнальная система всегда передается опосредованно, через *воспоминание* персонажа, но, с другой стороны, квалифицировать подобные воспоминания как обращение к внешней сигнальной системе считаем вполне допустимым, так как любой контакт персонажа с внешним (реальным или воображаемым) реципиентом представляет собой исключительно факт внутреннего мира. Следует отметить, что независимо от этого в существующих образцах моноопер присутствует скорее *наблюдение* над другими персонажами (объектами внутреннего мира), чем *контакт* с ними. Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» такие персонажи, как Лиз или Петер, бессловесны, такие персонажи, как супруги ван-Дааны, несмотря на живость и непосредственность отражения, остаются пассивными объектами, не вступающими с персонажем в контакт. В моноопере А. Спадавекиа «Письмо незнакомки» данный контакт несколько более очерчен: во-первых, все письмо обращено к конкретному адресату, во-вторых, присутствуют такие конструкции, как «ты заговорил со мной», «ты спросил меня» и т.п.

В качестве обобщения и вывода по смысловому блоку определяется смысловой ареал, к которому принадлежит данный текст [5]. Поскольку классификации смысловых ареалов на настоящий момент не существует – она принадлежит к области дальнейших исследований, смысловой ареал формулируется достаточно произвольно.

После смыслового блока следует рассмотреть *языковой блок*, отражающий специфику функционирования в данном тексте единого синтетического языка, составляющего уникальный языковой спектр монооперы – вокально-симфонического интегрativa. Первый комплекс характеристик содержит информацию о средствах выразительности академического вокала, наблюдаемых в данном тексте. Текст «разбивается» по эмотивным разделам. В каждом эмотивном разделе выявляются такие показатели, как длина и плотность певческого дыхания и тесситурный рельеф.

Например, в моноопере Г. Фрида «Дневник Анны Франк» различные контрастные эмотивные разделы, содержащиеся в таких фрагментах, как «Убежище (Колокол Вестертурма)» и «Облава», представлены разными значениями как тесситурного рельефа, так и длины и плотности певческого дыхания. Во фрагменте «Убежище (Колокол Вестертурма)» преобладает средняя тесситура, тесситурный рельеф достаточно ровный, дыхание длинное – можно констатировать наличие кантилены, но не плотное, «люющее»

больше по горизонтали. Фрагмент «Облава», напротив, включает дыхание короткое, создающее ощущение «прерывистости», обусловленное эмотивом тревоги и затаенности. Плотность дыхания здесь является параметром динамическим, как и тесситурный рельеф: и плотность, и тесситура возрастают прямолинейно от начала к кульминации через довольно длительный декламационный эпизод, затем вновь возвращаются к уровню, на котором были в начале фрагмента. Интересное звукоизобразительное решение содержит фрагмент «Дуэт супругов ван-Даан»: реплики госпожи ван-Даан передаются с помощью легкого дыхания и высокой тесситуры, реплики господина ван-Даан – плотным дыханием в низкой тесситуре.

Во втором комплексе характеристик, относящихся к языковому блоку междисциплинарного анализа, останавливаемся на специфике языка симфонических средств выразительности в данном тексте. Прежде всего, нас будет интересовать корреляция типа оркестровой фактуры и соответствующего эмотива в каждом конкретном фрагменте текста. Специально следует обратить внимание на соотношение последовательности эмотивов, прослеживающейся в последовательности фрагментов текста (последовательности, уже выявленной при анализе смыслового блока) и последовательности смены типов оркестровой фактуры. Предлагается осмыслить три характеристики языка симфонических средств выразительности в конкретном тексте:

- 1) состав оркестра;
- 2) функции оркестровой ткани в тексте;
- 3) наличие / отсутствие в тексте оркестровых эпизодов.

Третий комплекс характеристик, выявляемых в процессе освоения языкового блока предлагаемого междисциплинарного анализа, – рельеф языковой центрации, динамика взаимодействий компонентов языковых систем академического вокала и симфонического оркестра в едином синтетическом языке монооперы – вокально-симфоническом интегративе. Рельеф языковой центрации соответствует, как правило, динамике смены вербализованных и авербальных эмотивов: вербализованные эмотивы реализуются, как правило, посредством акцентирования в языковом интегративе языка средств выразительности академического вокала, авербальные эмотивы – соответственно симфонического оркестра.

Например, в моноопере А. Спадавекиа «Письмо незнакомки» языковая центрация почти на протяжении всего текста «смещена» в сторону средств выразительности академического вокала; единственный достаточно объемный симфонический эпизод связан с первой ночью после Инсбрука, после слов «Мы пришли к тебе... И здесь обрушилось, как буря, – и детство, и вся любовь моя!». В течение всего остального текста симфонический оркестр выполняет функцию краткого (не более 1–2 тактов) фактурно-гармонического вступления, обозначающего смену эмотива.

В качестве вывода по языковому блоку обозначается динамический график вокально-симфонического языкового интегратива. Данный график представляет собой наглядное (рисунок) отображение рельефа языковой центрации данного текста.

Завершает анализ третий, **структурный, блок**.

В первом комплексе характеристик выявляется специфика контаминации в данном тексте структурно-драматургических алгоритмов (СДА) моноопе-

ры. Очерчивается степень участия в строении текста структурных моделей вокального цикла и симфонической поэмы, а также соотношение текста с метамоделью монооперы – оперным монологом (сквозной сольной сценой).

Например, очевидно противоположными по данным характеристикам представляются монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» и Г. Фрида «Дневник Анны Франк». Моноопера Ф. Пуленка выдержана в рамках принципа сквозного действия (нет ни одной «границы», кроме смен эмотивов, выражающихся в смене нацеленности высказывания – телефонистка, неизвестная дама, Жозеф, Любимый), что демонстрирует ее близость к структурной модели симфонической поэмы. Моноопера Г. Фрида, напротив, подчеркнуто разделена на локальные эпизоды, что демонстрирует связь со структурной моделью вокального цикла.

Второй комплекс характеристик призван очертить статические и динамические параметры музыкального тематизма в данном тексте. Останавливаясь на интонационно-тематическом каркасе текста и его соответствии с основными эмотивными центрами. После очерчивания интонационно-тематического каркаса следует проследить тематическую драматургию текста – динамику повторов и преобразований интонационно-тематических комплексов в процессуальном целом монооперы.

Данная сфера, как можно заключить по известным образцам жанра, относится к потенциалу монооперы более, чем к свойствам уже зафиксированных текстов. Например, в моноопере А. Спадавекиа «Письмо незнакомки» можно проследить повторность мотива-тезиса, реализующего рефрен «сегодня». Интересным представляется тот факт, что именно «вторжением» названного мотива-тезиса обозначается смена позиций: с точки зрения того, кто читает, на точку зрения той, что писала.

Третьим – и последним – изучаемым комплексом характеристик является модель-аттрактор текста. Здесь анализу подлежат визуальные параметры, «заложённые» композитором в ремарках. Отметим, что ремарки могут функционально отличаться друг от друга (что, в принципе, свойственно им на современном этапе, при отсутствии систематизации). Например, в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» ремарки касаются, в основном, языковых характеристик вокальной партии в тот или иной момент («кричит», «слегка оживляясь», «очень спокойно», «очень спокойно и мрачно», «с тревогой», «со вздохом», «с волнением» и т.п.), тогда как внешне наблюдаемым деталям «уделяется» только 4 ремарки.

Выводом по структурному блоку становится структурно-драматургический график, наглядно отображающий этапы структуры текста, синхронизированные с этапами, выявляемыми в линии эмотивного плана.

Обобщим сказанное.

## ПЛАН КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА МОНООПЕРЫ

### *Смысловой блок*

1. Фактологические данные о персонаже + внешний (вторичный) сюжет, архетипические / мифологические корни образа.

2. Внутренний (первичный) сюжет: психологические события, структура эмотивного плана. Хронотоп. Характеристики внутреннего мира персонажа.



3. Место внешней сигнальной системы во внутреннем (первичном) сюжете.

4. Выводы: *смысловой ареал*.

#### **Языковой блок**

1. Средства выразительности академического вокала в вокально-симфоническом интегративе данного текста.

2. Средства выразительности симфонического оркестра в вокально-симфоническом интегративе данного текста.

3. Рельеф языковой центрации.

4. Выводы: *динамический график вокально-симфонического языкового интегратива*.

#### **Структурный блок**

1. Взаимодействие структурно-драматургических алгоритмов (СДА) в структурно-драматургической организации данного текста.

2. Интонационно-тематический каркас текста (связь его с эмотивным планом) + динамика развития тематизма в тексте.

3. Модель-аттрактор текста.

4. Выводы: *структурно-драматургический график*.

Проводимый в статье анализ текущей работы композитора над монооперой (на собственном опыте автора) необходим для более полного раскрытия рассматриваемых вопросов с нескольких точек зрения. *Во-первых*, анализ текста проводится по предложенному плану комплексного междисциплинарного анализа, что способствует пониманию его как достаточно универсального аппарата анализа текстов; *во-вторых*, этапы данного анализа синхронизированы с этапами создания текста, т.е. **анализ = моделированию = прогнозу** тех или иных характеристик произведения, что способствует пониманию потенциала жанра монооперы. Делается акцент на встречных интенциях языка – выявляется логическая «предзаданность» ряда композиторских решений. Формообразование также логически «предзадано» и опирается на принципы функциональности музыкальной формы. Поскольку текст еще не создан и создается в процессе анализа / моделирования / прогноза, имеет место возможность разграничения композитором собственной «свободной» воли и логической «предзаданности» тех или иных элементов текста.

Один из первых этапов – работа с текстом-первоисточником, в данном случае – с поэмой М.Ю. Лермонтова «Мцыри». Именно на этом этапе выявляются основные смысловые константы текста, определяющие в дальнейшем конфигурацию соединения и взаимодействия текстовых элементов.

Прежде всего следует обозначить общий подход к тексту-первоисточнику: композитор не ищет пути к *музыкальному воплощению* текста-первоисточника, он создает новый собственный текст. Текст-первоисточник самостоятелен и самодостаточен, он не требует «вмешательства» музыкальных средств выразительности, основываясь на тех – вербальных – средствах, которые заложены в нем поэтом. Кроме этого, новый синтетический текст существенно отличается от текста-первоисточника по объему: он должен быть значительно меньше, значительно «центрированное», так как будет восприниматься «на слух» и в исключительно процессуальном, хронологически необратимом (в отличие от письменно зафиксированного текста-первоисточника) «режиме». Следовательно, новый текст должен обладать собственной

структурой, собственной динамикой эмотивных центров и как следствие собственными смысловыми ориентирами. Именно на этом этапе еще нет «предзаданного»; осмысление эмотивного плана текста – выражение сугубо воли автора (в данном случае – автора нового текста, композитора).

«Подсказками» могут служить эпиграф, данный М.Ю. Лермонтовым («Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю» (1-я Книга царств)) и его же примечание: «Мцыри – на грузинском языке значит „неслужащий монах“, нечто вроде „послушника“».

Персонажем монооперы был избран сам заглавный герой поэмы Мцыри<sup>1</sup>. Это сразу определило начало монооперы: если Мцыри и знал детали своего детства, вряд ли он бы их излагал в предсмертной исповеди. Значит, текст начинается не ранее чем «Ты слушать исповедь мою сюда пришел, благодарю». Именно здесь находится граница, отделяющая рассказ о Мцыри с позиции автора (Мцыри – «он») от рассказа с позиции Мцыри (Мцыри – «я»).

Следующим важным вопросом, от решения которого зависела динамика эмотивных центров монооперы, была *мотивация* побега Мцыри из монастыря. В поэме изложены два мотива, между которыми композитор должен сделать выбор, иначе эмотивный план теряет «векторную» нацеленность и становится слишком «необъятным».

Первый мотив связан с мечтой о свободе, зовущей «от келий душных и молитв»:

Я знал одной лишь думы власть,  
Одну – но пламенную страсть:  
Она, как червь, во мне жила,  
Изгрызла душу и сожгла.  
Она мечты мои звала  
От келий душных и молитв  
В тот чудный мир тревог и битв,  
Где в тучах прячутся скалы,  
Где люди вольны, как орлы.

Второй мотив – мечта о Родине:

Я видел у других  
Отчизну, дом, друзей, родных,  
А у себя не находил  
Не только милых душ – могил!  
Тогда, пустых не тратя слез,  
В душе я клятву произнес:

---

<sup>1</sup> В качестве альтернативного персонажа можно назвать того монаха, которого М.Ю. Лермонтов обозначает следующим образом:

*Тогда пришел к нему чернец  
С увещеваньем и мольбой.*

Если есть тот, *кого* слушают, значит, есть и тот, *кто* слушает. Смоделировать альтернативный эмотивный план возможно исходя из константных свойств внутреннего мира, если персонажем избирается слушающий, а не говорящий. Данная альтернатива оказывается допустимой, так как текст исповеди остается первоначально (до «высвечивания» эмотивных центров) тем же (и говорящий, и слушающий имеют дело с одним и тем же произносимым текстом, различно только их отношение к произносимому).

Хотя на миг когда-нибудь  
Мою пылающую грудь  
Прижать с тоской к груди другой,  
Хоть незнакомой, но родной.

Предпочтение было отдано мотиву Родины. Этот мотив, как можно заметить, в поэме подчеркивается неоднократно в совершенно различных контекстах. Выбор этого мотива как основного определил ряд сюжетных купюр.

Во-первых, незначительным – а значит, ненужным – оказался эпизод встречи с грузинкой у ручья; во-вторых – была исключена сцена драки с барсом. Драка с барсом противоречила идее единства с дикой природой, которая является одной из важных сторон личности Мцыри, провозглашающего мир людей «чуждым» для себя:

Но, верь мне, помощи людской  
Я не желал... Я был чужой  
Для них навек, как зверь степной...

Кроме того, образ Мцыри не должен быть связан с убийством – его страдание невоплощенной мечты, его восхищение природой, поэтичность образов его внутреннего мира были бы безнадежно осквернены.

Приведем вариант либретто, ставший результатом достаточно длительной и разносторонней работы. Композитор очерчивал сразу эмотивные центры, поэтому эпизоды либретто пронумерованы:

1.

Ты слушать исповедь мою  
Сюда пришел. Благодарю!  
Но людям я не делал зла,  
А потому мои дела  
Немного пользы вам узнать.  
А душу можно ль рассказать?..

2.

Всегда угрюм и одинок,  
Грозой оторванный листок,  
Я никому не мог сказать  
Священных слов «отец» и «мать».  
Я видел, видел – у других –  
Отчизну, дом, друзей, родных,  
А у себя не находил  
Не только милых душ – могил!  
Тогда, пустых не тратя слез,  
В душе я клятву произнес...

Здесь возникло затруднение: формулировки клятвы нет в тексте поэмы. В либретто требуется формулировка краткая и объемная, которая стала бы

тезисом, раскрывающим смысл поступка Мцыри (побега). Выход был только один – «досочинить» две строки, причем, по возможности, приближенно к стилю первоисточника. Первый вариант этих строк получился таким:

Прийти дорогою любой  
Когда-нибудь к земле родной.

Здесь была выражена основная мысль – тезисное воплощение мотива Родины, о котором говорилось ранее. Однако в данном тезисе не хватало категоричности, четкости и однозначности – характеристик клятвы. Поэтому появился второй вариант:

Любым путем, любой ценой  
Прийти опять к земле родной.

Этот вариант был ближе к смыслу высказывания, поскольку здесь сохранились (в первой строке) повторные ритмические сегменты, придающие высказыванию характер скандирования, а также «внутренняя рифмовка», предполагающая опору на фонему *о* в середине и в конце каждой строки. Не соответствовала идее «внутренней рифмовки» первая половина второй строки («Прийти опять»); тем более, фонемы «и» и «а» на верхних нотах, удобные для лирического тенора, придадут звучанию «полетность» и «просветленность», тогда как клятва должна прозвучать сурово. Поэтому возник третий – окончательный – вариант:

Любым путем, любой ценой  
Вернуться вновь к земле родной!..

3.

В час ночной, ужасный час,  
Когда гроза пугала вас,  
Когда, столпясь при алтаре,  
Вы ниц лежали на земле,  
Я убежал. О, как брат  
Обняться с бурей был я рад!..

4.

Бежал я долго – где, куда? Не знаю...

5.

Внизу глубоко подо мной  
Поток, усиленный грозой,  
Шумел, и шум его глухой  
Сердитых сотне голосов  
Подобился...  
Туда вели ступени скал;  
Но лишь злой дух по ним шагал,  
Когда, низверженный с небес,

В подземной пропасти исчез.

6.

Вдали, в туманной вышине,  
Запели птички, и восток  
Озолотился; ветерок  
Сырые шевельнул листы;  
Вдохнули сонные цветы...

7.

В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог;  
Он так прозрачно был глубок,  
Так полон ровной синевой!..

8.

Кругом меня цвел божий сад;  
Растений радужный наряд  
И кудри виноградных лоз –  
Хранило всё следы небесных слез...

9.

И снова я к земле припал  
И вновь прислушиваться стал  
К волшебным, странным голосам;  
Они шептались по кустам,  
Как будто речь свою вели  
О тайнах неба и земли...

10.

Вдали я видел сквозь туман,  
В снегах, горящих, как алмаз,  
Седой незыблемый Кавказ;  
И было сердцу моему  
Легко, не знаю почему.  
Мне тайный голос говорил,  
Что некогда и я там жил...

11.

Я вновь дорогою прямой  
Пустился, робкий и немой.  
Но скоро в глубине лесной  
Из виду горы потерял  
И тут с пути сбиваться стал.

12.

Напрасно в бешенстве порой  
Я рвал отчаянной рукой

Терновник, спутанный плющом:  
Всё лес был, вечный лес кругом,  
Страшной и гуще каждый час;  
И миллионом черных глаз  
Смотрела ночи темнота  
Сквозь ветви каждого куста...  
И даже на краю небес  
Всё тот же был зубчатый лес.

## 13.

Тогда на землю я упал  
И в иступлении рыдал,  
И грыз сырую грудь Земли,  
И слезы, слезы потекли  
В нее горючею росой...

## 14.

Казалось мне,  
Что я лежу на дне  
Глубокой речки – и была  
Кругом таинственная мгла,  
И надивиться я не мог –  
Пел серебристый голосок:

*Песня рыбки*

Дитя мое, дитя мое,  
Останься здесь со мной:  
В воде привольное житье  
И холод и покой.

Я созову моих сестер:  
Мы пляской круговой  
Развеселим туманный взор  
И дух усталый твой.

Усни, постель твоя мягка,  
Прозрачен твой покров.  
Пройдут года, пройдут века  
Под говор чудных снов.

Дитя мое, дитя мое,  
Останься здесь со мной:  
В воде привольное житье  
И холод и покой.

## 15.

...Понять  
Не мог я долго, что опять

Вернулся я к тюрьме моей.  
...и понял я тогда,  
Что мне на родину следа  
Не проложить уж никогда.

16.

Когда я стану умирать –  
И верь, уже не долго ждать –  
Ты положить меня вели  
В большом саду... Сияньем дня  
Упиться дай в последний раз.  
Оттуда виден и Кавказ!  
Быть может, он с своих высот  
Привет прощальный мне пришлет.  
И мне почудится, что друг  
Иль брат склонился надо мной  
И что вполголоса поет  
Он мне про милую страну...  
И с этой мыслью я засну!..

Строка «И с этой мыслью я засну» более адекватна эмотиву финала, чем действительная последняя строка поэмы («И никого не прокляну»). Действительная последняя строка поэмы, *во-первых*, вызывает ряд вопросов, неизбежно остающихся без ответа: кого Мцыри мог бы проклясть? За что? Во всей поэме у него нет явных врагов. *Во-вторых*, эмотива проклятия и мести не было в моноопере, в связи с чем он появится в финале? Проклятие требует протестности, активности – того, что противоречит общему эмотиву финала, посвященного процессу «отхода ко сну», в данном случае – сну вечному. Поэтому в либретто монооперы осталась только предпоследняя строка поэмы.

Работу с либретто, уже обозначающим ряд эмотивов и заключающим в себе основные постулаты «воли автора» (композитора), можно считать вчерне завершенной; вчерне – в силу множества корректив, которые неизбежно возникнут в процессе дальнейшей творческой работы.

Таким образом, можно считать уже найденными основные смысловые ориентиры монооперы, что позволяет обратиться к смысловому блоку комплексного междисциплинарного анализа монооперы.

Согласно вторичному сюжету, Мцыри – послушник одного из грузинских монастырей, привезенный туда русским генералом в детстве («Он был, казалось, лет шести») с кавказских гор, где шла война между русскими и черкесами. Русский генерал вез его не в этот монастырь («Ребенка пленного он вез»), но оставил там в связи с физическим состоянием ребенка («Тот занемог, не перенес трудов далекого пути»). В этом монастыре он и вырос – точный его возраст не указывается, но, как можно предположить, на момент действия монооперы ему лет 17–20. О судьбе его родителей и сестер в поэме сведений нет – как можно предположить, его отец («Он как живой в своей одежде боевой») был убит в бою. Примечательно, что единственный персонаж монооперы не имеет имени (упоминается, что он «был окрещен святым отцом», но не уточняется, как именно; мцыри, как уже говорилось – не имя, а

нечто вроде должности). Мцыри мечтает вернуться туда, откуда его привезли в детстве, встретить хоть одного родного человека (такая вероятность, при условии возвращения в родной аул, действительно есть). С этой целью он убегает из монастыря, но, заблудившись в лесу и выйдя наконец на открытую местность, обнаруживает, что он опять находится возле этого монастыря. Между тем трое суток без пищи, ряд стрессовых ситуаций, которые он пережил, в сочетании с последней – пониманием, что он вернулся туда же, откуда сбежал, – сделали свое дело<sup>1</sup> («Его в степи без чувств нашли и вновь в обитель принесли»). Мцыри произносит предсмертную исповедь – очевидно, что осталось ему немного («И верь, уже не долго ждать»).

Мифологические основы этого образа неоднозначны. С одной стороны, «мотив странничества» [6] восходит к образу Одиссея; с другой стороны – образ одинокого странника более чем характерен для романтической традиции, включающей такие, например, образцы, как образ Чайльд-Гарольда. «Мцыри» не содержит мотива изгнания, но мотивы странничества и бесприютности налицо.

Эмотивный план монооперы включает три эмотивные сферы – Родины, несвободы (монастыря) и природы – волшебства свободного окружающего мира, лежащего за пределами монастыря («тюрьмы моей», как говорит о монастыре Мцыри). Если две эмотивные сферы – Родины и несвободы – представляют собой оппозицию сил действия и контрдействия, третья эмотивная сфера – природы – выступает «связующим звеном» между названными полюсами и вместе с тем воплощает идею свободы, т.е. связана с силами действия, представляя единство с эмотивной сферой Родины.

Перечислим эмотивные центры, обозначенные в тексте либретто:

1. Эмотивный центр несвободы (монастыря).
2. Эмотивный центр мечты о Родине.
3. Эмотивный центр далекой снежной вершины (символ Кавказа).
4. Эмотивный центр грозы / бури / величия природы.
5. Эмотивный центр восхищения красотой природы.
6. Эмотивный центр забытья.

Данные эмотивные центры коррелируют с эмотивными сферами следующим образом:

***Первая эмотивная сфера (несвободы):***

Эмотивный центр несвободы (монастыря).

***Вторая эмотивная сфера (Родины):***

Эмотивный центр мечты о Родине.

Эмотивный центр далекой снежной вершины (символ Кавказа).

Эмотивный центр забытья.

***Третья эмотивная сфера (природы):***

Эмотивный центр грозы / бури / величия природы.

Эмотивный центр восхищения красотой природы.

Как видим, эмотивная сфера несвободы включает только один центр, природы – два и Родины – три. При отсутствии прямых соответствий отме-

---

<sup>1</sup> Эпизод драки с барсом, как уже говорилось, исключаем. Тогда акцент делается на психологическую установку: если бы Мцыри пришел на Родину, трое суток голода и стрессов были бы ему, в его возрасте, нипочем; но он утратил смысл жизни, веру в будущее и уже не хотел продолжения жизни. Именно это, как можно предположить, и сыграло в его судьбе важнейшую роль.



тим очевидное превалирование сил действия (эмотивных сфер Родины и природы) над силами контрдействия (эмотивная сфера несвободы – монастыря). Вторичный (внешний) и первичный (внутренний) сюжеты монооперы оказываются принципиально противопоставленными, «приходя к согласию» только в эмотивных центрах природы. Фактология жизни Мцыри в монастыре противостоит постоянно живущей в его внутреннем мире идее возвращения на Родину.

Эмотивы (наиболее простые строительные «ячейки» первичного сюжета монооперы) в либретто обозначены следующие:

- 1) эмотив начала исповеди (эмотивный центр несвободы);
- 2) эмотив тоски одиночества и клятвы (эмотивный центр мечты о Родине);
- 3) эмотив братства с грозой в момент бегства (эмотивный центр грозы / бури);
- 4) эмотив длительного пути в темноте (эмотивный центр грозы / бури + эмотивный центр мечты о Родине);
- 5) эмотив благоговения при виде пропасти (эмотивный центр грозы / бури / величия природы – акцент на величие природы);
- 6) эмотив рассвета (эмотивный центр восхищения красотой природы);
- 7) эмотив «тайн неба и земли» (соединение эмотивных центров величия природы и восхищения красотой природы – кульминационный эпизод эмотивной сферы природы);
- 8) эмотив зрительного впечатления от горной вершины (эмотивный центр символа Кавказа);
- 9) эмотив отчаяния (эмотивный центр грозы / бури);
- 10) эмотив видений при потере сознания (эмотивный центр забытья);
- 11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты (эмотивный центр несвободы);
- 12) эмотив прощания (соединение всех эмотивных центров сил действия – восхищения красотой природы, забытья, мечты о Родине и символа Кавказа).

Таким образом, были определены основные смысловые ориентиры текста и всё, что связано со свободной «волей автора» (композитора). Конкретные текстовые решения призваны быть прежде всего адекватными замыслу, они уже не располагают свободой «авторской воли», так как вполне предопределены и обусловлены необходимостью воплощения выбранных автором смысловых ориентиров. Функциональная адекватность выражающего выражаемому логически предсказуема, может моделироваться и обосновываться, что мы и постараемся сделать в дальнейшем.

Прогнозирование / моделирование творческого процесса, в отличие от анализа зафиксированного текста, требует обращения ранее к структурному блоку и только затем – к языковому. Это обусловлено непосредственной связью эмотивных центров (выявляемых в смысловом блоке) с интонационно-тематическими комплексами, выступающими их внутритекстовыми коррелятами.

Соответственно названным эмотивным центрам нужно было сочинить шесть самостоятельных тем (тема, как утверждалось ранее, понимается как «ядро» интонационно-тематического комплекса). Поставленная задача была выполнена следующим образом:



## 6. Тема забвения:

## Tranquillo



Динамическое функционирование музыкального тематизма, контуры тематической драматургии монооперы определяются динамикой эмотивных центров, заложенной в либретто. При соотнесении эмотивных центров с эмоциями, проведенном выше, можно выявить моменты тематической повторности:

1) эмотив начала исповеди «Ты слушать исповедь мою» (эмотивный центр несвободы) – тема несвободы;

2) эмотив тоски одиночества и клятвы «Я видел у других Отчизну, дом, друзей, родных» (эмотивный центр мечты о Родине) – тема мечты о Родине;

3) эмотив братства с грозой в момент бегства «В час ночной, ужасный час, когда гроза пугала вас» (эмотивный центр грозы / бури) – тема грозы / бури / величия природы;

4) эмотив длительного пути в темноте «Бежал я долго» (эмотивный центр грозы / бури + эмотивный центр мечты о Родине) – соединение тем мечты о Родине и грозы / бури / величия природы;

5) эмотив благоговения при виде пропасти «Внизу, глубоко подо мной» (эмотивный центр грозы / бури / величия природы – акцент на величие природы) – тема грозы / бури / величия природы;

6) эмотив рассвета «Вдали, в туманной вышине» (эмотивный центр восхищения красотой природы) – тема восхищения красотой природы;

7) эмотив «тайн неба и земли» «И снова я к земле припал и вновь прислушиваться стал» (соединение эмотивных центров величия природы и восхищения красотой природы – кульминационный эпизод эмотивной сферы природы) – соединение тем грозы / бури / величия природы и восхищения красотой природы;

8) эмотив зрительного впечатления от горной вершины «Вдали я видел сквозь туман в снегах, горящих, как алмаз» (эмотивный центр символа Кавказа) – тема символа Кавказа;

9) эмотив отчаяния «Напрасно в бешенстве порой» (эмотивный центр грозы / бури) – тема грозы / бури / величия природы;

10) эмотив видений при потере сознания «Казалось мне, что я лежу на дне», Песня рыбки (эмотивный центр забытья) – тема забытья;

11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты «Понять не мог я долго, что опять вернулся я к тюрьме моей» (эмотивный центр несвободы) – тема несвободы;

12) эмотив прощания «Когда я стану умирать» (соединение всех эмотивных центров сил действия – восхищения красотой природы, забытья, мечты о Родине и символа Кавказа) – соединение тем восхищения красотой природы, забытья, мечты о Родине и символа Кавказа.

Как видим, динамика эмотивных центров полностью синхронизирована с тематической драматургией текста. Объяснимо это, прежде всего, тем, что согласно уже высказанному выше предположению именно интонационно-тематический комплекс, «ядром» которого является музыкальная тема, выступает языковым коррелятом эмотивного центра.

Неравномерность распределения повторности и отсутствие локальности эмотивов (тенденция к их перерастанию друг в друга) свидетельствуют о преобладании структурной модели симфонической поэмы. Но поскольку вербализованные и авербальные эмотивы представляются для нашего текста равнозначными (не имеющими тех или иных очевидных предпочтений), в качестве основы СДА «Мцыри» констатируем метамодель монооперы – оперный монолог (сквозную сольную сцену).

Наглядно обобщим высказанные наблюдения (рис. 1).

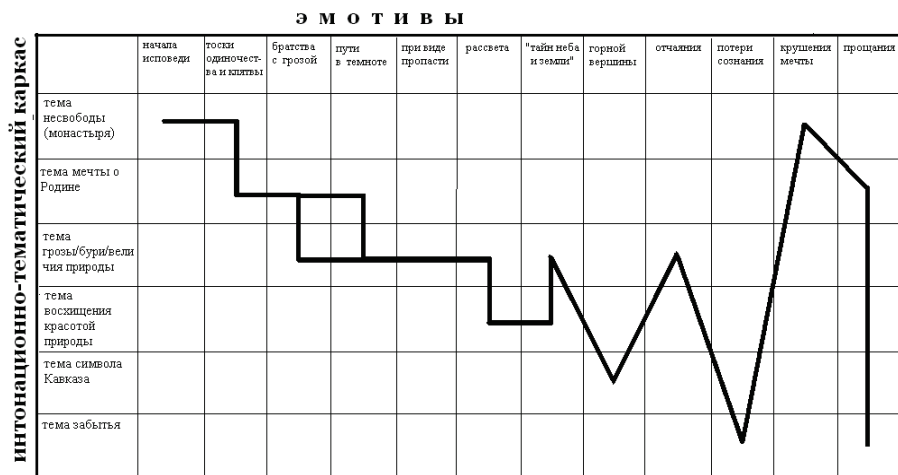


Рис. 1. Структурно-драматургический график монооперы «Мцыри»

Переходя к языковому блоку, следует отметить, что на специфику функционирования в тексте вокально-симфонического интегратива влияют, прежде всего, тематическая драматургия и равнозначность вербализованных и авербальных эмотивов данного текста. Здесь видим отличие прогнозирования / моделирования от анализа зафиксированного текста: рельеф языковой центрации выявляется раньше, чем конкретные свойства обеих языковых систем, сосуществующих в едином синтетическом языке монооперы.

Обозначим рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри». Подчеркнем, что рельеф языковой центрации, как и многие другие внутритекстовые

закономерности, уже не является свободной «волей автора», так как преимущественно предопределен логикой развертывания эмотивного плана.

*Рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри»:*

1. Оркестровое вступление – тема несвободы (монастыря).
2. «Ты слушать исповедь мою» – эпизод, не привносящий нового тематизма, а разворачивающийся как продолжение оркестрового вступления (на теме несвободы).
3. «Всегда угрюм и одинок» – эпизод, завершающийся кульминационной зоной клятвы.
4. Оркестровый эпизод – тема Родины (авербальное воплощение клятвы), переходящая в картину грозы, где тема грозы дается в крещендирующем развитии.
5. «В час ночной» – кульминация грозы, являющаяся итогом крещендирующего развития предыдущего эпизода. Отметим, что как тема несвободы, так и темы Родины и грозы проводятся только в оркестре, «не вторгаясь» в интонационную линию солиста. При словах «О, как брат обняться с бурей был я рад» тема грозы приобретает характер торжества, апофеоза, становится темой грозного величия природы: оставаясь интонационно темой грозы, она проходит процесс смыслового – и, вероятно, ритмического – масштабирования. Именно в связи с изначальным интонационным единством тема грозы / бури / величия природы во всех своих вариантах и преломлениях представляется одной и той же.
6. Эпизод бегства Мцыри – его «путешествия» по ночному лесу – вообще не требует включения вербальных языковых средств. По большому счету это должна быть развернутая оркестровая сцена, развивающаяся от апофеоза темы грозы (предыдущего эпизода) к предутренней «успокоенности». От торжества бури должен остаться только «шум глухой».
7. «Внизу глубоко подо мной» – вербализация авербального эмотива «шума глухого», уже воплощенного оркестровыми средствами в конце предыдущего эпизода. Координируясь со словами «Туда вели ступени скал, Но лишь злой дух по ним шагал, Когда, низверженный с небес, В подземной пропасти исчез», здесь реализуется тихая – отраженная кульминация темы величия природы. Если в первой кульминации – в момент апофеоза темы грозы – требовалось состояние торжества, во второй кульминации преобладает движение шествия – ритмически организованное, но динамически спокойное.
8. «Вдали, в туманной вышине, запели птички...» – начало прорисовки эмотивного центра восхищения красотой природы. Здесь все только начинается, зарождается, на этой стадии функционирования эмотивного центра достаточно тембровых оркестровых красок (сигнализирующих о смене эмотива после предыдущего) и неполных интонационно-гармонических «зародышей» темы.
9. «В то утро был небесный свод так чист» – полное проведение темы, тихая кульминация эмотивного центра. По сравнению с предшествующим эмотивным центром – величия природы – здесь видим обратную последовательность кульминационных зон: тихая кульминация не несет функции отраженной, напротив – предшествует проведению основной кульминации.
10. «Вокруг меня цвел Божий сад» – основная кульминация эмотивного центра восхищения красотой природы. Вербальный постулат, излагаемый в

партии солиста, должен получить затем основательное развитие в оркестре, реализуя своего рода «кульминационное плато», развертывание кульминационного проведения темы без какой бы то ни было дискретной вершинной точки. Эмотивный центр восхищения красотой природы оказывается, таким образом, сосредоточенным в трех смежных эмотивах, реализующих такие этапы раскрытия эмотивного центра, как зарождение, тихая кульминация и основная кульминация.

11. Следующий эпизод («И снова я к земле припал») появляется посредством контрастного сопоставления: он выступает кульминацией более масштабной – кульминацией эмотивной сферы природы, обобщающей эмотивные центры величия природы и восхищения красотой природы. Именно два данных интонационно-тематических комплекса, каждый из которых только что прошел собственную кульминационную зону (двойную, состоящую из тихой и основной кульминаций), пересекаются и взаимодействуют в рассматриваемом эпизоде. Здесь нужен обширный оркестровый эпизод, воплощающий «шепот голосов по кустам» с акцентированием волшебства, а не страха.

12. «Вдали я видел сквозь туман» – эмотивный центр и музыкальная тема символа Кавказа. Если интонационно-тематический материал эмотивной сферы природы динамичен в отношении зон развития и кульминаций, интонационно-тематический материал символа Кавказа, как и интонационно-тематический материал несвободы (монастыря) – статичны. Они выступают предельно полярными смысловыми точками эмотивного плана, воплощая соответственно символы максимально позитивный и максимально негативный. Предельно полярные точки – к которым и от которых происходит эмотивное движение – а priori статичны и неизменны. Именно поэтому их изложение в тексте поручается исключительно оркестру – солист в данном эпизоде произносит речитативные реплики «на фоне» темы символа Кавказа.

13. «Я вновь дорогою прямой» – начало развернутой кульминационной зоны грозы / бури. Эта кульминационная зона является зеркально-противоположной в смысловом отношении первой кульминационной зоне грозы / бури, выполняя тем самым важную композиционную функцию в тексте монооперы – функцию динамической (переосмысленной) репризы. Если в первой кульминационной зоне эмотивный центр грозы / бури был связан с мечтой о Родине, во второй кульминационной зоне он оказывается связанным с крушением этой мечты. Интонационно-тематический комплекс в обеих зонах идентичен – и там, и там востребованы эмотивные центры мечты о Родине и грозы / бури; это и определяет репризную функцию второй кульминационной зоны.

14. «Напрасно в бешенстве порой» – развитие кульминационной зоны. Если в первой кульминационной зоне развитие осуществлялось без участия как вербальных, так и вокальных средств выразительности, во второй кульминационной зоне все средства выразительности синхронизируются в стремительном крещендирующем движении, приводящем к вершинному «плато» – следующему эпизоду. Здесь, в отличие от первой зоны, развитие не стихает до «шума глухого», а приводит к вершинному «плато».

15. «Тогда на землю я упал» – вершинное «плато» второй кульминационной зоны эмотивного центра грозы / бури. Вместе с тем этот эпизод служит

развязкой всего первичного сюжета монооперы: борьба завершена, мечта о Родине потерпела крушение, хотя фактологически это еще не подтверждено. В этом эпизоде крушение мечты можем фиксировать как факт внутреннего мира персонажа. Эмотивный центр грозы / бури обретает здесь новый ракурс: ракурс внутренней, психологической «бури», понимаемой как оплакивание невоплощенной мечты. Оплакивание невоплощенной мечты реализует оркестр после фразы солиста «И слезы, слезы потекли в нее горячею росой». Оркестровая ткань должна «оборваться» резко, возможно, ударом литавр, что отвечает состоянию резкой потери сознания.

16. «Казалось мне» и Песня рыбки – эпизод, выполняющий роль «эпизода отстранения» между кульминационной зоной, связанной с крушением мечты, и репризой темы несвободы, реализующей фактологическое воплощение крушения мечты. Данный эпизод строится полностью на интонационно-тематическом комплексе забытья, особенно важной оказывается ритмическая составляющая комплекса забытья: неторопливое движение триолями передает состояние постепенного «отхода ко сну», указывает на жанр колыбельной. Фактологически (в рамках вторичного сюжета) это предположение представляется вполне обоснованным: Мцыри умирал, и если бы его нашли чуть позже, первичный сюжет монооперы завершился бы эпизодом забытья. В связи с этим, кроме функции «эпизода отстранения», констатируем в данном эпизоде функцию «прерванного оборота» завершающей конструкции. Названные смысловые ориентиры определяют характер развертывания материала в данном эпизоде: повторность (даже граничащая с остигатностью), замедление и *diminuendo* – тот характер развития, который наиболее адекватно передается термином *perdendosi* («исчезая»).

17. «Понять не мог я долго». Финал монооперы содержит подчеркнутое сопоставление сил действия и контрдействия – эмотивных сфер Родины и несвободы. Тема несвободы (монастыря) резко вторгается в эпизод забытья, как бы «пробуждая» Мцыри. Крушение мечты уже совершилось как факт внутреннего мира, здесь оно получает фактологическое подтверждение, выполняя в первичном сюжете роль эпилога – обреченного осознания неизбежности. Партия солиста содержит речитативные реплики, что концентрирует внимание адресата на вербальной конструкции; партия оркестра здесь первична и представляет собой развернутую оркестровую сцену, подводящую итог смысловой линии несвободы.

18. В последнем эпизоде – «Когда я стану умирать» – партия солиста ни в коем случае не должна быть речитативной. Здесь подводится итог смысловой линии сил действия – звучат, в различных комбинациях, темы мечты о Родине, величия природы, восхищения красотой природы, забытья и символа Кавказа. Можно утверждать, что в данном эпизоде оркестр и солист приходят к гармоничному единству на основе ариозности. После слов «И с этой мыслью я засну» звучит тихая, будто призрачная картина-контаминация тем символа Кавказа и мечты о Родине.

Так очерчивается целостная процессуальная последовательность психологических событий внутреннего мира персонажа, составляющая эмотивный план – первичный сюжет монооперы. Рельеф языковой центрации данного текста способствует как наиболее адекватному замыслу раскрытия смысловых линий, так и равновесию языковых систем, задействованных в вокально-

симфоническом интегративе, составляющем основу уникального языкового спектра монооперы: нарушение равновесия внутри вокально-симфонического интегратива текста отчетливо, хоть и подсознательно, воспринимается адресатом.

Обозначим рельеф языковой центрации монооперы «Мцыри» более наглядно (рис. 2).

| ЭМОТИВЫ                    | Вокально-симфонический языковой интегратив     |                                                  |
|----------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
|                            | Средства выразительности академического вокала | Средства выразительности симфонического оркестра |
| начала исповеди            |                                                |                                                  |
| тоски одиночества и клятвы |                                                |                                                  |
| братства с грозой          |                                                |                                                  |
| пути в темноте             |                                                |                                                  |
| при виде пропасти          |                                                |                                                  |
| рассвета                   |                                                |                                                  |
| «тайн неба и земли»        |                                                |                                                  |
| горной вершины             |                                                |                                                  |
| отчаяния                   |                                                |                                                  |
| потери сознания            |                                                |                                                  |
| крушения мечты             |                                                |                                                  |
| прощания                   |                                                |                                                  |

Рис. 2. Динамический график вокально-симфонического интегратива в моноопере «Мцыри»

Средства выразительности языковой системы академического вокала, фиксируемые в вокально-симфоническом интегративе монооперы «Мцыри», были уже частично обозначены при рассмотрении рельефа языковой центрации. Отметим некоторые стороны специфики функционирования вокальных средств выразительности в данном тексте.

Эмотивы, как уже утверждалось ранее, выступают смысловыми коррелятами высших языковых единиц академического вокала – эмотивных разделов. Длина и плотность певческого дыхания в каждом разделе, а также тесситурный рельеф вокальной партии определяются смысловыми ориентирами, оговоренными выше.

Определим длину и плотность дыхания, тесситурную напряженность и речитативность / ариозность для каждого эмотива:

1) эмотив начала исповеди – дыхание спокойное, средней плотности, тесситура средняя (свободная), ближе к низкой, речитативность;

2) эмотив тоски одиночества и клятвы. Эпизод, посвященный языковому воплощению данного эмотива, подразумевает развитие – изменение языковых характеристик в течение эпизода. Длина дыхания уменьшается, а плотность и тесситурная напряженность возрастают; увеличивается ариозность в рамках речитативности (интонационные сегменты должны стать к моменту произнесения клятвы емкими и запоминающимися);

3) эмотив братства с грозой. Здесь актуализируется ариозность, в рамках средней тесситуры, граничащей с верхними пределами – динамический уровень  $f - ff$  не позволяет иных тесситурных решений (иначе голос солиста просто «затеряется» в оркестровой массе аудиального потока). Плотность дыхания – соответственно высокая, длина дыхания, напротив, несколько сокращена, так как вокальная партия сосредоточена в кратких мотивах;

4) эмотив длительного пути в темноте – период отдыха солиста;



5) эмотив благоговения при виде пропасти. Ариозность, кантилена (длина дыхания высокая), тесситура – средняя, ближе к низкой, соответственно – невысокая плотность дыхания;

6) эмотив рассвета. Ариозность, плотность и длина дыхания высокие, тесситура – средняя, ближе к высокой;

7) эмотив «тайн неба и земли». Речитативность, длина дыхания невысокая, плотность – высокая, тесситура – средняя, ближе к низкой (данные показатели обусловлены, как уже говорилось, не «волей автора», а логикой эмотивного плана и языковой центрации): здесь на первом плане оказываются не внутренние интенции сознания персонажа, а то, к чему он прислушивается, – внешние контакты сознания; соответственно ведущее значение приобретают партия симфонического оркестра и тембровая окраска хора, что требует от солиста некоторого снижения интонационной активности;

8) эмотив зрительного впечатления от горной вершины. Здесь на первом плане находится тема символа Кавказа, звучащая в верхних регистрах у неплотных оркестровых тембров (струнные, деревянные духовые). Такое звучание отвечает образу «недоступной священной вершины» и определяет характеристики вокальной партии – речитативность, низкая тесситура, невысокие длина и плотность дыхания;

9) эмотив отчаяния. Здесь, напротив, – высокая тесситура, высокая плотность дыхания, но длина дыхания «колеблется», как и преобладание речитативности или ариозности;

10) эмотив видений при потере сознания. Ариозность (тема Песни рыбки), тесситура средняя, ближе к высокой; длина дыхания – высокая, плотность – низкая (вкуче все средства выразительности нацелены на создание впечатления «прозрачности» и «невесомого баюканья»);

11) эмотив понимания невозможности воплощения мечты (крушения мечты). Речитативность, тесситура низкая, длина дыхания – низкая, плотность дыхания – высокая (включается механизм необоримости финала, подчиняющий себе все средства выразительности как элементы воплощения финальной – подчеркнутой – смысловой оппозиции);

12) эмотив прощания. Ариозность, тесситура средняя, местами высокая; длина дыхания – высокая, плотность – низкая (помимо механизма необоримости финала, здесь наблюдаем действие вторичного сюжета: умирающий персонаж, в нашем случае (в финале эмотив прощания, а не клятвы), не может петь с большой плотностью дыхания).

Как видим, в рельефе языковой центрации и характеристиках вокальной партии очерчиваются не только смысловые ориентиры, но и технически объяснимые периоды отдыха и напряжения солиста.

Специфика выразительных средств симфонического оркестра, участвующих в вокально-симфоническом интегративе данного текста, основана на использовании хора как специфической тембровой краски. Мысль о включении хора в состав оркестра была продиктована несколькими фрагментами либретто, такими как:

Внизу глубоко подо мной  
Поток, усиленный грозой,  
Шумел, и шум его глухой

Сердитых сотне голосов  
Подобился...

И вновь прислушиваться стал  
К волшебным, странным голосам;  
Они шептались по кустам,  
Как будто речь свою вели  
О тайнах неба и земли...

И миллионом черных глаз  
Смотрела ночи темнота  
Сквозь ветви каждого куста...

Эти фрагменты можно расценить как тембровые «подсказки»: «сердитых сотня голосов», «волшебные, странные голоса», которые «шепчутся по кустам», как и «миллион черных глаз», свидетельствуют о приеме олицетворения. Так определились хоровые эпизоды. Но следует оговорить следующее. Участие хора в моноопере на первый взгляд представляется более чем сомнительным: в моноопере «должен быть» один солист и оркестр; однако хор в данном тексте (моноопере «Мцыри») оправдан и востребован функционально – как тембровый комплекс. Природа для сознания Мцыри живет и обладает множеством голосов, способных к интонационной, но не вербальной смысловой нагрузке. Снятие вербальной смысловой нагрузки с партии хора как тембрового комплекса, включенного в оркестровую ткань (призванную к воплощению невербальных интенций сознания (внутреннего мира) персонажа), закономерно и необходимо. Именно снятие вербальной смысловой нагрузки делает хор оркестровой краской, что обосновывает и доказывает необходимость его участия в тексте монооперы в эпизодах, связанных с олицетворением, без нарушения цельности и процессуальности эмотивного плана.

Таким образом, при прогнозировании / моделировании текста по плану комплексного междисциплинарного анализа очерчиваются основные контуры конкретных решений – смысловых, структурных и языковых. Ряд более частных вопросов, связанных с каждым эпизодом, решается в процессе композиторской работы над партитурой. Однако эта работа может вестись по уже готовому плану, в расчете на очерчивание теми или иными конкретными средствами уже выявленных эмотивных разделов и характеристик, что делает творческую работу более нацеленной и результативной. Спонтанность творческих поисков и решений оправдана в малых формах (в этом отношении нестрогим аналогом малой формы выступает каждый конкретный эпизод), тогда как крупные жанры (к которым в силу своих синтетических свойств и масштаба относится моноопера) требуют большей продуманности в целях драматургической выстроенности и более детального предварительного плана.

#### *Литература*

1. Фрейденберг О.М. Везд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Миф и литература древности. М., 1998. С. 623–665.
2. Гончаренко С.С. О поэтике оперы. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2010. 259 с.

3. Юродивый // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=44179> (дата обращения: 10.09.2017).

4. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

5. Приходовская Е.А. Смысловой потенциал жанра монооперы: границы и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2015. № 4. С. 119–121.

6. Чугарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 210 с.

**Prikhodovskaya Ekaterina A.** National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: prihkatja@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 180–204.

DOI: 10.17223/22220836/29/17

# **PROCESS OF CREATION OF MONOOPERA ACCORDING TO THE PLAN OF COMPLEX INTERDISCIPLINARY ANALYSIS (E. PRIKHODOVSKAYA THE “NOVICE”)**

**Key words:** monooпера, composer, interdisciplinary analysis, modeling, preliminary plan.

The plan of the complete interdisciplinary analysis of the monooпера is subdivided into three blocks answering to plurality of components of the synthetic text of the monooпера offered. Only synthetic text of monooпера irrespectively of data, of the author, of creation history, etc. acts as an object of research here (by analogy with the anonymous manuscript). Such approach allows to reveal specific intra text regularities of monooпера. The plan of complex interdisciplinary analysis of monooпера:

## **Semantic block**

1. Factual data on the character + external plot, archetypic/mythological roots of an image.
2. Internal plot: psychological events.
3. A place of external alarm system in an internal plot.
4. Conclusions: semantic area.

## **Language block**

1. Means of expressiveness of opera vocals in this text.
2. Means of expressiveness of symphony orchestra in this text.
3. Relief of language centration.
4. Conclusions: dynamic schedule of a vocal and symphonic language integrative.

## **Structural block**

1. Interaction of three algorithms (SDA) in the structural and dramaturgic organization of this text.

2. Intonational and thematic framework of the text (its communication with the emotive plan) + dynamics of development of a thematic organization of the text.

3. Text model attractor.

4. Conclusions: structural and dramaturgic diagram.

The Analysis/modelling of yet unfinished monooпера the “Novice” is offered. Stages of this analysis are synchronized with stages of creation of the text, that is the analysis = modeling = the prognosis of these or those characteristics of the work. The emphasis is placed on counter intensions of language – logical “prespecification” of a number of composer decisions are revealed. The shaping is also logically “prespecified” and relies on the principles of functionality of a musical form. As the text isn't created yet and is created in the course of the analysis/modelling/ prognosis, possibility of differentiation by the composer of own “free” will and logical “prespecification” of these or those elements of the text takes place. First of all, it is necessary to designate the general approach to the text primary source: the composer doesn't look for ways to a musical embodiment of the text primary source, he creates new, his/her own text. The text primary source is independent and self-sufficient, it doesn't demand “intervention” of musical means of expressiveness, based on those – verbal – means which are put in it by the poet. Besides, new – the synthetic text significantly differs from the text primary source in volume: it has to be much less, considerably more “centered” as it will be perceived “by ear” and exclusively procedural, chronologically irreversible (unlike the written text of primary source). Therefore, the new text has to possess its own structure, its own semantic reference points. At this stage still there is no “preset”; judgment of the emotive plan of the text is an expression of the specific will of the author (in this case – the author of the new text, the composer). At predicting/modelling of the text according to the plan of the complete interdisciplinary analysis the main contours of specific decisions on semantics, structure and language are outlined. A number of more private questions connected with each episode is solved in the course of composer's work on the score. However this work can be con-

ducted according to the ready-made plan, counting on delineation of these or those concrete means which have already revealed the emotive characteristics what makes the creative work more aim oriented and productive. Spontaneity of creative searches and decisions is justified in small forms (in this regard as mild analog of a small form each concrete episode acts) whereas in large genres (to which, owing to the synthetic properties and scale, the monooпера belongs) demand bigger reasonableness for dramaturgic alignment and more detailed preliminary plan.

### References

1. Freydenberg, O.M. (1998) *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow: Vostochnaya literature. pp. 623–665.
2. Goncharenko, S.S. (2010) *O poetike opery* [On the poetics of the opera]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
3. Dal, V.I. (n.d.) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian language]. [Online] Available from: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=44179>. (Accessed: 10th September 2017).
4. Jung, K.G. (1991) *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow: Renessans.
5. Prihodovskaya, E.A. (2015) Semantic potential of a genre of mono-opera: Limits and prospects. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 4. pp. 119–121. (In Russian).
6. Chigareva, E.I. (2000) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's operas in the context of his time culture]. Moscow: URSS.

## КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 930 (571.16)

DOI: 10.17223/22220836/29/18

В.А. Есипова, Е.А. Логунова

### «АЗБУКА БОГОСЛОВСКАЯ СОЛНЦА И ЛУНЫ»: ОБ ИСТОРИИ РУКОПИСИ, ЕЕ РЕСТАВРАЦИИ И ЭКСПОНИРОВАНИИ

*Слабая изученность истории сибирского старообрядческого переплета вызвана не только фактом разрозненности источников по теме, но и тем фактом, что ряд данных о конструкции конкретного переплета, а также об истории рукописи, которая в нем заключена, может быть получен только при реставрации. Статья посвящена рассмотрению этого вопроса на примере одной из рукописей, хранящихся в отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета («Азбука богословская солнца и луны»). В статье показана связь рукописи с алтайскими старообрядцами-поморцами, описан процесс ее реставрации, выдвинуты и обоснованы предложения по ее экспонированию.*

*Ключевые слова: история переплета, рукописная книжность, старообрядчество, Сибирь.*

История сибирского старообрядческого переплета до настоящего времени изучена недостаточно; причина заключается в том, что источники по теме разрознены, не обобщены и находятся в разных хранилищах как в Сибири, так и за ее пределами. Еще одна причина слабой изученности темы состоит в том, что целый ряд данных о конструкции конкретного переплета, а также об истории рукописи, которая в нем заключена, может быть получен только при реставрации. Настоящая статья посвящена рассмотрению одного из примеров такого рода.

Недавно в Региональный центр консервации документов Научной библиотеки Томского государственного университета (НБ ТГУ) поступила на реставрацию старообрядческая рукопись 1846 г. «Азбука рук» [1]. Это сборник календарных таблиц, помогающих вычислять дату празднования Пасхи и других подвижных праздников годичного круга. Подобные таблицы нередко оформлялись в виде раскрытой ладони для лучшего запоминания (например, известная «Рука Дамаскина»), отсюда – название рукописи.

Об истории рукописи можно было с уверенностью сказать, что она поступила в НБ вместе с библиотекой Томской духовной семинарии: на ряде листов имеются отпечатки соответствующей печати. Однако писцовые и владельческие записи были сильно затерты и прочитать их не представлялось возможным; единственное, что удалось разобрать, – даты 1851 и 1853 под двумя из четырех затертых записей.

Основанием для реставрации послужили механические повреждения памятника, листы рукописи были загрязнены, также имелись утраты и заломы углов. На реставрационном совете была составлена программа проведения

реставрационных работ, которая включала в себя фотофиксацию памятника до реставрации, проверку пагинации листов, механическую очистку и удаление грязевых пятен на листах. Также предполагались подбор реставрационной бумаги для восполнения утрат, реставрация рукописных листов, изготовление контейнера для хранения из нейтрального картона и фотофиксация памятника после реставрации. Так как шитье хорошо сохранилось и имеет необычную схему, было решено не расшивать листы и все работы проводить в блоке.

В 2017 г. начались реставрационные работы. После проверки пагинации листы были очищены резиновой крошкой, имеющиеся на листах затеки были локально обработаны водой с помощью тампонирувания и оттяжки на фильтровальную бумагу. Далее была подобрана реставрационная бумага, по толщине и тону соответствующая оригиналу, для укрепления краев применялась японская бумага. После подбора бумаги на рукописных листах были восполнены утраты и укреплены разрывы и заломы с применением клея из пшеничного крахмала [2. С. 3].

После проведенных мероприятий памятник приобрел прочность, долговечность и экспозиционный вид. Для последующего хранения был изготовлен контейнер, в котором рекомендуется хранить памятник в книгохранилище при температуре  $(18 \pm 2)^\circ\text{C}$  и относительной влажности  $(55 \pm 5) \%$  без их циклических изменений. После реставрации памятник был передан на хранение в отдел рукописей и книжных памятников НБ ТГУ (ОРКП НБ ТГУ).

В ходе подготовки к реставрации оказалось, что обложка рукописи склеена из двух листов; это довольно распространенная практика, при которой за неимением картона владелец или писец создавал самодельный картон, склеивая его из нескольких бумажных листов. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что под верхним листом имеется еще какой-то текст, поэтому было решено его снять. Снятый с обложки лист был очищен от клея, отреставрирован и отпрессован в сукнах [3. С. 33].

После снятия листа стал виден изначальный верхний лист обложки: на нем рукой того же писца было написано заглавие рукописи. Видимо, оно чем-то не устроило писца и он решил заклеить его сверху и написать заново. На обороте листа, который использовался для проклейки, также обнаружился текст, написанный все той же рукой. Разобрать его полностью также пока не получилось, однако удалось прочесть отдельные слова, проливающие свет на место и обстоятельства создания рукописи.

В тексте, который представляет собой черновик делопроизводственного документа, упоминаются деревня Выдриха, крестьяне Егор, Платон и Федот Петровы, Сухоруковы, некий Фирсов. Также упоминается о занятиях скотоводством, пчеловодством и хлебопашеством, указано количество лошадей (11) и коров (4).

Деревня Выдриха Змеиногорского уезда Томской губернии находилась на р. Убе (ныне это территория Шемонаихинского района Восточно-Казахстанской обл., Казахстан) и являлась местом традиционного поселения старообрядцев поморского согласия. В Выдрихе проживал второй старообрядческий епископ Сибирский Мефодий (крестьянин Михаил Михайлович Екимов), преемник епископа Савватия [4. С. 288–298; 5. С. 2–7, 38; 6. Л. 2]. Вот как описывал крестьян Выдрихи Г.Д. Гребенщиков: «В шести верстах от

засака Овчинниковского есть старая очень типичная деревня Выдриха, в которой еще лучше сохранилась старина средневековой Руси. Особые представители крестьянской патриархальности могли бы служить материалом не только для литератора, но и для художника. Это не просто крестьяне, это богатые, умные и умеющие сохранять свое достоинство бояре... Таковы – местный крестьянин А.П. Фирсов, Степ. Ст. Солдатов, Сухоруковы, Санаровы и много других... Когда он (Фирсов. – *В.Е., Е.Л.*) был старшиною, то часто составлял бумаги на имя высшего начальства, к которому, кстати сказать, относится и до сих пор очень почтительно и оно всегда находит в его обширном доме радушный и умелый прием» [7. С. 23–24].

Известно, что дела «о распространении раскола в деревне Выдриха» неоднократно рассматривались Томской духовной консисторией: в 1867, 1868, 1873 гг. и позже [8–17 и др.]. Скорее всего, в рамках «борьбы с расколом» рукопись была изъята и помещена в так называемую «раскольничью» библиотеку семинарии [4. С. 209–212], а оттуда переместилась в Научную библиотеку ТГУ.

Некоторые из записей, читающихся на последних листах рукописи, позволяют реконструировать отношение владельца к «Азбуке солнца и луны». Так, на л. 47 и 47 об. содержатся записи хозяйственного характера; почерк записей типологически близок почерку описанного выше черновика делопроизводственного документа. На л. 47 имеются карандашные записи, которые практически стерты и прочесть их затруднительно; видно, что это записи хозяйственного характера, так как в них упоминаются некоторые суммы денег, а также слова «ячмень» и «пшеница». На л. 47 об. имеются две записи от 1851 и 1853 гг., вторая из них озаглавлена «Выпись». Из нее явствует, что 29 августа 1853 г. в работники был нанят киргизец Малдубай Садыков. Он должен был отработать до Прокопьева дня (21 декабря по старому стилю, 3 января – по новому); в этот день читалась память Прокопия Вятского. За весь период работы Малдубай должен был получить 60 рублей. Далее следуют отметки с указанием даты и выплаченной суммы.

Может показаться, что владелец не ценил имевшуюся у него рукопись, поэтому и заполнял свободные от основного текста места записями хозяйственного характера, не имевшими отношения к содержанию рукописи. Однако это не совсем так; интересную гипотезу выдвинул по похожему поводу английский исследователь Дж. Найт. Он исследовал европейские рукописи и издания периода Возрождения и пришел к выводу, что, напротив, владельцы часто записывали на форзацах и свободных от текста местах важные для них сведения: в отличие от небольших записок, которые легко было потерять, объемистая книга вряд ли пропала бы, а это являлось гарантией сохранности существенной информации [18].

Поскольку в процессе реставрационных работ был выявлен ряд фактов об истории памятника, а также в силу наличия нехарактерного шитья, которое еще предстоит исследовать, было принято решение об экспонировании рукописи «Азбука солнца и луны» в рамках временной выставки [19. С. 6] в НБ ТГУ.

Традиционные методы экспонирования книжных памятников [19. С. 8–11] предполагают помещение книги в витрину, при этом можно увидеть только переплет или листы (разворот). Поэтому выставку данной рукописи было решено провести в рамках рубрики «Истории книжных раритетов» [20],

которая предполагает размещение экспоната в специальной витрине в НБ ТГУ [21. С. 264]. При этом дополнительная информация, раскрывающая историю памятника, и фотогалерея будут представлены на сайте библиотеки. С помощью фотоматериалов на сайте можно показать процесс реставрации: фотографии памятника до реставрации, фотографии в процессе реставрации, особенности шитья и памятник после реставрации. Также в фотогалерее предполагается показать в большом увеличении снятый с переплета лист с черновиком делопроизводственного документа. Таким образом, использование комбинированного метода экспонирования позволит показать дополнительные материалы, раскрывающие историю рукописи и процесс ее реставрации.

Итак, рукопись «Азбука рук», или, как еще назвал ее составитель, «Азбука богословская солнца и луны», своим происхождением связана с алтайскими старообрядцами-поморцами. Не исключено, что составителем ее был Фирсов – ведь одним и тем же почерком написан и текст рукописи, и заглавие, и черновик делопроизводственного документа, который был наклеен на обложку. При этом в документе упоминается фамилия Фирсова, и мы знаем, что он «часто составлял бумаги на имя высшего начальства». Восстановить эти факты из истории конкретного памятника удалось лишь в процессе реставрационных работ. Полученные результаты требуют в силу их специфики также особых подходов в экспонировании.

Все сказанное подтверждает высказанную ранее мысль о том, что целый ряд ценных данных об истории и конструкции конкретного книжного памятника можно получить лишь в процессе его реставрации.

### *Литература*

1. ОРКП НБ ТГУ. В-5891. Азбука рук. Рукопись 1846 г. 46 л.
2. Вихров А. Переплетное мастерство: практическое руководство для переплетения брошюр и книг. М., 1915. 32 с.
3. Симонов Л.Н. Переплетное мастерство и искусство украшения переплета. Художественные стили, чистка, исправления и хранение книг. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1897. 504 с.
4. Книжная культура Томска (XIX – начало XX в.). Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. 416 с.
5. Беликов Д.Н. Старообрядческий раскол в Томской губернии (по судебным данным). Томск: Тип. П.И. Макушина, 1894. 39 с.
6. Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. 170. Оп. 2. Д. 143.
7. Алтайский сборник. Т. 11. Барнаул : Алтайский подотдел Западно-Сибирского отделения Русского географического общества, 1912. С. 1–80. URL: <https://www.prlib.ru/item/316886> (дата обращения: 31.10.2017).
8. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 143.
9. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 196.
10. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 531.
11. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 577.
12. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 2409.
13. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 2883.
14. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 2917.
15. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 3151.
16. ГАТО. Ф. 170. Оп. 2. Д. 3195.
17. ГАТО. Ф. 170. Оп. 5. Д. 537.
18. Knight J.T. «Furnished» for Action: Renaissance Book as Furniture // Book History. 2009. Vol. 12. P. 37–73.
19. Галкина Т.В. Музееведение: основы создания экспозиции: учебно-методическое пособие для студентов исторических факультетов по специализации «Историческое краеведение и музееведение». Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2004. 56 с.



20. *Истории книжных раритетов* (архив выпусков) // Научная библиотека Томского государственного университета. 2016–2017. URL: <http://www.lib.tsu.ru/rhiv-rubriki-istorii-kniznyh-raritetov> (дата обращения: 31.10.2017).

21. *Музейная экспозиция* // Основы музееведения: учеб. пособие / отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: Едиториал УРСС, 2005. 501 с.

**Esipova Valeriya A., Logunova Ekaterina A.**, Tomsk State University research Library, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: [esipova-val@mail.ru](mailto:esipova-val@mail.ru), [logunova-kate@mail.ru](mailto:logunova-kate@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 205–210.

DOI: 10.17223/2220836/29/18

# **“THEOLOGICAL ALPHABET OF SUN AND MOON”: ABOUT THE HISTORY OF THE MANUSCRIPT, ITS RESTORATION AND EXPOSURE**

**Key words:** history of bookbinding, handwriting, Old Believers, Siberia.

History of the Siberian Old Believers book bindings has not been studied sufficiently; the reason is that the sources on the subject are scattered, not generalized and are located in different storages both in Siberia and outside it. Another reason for the poor knowledge of the subject is that a whole series of data on the design of a specific binding, as well as the history of the manuscript, which it contains, can be obtained only in the process of restoration. The article is devoted to the consideration of the problem on the example of the Old Believers manuscript “Theological alphabet of Sun and Moon” (1846), stored in the rare Books and Manuscripts Department of Tomsk State University Research Library.

The reason for the restoration was mechanical damage of the manuscript; sheets were contaminated; there were also losses and cracks in the corners of the sheets. Restoration work was carried out in 2017. In preparation for the restoration, it turned out, that the cover of the manuscript was glued from two sheets. On closer examination, it became clear that there was still some text under the top sheet, so it was decided to remove it. After removing the sheet, the original top cover sheet became visible; the title of the manuscript was written on it by the hand of the same scribe. On the back of the sheet, which was used for sizing, the text written by the same hand was also found. When reading the text, it turned out that we are talking about Sukhorukov and Firsov, peasants of village Vydríkha (Altai region).

Vydríkha village is known from other sources as a traditional place of settlement of Old Believers – Pomorians. The second Old Believer bishop Methodius was living there; and Firsov was known for drawing up papers in the name of the authorities. It is possible that the latter was the manuscript scribe. Probably, the manuscript was withdrawn during the “anti-schism” activities and placed in the “schismatic” library of the Tomsk Theological Seminary; and from there it entered the Tomsk State University Research Library.

For the exposure of the manuscript a combined method was chosen, including placing the manuscript in a separate showcase for temporary exhibitions, as well as presenting information about it and a photo gallery on the web-site of the Tomsk State University Research Library, under the heading “The History of Book Rarities”. This will show additional materials revealing the history of the manuscript and the process of its restoration.

As we can see, a number of valuable data on the history and structure of a particular manuscript can be obtained only in process of its restoration.

## **References**

1. The Department of Manuscripts and Book Monuments. (1846) *Azбука ruk* [The ABC of the Hands]. V-5891. Manuscript.
2. Vikhrov, A. (1915) *Perepletное мастерство. Prakticheskoe rukovodstvo dlya perepleteniya broshyur i knig* [Binding skills. A practical guide for of binding brochures and books]. Moscow: [s.n.].
3. Simonov, L.N. (1897) *Perepletное мастерство i iskusstvo ukrasheniya perepleta. Khudozhestvennyye stili, chistka, ispravleniya i khraneniye knig* [Binding skills and the art of decorating the binding. Artistic styles, cleaning, fixing and storing the books]. St. Petersburg: E. Evdokimov.
4. Esipova, V.A. & Vorobyova, T.L. (eds) (2014) *Knizhnaya kul'tura Tomska (XIX – nachalo XX v.)* [Book culture of Tomsk (the 19th – early 20th centuries)]. Tomsk: Tomsk State University.
5. Belikov, D.N. (1894) *Staroobryadcheskiy raskol v Tomskoy gubernii (po sudebnym dannym)* [Old Believers split in Tomsk province (according to court data)]. Tomsk: P.I. Makushin.

6. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 143.
7. Grebenshchikov, G.D., Biryukov, Ya., Tyumentsev, G.K. & Vereshchagin, V.I. (1912) *Altayskiy sbornik* [The Altai Collection]. Vol. 11. Barnaul: Altayskiy podotdel Zapadno-Sibirskogo otdeleniya Russkogo geograficheskogo obshchestva. pp. 1–80. [Online] Available from: <https://www.prlib.ru/item/316886>. (Accessed: 31st October 2017).
8. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 143.
9. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 196.
10. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 531.
11. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 577.
12. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 2409.
13. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 2883.
14. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 2917.
15. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 3151.
16. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 2. File 3195.
17. The State Archives of Tomsk Region (GATO). Fund 170. List 5. File 537.
18. Knight, J.T. (2009) “Furnished” for Action: Renaissance Book as Furniture. *Book History*. 12. pp. 37–73. DOI: 10.1353/bh.0.0014
19. Galkina, T.V. (2004) *Muzeevedenie: osnovy sozdaniya ekspozitsii* [Museology: The basis for an exposition]. Tomsk: Tomsk State Pedagogical University.
20. Tomsk State University Research Library. (2016–2017) *Istorii knizhnykh raritetov (arkhiv vypuskov)* [The history of book rarities (the archive of issues)]. [Online] Available from: <http://www.lib.tsu.ru/ru/arhiv-rubriki-istorii-knizhnyh-raritetov>. (Accessed: 31st October 2017).
21. Shulepova, E.A. (2005) *Osnovy muzevedeniya* [Fundamentals of Museology]. Moscow: Editorial URSS.

УДК 94:069(571) "1920"

DOI: 10.17223/22220836/29/19

**К.О. Жеребцова**

### **Н.К. АУЭРБАХ И ЕГО ВКЛАД В МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО СИБИРИ 1920-Х ГГ.**

*Впервые в музееведческой литературе освещается участие Н.К. Ауэрбаха в развитии музейной сферы Сибири. Показана активная деятельность в Обществе изучения Сибири, направленная на привлечение населения к краеведению, к собиранию и сохранению в музеях памятников истории и культуры. Выяснены взгляды Н.К. Ауэрбаха на музеи как «учреждения научной значимости».*

*Ключевые слова: музейное дело, сибирские музеи, Н.К. Ауэрбах.*

Николай Константинович Ауэрбах хорошо известен в литературе своими трудами в области истории, археологии, библиографоведения Сибири [1–5]. В работах Л.П. Харченко и Л.А. Лозовой предприняты первые попытки охарактеризовать вклад Н.К. Ауэрбаха в развитие музейного дела Сибири [6. С. 91–101; 7. С. 51–53]. Считаю, что это направление изучения деятельности сибирского исследователя следует продолжить.

Н.К. Ауэрбах получил хорошее гуманитарное образование, окончил юридический факультет Императорского Московского университета, а одновременно – частный Московский археологический институт, по завершении обучения в котором защитил диссертацию по теме «Типы каменных стрел урочища Бор, близ г. Красноярска Енисейской губернии» [3. С. 147; 5. С. 17]. Имеющиеся в литературе сведения позволяют говорить о том, что Н.К. Ауэрбах был в числе первых в Сибири, кто получил специальное музееведческое образование. Дело в том, что Московский археологический институт, работавший в 1907–1922 гг., готовил специалистов для работы в архивах, музеях и библиотеках, и один из его преподавателей, археолог, этнограф, бывший библиотекарь Императорского Томского университета С.К. Кузнецов впервые в России читал курс лекций «Введение в музееведение» [8. С. 36]. Думается, что далеко не случайно после завершения Первой мировой войны Н.К. Ауэрбах (он служил в составе Всероссийского земского союза) с 1918 г. работал в Музее Приенисейского края в Красноярске. Как сотрудник музея он проводил археологические раскопки, стал виднейшим специалистом по палеолиту Сибири, подготовил и издал ряд работ, до сих пор не утративших своего научного значения [9–15].

Будучи активным членом Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества, участником научных экспедиций по Сибири, Н.К. Ауэрбах был привлечен к организации Общества изучения Сибири и ее производительных сил и к проведению 1-го Сибирского научно-исследовательского съезда, созванного в декабре 1926 г. в Новосибирске. Он был ответственным секретарем музейно-архивной секции съезда, выступил на ней с докладом. А 21 декабря 1926 г. на заключительном заседании 1-го научно-исследовательского съезда был сформирован президиум со-

вета Общества изучения Сибири во главе с В.Д. Вегманом, ученым секретарем был избран Н.К. Ауэрбах [16. С. 80; 17]. Он переехал в Новосибирск и в течение пяти лет, вплоть до самых последних дней жизни, деятельно участвовал в организации и проведении научных работ в области археологии, краеведения и музееведения. Наряду с участием в руководстве Обществом исследования Сибири, он состоял ученым секретарем научно-исследовательского бюро при Сибкрайплане, заведовал Сибирской книжной палатой, был в числе инициаторов создания Сибирской советской энциклопедии, входил в состав редакторов отдела истории и в число авторов статей по археологии [18].

К музейной работе, как отмечалось, Н.К. Ауэрбах приступил в Красноярске и продолжал ее в Новосибирске. Он разрабатывал экскурсионные маршруты на места раскопок в окрестностях Красноярска для взрослых и школьников. В статьях, написанных им совместно с Г.П. Сосновским, подробно изложены затруднения и немалые достижения в проведении археологических экскурсий, начатых в 1923 г. Красноярским музеем. Организаторы обратились за помощью к губернский отдел народного образования, чтобы «им посылали группы из отдельных школ». Требовались «только старшие группы в сопровождении преподавателя и численно не свыше 25 человек». И хотя требование это не было выполнено полностью, все же благодаря привлечению экскурсантов было раскопано больше археологических площадей, чем в предыдущий сезон, и к осени 1923 г. удалось сформировать археологический кружок при красноярской школе 2-й ступени № 2. В течение в 1923/24 учебного года кружок развил «энергичную деятельность» и стал именоваться как археологический кружок им. И.Т. Савенкова. В 1924 г. экскурсии включали посещение археологического отдела Музея Приенисейского края в целях ознакомления со всем ходом развития материальной культуры на берегах Енисея, посещение мест раскопок и участие личным трудом в раскопках. Таким образом, в продолжение летнего сезона через отдел археологии Красноярского музея было пропущено 55 экскурсий с участием 1 232 человек [19. С. 41–44]. В 1925 г. к организации археологических экскурсий, при поддержке Енисейского губпрофсовета и Сиббюро ВЦСПС, были привлечены взрослые участники. Перед началом работ в Музее Приенисейского края был составлен проект, утвержденный губпрофсоветом и согласованный с Главнаукой (органом управления музеями РСФСР). Он предусматривал лекции и экскурсии в музей, работу в поле. Так, было организовано 43 экскурсии, в которых участвовали 972 члена профсоюза, а также 7 экскурсий военнослужащих (131 человек) и 19 экскурсий учащихся (459 человек) [20. С. 72–73].

Опыт привлечения посетителей в Красноярский музей Н.К. Ауэрбах впоследствии развил и расширил в Новосибирске. Нужно отметить, что в 1920-х гг., особенно после создания в Москве Центрального бюро краеведения и его отделов в сибирских городах, все местные исследования стали называться краеведными и к их проведению привлекались как собственно краеведческие организации и общества, так и музеи. Н.К. Ауэрбах задумывался о том, как расширить музейно-краеведческую работу в Сибири, где «отсутствие пособий по краеведению остро ощущается как в деревенской школе, так и в городе». В статье, опубликованной в журнале «Просвещение Сибири», он писал, что археологические и другие исторические находки

должны храниться в музеях, ведь только в таком случае они доступны для широкого круга лиц, и ставил как важнейшую культурную задачу – «охрана, собирание и изучение остатков далекого прошлого нашего края» [21. С. 8]. Далее разрабатывал действенную схему вовлечения населения в музейные работы: «Работникам мест необходимо увязаться с окружными краеведческими организациями – краеведческими обществами и музеями, которые в курсе актуальных исследовательских вопросов, стоящих перед хозяйством округов, могут указывать низовым краеведам и литературу, и быть полезны в научных определениях коллекций и в различных практических советах и указаниях» [22. С. 98].

Н.К. Ауэрбах подчеркивал научную значимость работы любителей старины или краеведов на местах: «Производя описание остатков старины в той или другой местности, краевед поможет государственным органам в регистрации памятников и в принятии надлежащих мер к их охране. Сообщая о случайных находках и доставляя их в местные музеи, краевед сделает их доступными для изучения исследователями и для осмотра всеми, интересующимися доисторией» [21. С. 8–9]. С немалой долей гордости он сообщал, что «к осени 1928 г. мы насчитываем около 100 научных и краеведческих обществ, кружков и музеев, которые объединяют около 2–4 тысяч активных работников» [23. С. 7].

В своих публикациях и организационной работе Н.К. Ауэрбах уделял большое внимание взаимодействию музеев с местным населением. Подчиняясь политическим лозунгам своего времени, он занимался организацией социалистического соревнования в проведении краеведческой и музейной работы. В 1930 г. между Уральским бюро краеведения и Обществом изучения Сибири был заключен договор о социалистическом соревновании, согласно которому организаторы «обязались активизировать работу по вовлечению в советское краеведение широчайших слоев рабочих и крестьян». По мнению Ауэрбаха, этот договор не был формальностью. Уверенный в действенности предлагаемого, он заявлял: «Сущность соревнования заключается в том, чтобы культурные силы подняли бы на исследовательскую работу широкие массы, вывели бы краеведение из стен научных кабинетов и музейных посещений на широкую дорогу советского краеведения» [24. С. 133–134].

Взгляды Н.К. Ауэрбаха на музейное дело Сибири нашли наиболее полное выражение в научной публикации «Состояние музейного дела в Сибирском крае», подготовленной совместно с Г.И. Черемных. Это был первый научный обзор деятельности сибирских музеев послереволюционного десятилетия, он опирался на материалы анкетных обследований краеведческих музеев, организованных в 1927 г. Сибирским краевым отделом народного образования и Обществом изучения Сибири и ее производительных сил. В статье были названы 13 музеев, расположенных на территории Сибирского края (до его разделения на Западносибирский и Восточносибирский), входивших в систему управления Главмузея Наркомата просвещения и его местных отделов. Авторы кратко рассмотрели материальное положение музеев, отметили, что Минусинский и Иркутский музеи располагались в специально построенных зданиях, а все другие музейные учреждения «ютились в непригодных помещениях». Что касается финансового обеспечения, то в статье указывалось о скудости данных, которых было все же доста-

точно, чтобы понять бедственное положение: «Из старых музеев особенно тяжело материальное положение Енисейского и Барнаульского, бюджеты всех молодых музеев, за исключением Новосибирского, свидетельствуют об их крайне стесненном положении, и Канского музея в особенности» [25. С. 130–131].

Н.К. Ауэрбах и Г.И. Черемных охарактеризовали количественный состав и структуру музейного фонда Сибири, включавшего 493 тыс. единиц хранения. Придерживаясь распространенной в то время типологической группировки музейных коллекций, авторы показали, что 281 тыс. музейных предметов относилась к естественно-историческому циклу, 182 тыс. – к культурно-историческому, 13 тыс. – к производственно-экономическому циклу. Кроме того, в сибирских музеях хранилось 13 тыс. предметов, которые были отнесены к «прочим» [Там же. С. 130].

Важно подчеркнуть авторское суждение о том, что направленность деятельности и структура музеев, открывшихся еще до революции 1917 г., не намного изменились в пореволюционное десятилетие, и состав музейного фонда представлялся значительным по своему содержанию, гармонично сложенным по основным отделам. В качестве основы всех сибирских музеев служила «естественно-историческая база». Оценивая значимость этой базы, авторы предполагали возможным расчленить ее на отделы геологии, ботаники и зоологии в Минусинском и Енисейском музеях, где хранилось особенно много естественнонаучных коллекций. Что касается молодых музеев, открывшихся в 1920-х гг., в особенности Новосибирского, Каменского, Ачинского, Томского, то они не видели необходимости так детализировать музейное собрание и открывать множество небольших отделов, в частности, геологии, минералогии, палеонтологии, ботаники, зоологии, орнитологии, сельского хозяйства. Характеризуя культурно-исторический цикл, Ауэрбах и Черемных отметили наличие во всех музеях этнографических отделов как стремление документировать этническую историю Сибири. Они писали: «Интересно отметить возникновение восточных отделов в Иркутске, Бийске и Томске, что для окраинных музеев надо считать правильным, не лишним и для Томска как крупного научного центра Сибири» [Там же. С. 126]. Одновременно, по свидетельству авторов статьи, в сибирских музеях стали открываться «достаточно нетипичные отделы», например, отделы искусства в нескольких музеях, картинная галерея и отдел Байкала в Иркутском музее, отдел печати и негативов (Красноярский музей). Помимо этого, в Омском музее имелись ботанический сад и зоопарк, в Каменском музее – огород, в Минусинском музее – метеообсерватория.

Научно-фондовая работа, по сведениям Н.К. Ауэрбаха и Г.И. Черемных, проводилась в 7 из 13 обследованных музеев, в них были организованы полевые исследования и обработка собранных материалов. Но так как средства на осуществление таких работ отсутствовали, то они выполнялись «на паях» с другими научными организациями. Так, в Омске, Томске и Ачинске музейщики кооперировались с обществами краеведения, в Барнауле и Красноярске – с отделами Географического общества, в Новосибирске – с Обществом изучения Сибири [Там же. С. 132].

Авторы коснулись и экспозиционной работы музеев. По их мнению, несмотря на проблемы, музейные работники по-другому стали подходить к по-

строению экспозиции: «В современных музеях мы уже не встретим, как раньше, латинских этикеток, не переведенных на русский язык, или предметов без объяснительной надписи» [25. С. 131–132]. Как отрядный факт отмечались разработки новых экспозиций, выставки литературы по краеведению, по революционному движению. Характерно, однако, что экспозиционное строительство, которое не воспринималось авторами как одно из важнейших направлений музейной деятельности, связывалось ими исключительно с задачами работы с посетителями. Причину плохой посещаемости авторы видели в неудобствах помещений молодых музеев, в их слабой «пропускной способности». Тем не менее в статье было отмечено, что количество посещений советских музеев, по сравнению с дореволюционным периодом, выросло на 60 %. Такой рост посещаемости объяснялся изменениями в экспозициях, которые «сделались проще, понятней». Как опытный организатор музейных экскурсий, Н.К. Ауэрбах не мог не остановиться на экскурсионной деятельности. В статье указано, что в Омске, Новосибирске, Иркутске, а особенно в Красноярске через экскурсии школьников и взрослых посетителей организовано знакомство с археологическими раскопками.

Оценивая роль музеев в жизни Сибири, авторы рассматриваемой статьи указывают на их особую ценность как «учреждений научной значимости». Они задаются вопросом: «Сделались ли музеи действительными центрами краеведческой мысли в своем районе?». И тут же дают ответ: «Быть краеведным центром для большинства музеев является очередной задачей, а не претворенной в жизнь действительностью. Развивая за эти годы свою научно-исследовательскую работу, музеи Сибирского края все еще не осуществили объединения вокруг себя краеведной мысли округа и не сделались естественными планирующими краеведную работу центрами» [Там же. С. 133]. В условиях, когда, по справедливому мнению Л.А. Лозовой, все более усиливалась тенденция превращения музеев в «политико-просветительские комбинаты», поскольку политико-просветительная работа музеев обеспечивала внимание государственных структур к музейному строительству, Н.К. Ауэрбах и Г.И. Черемных пытались примирить две точки зрения на музеи [7. С. 53]. Подводя итоги своего музейного обзора, они настаивали: «Сибирские музеи в силу своего возникновения, развития и современного состояния в основном были и есть музеи краеведного характера, преследующие цели отразить прилежащий к ним район. При этом они всегда были музеями систематическими. Поэтому вполне понятно, что в своей работе они, главным образом, связаны с научно-исследовательской деятельностью. Однако особенная ценность краеведного музея заключается в том, что музеи, как никакие другие учреждения научной значимости, являются наиболее доступными проводниками знания о родном крае в широкие массы. Популяризационная работа краеведного характера должна быть присуща музею, и в этой части своей работы музеи тесно соприкасаются с политпросветительными мероприятиями, и тесный контакт работы музеев с политпросветительными учреждениями является необходимой принадлежностью музейной работы. В сибирской действительности этот контакт реально осуществлен, и сибирякам подчас была совершенно непонятна та жгучая дискуссия, которая разыгралась между Главполитпросветом и Главнаукой» [25. С. 133]. Познакомиться с итогами «дискуссии», подведенными на 1-м Всероссийском музейном съезде

1–5 декабря 1930 г. (исключительно в пользу политпросвета), Н.К. Ауэрбах уже не успел. Он скончался шесть дней спустя после закрытия съезда на станции Тайга во время служебной поездки по Сибири, но преждевременная смерть несколько не умаляет, а только подчеркивает его вклад в развитие музейного дела Сибири.

### Литература

1. Ауэрбах Николай Константинович // Сибирская советская энциклопедия. Новосибирск, 1929. Т. 1. Стб. 172.
2. Азадовский М.Н. К. Ауэрбах // Советская Азия. М., 1931. Кн. 1–2. С. 293–295.
3. Посадсков А.Л. Ауэрбах Николай Константинович // Историческая энциклопедия Сибири. Т. 1: А–И. Новосибирск: Издательский дом «Историческое наследие Сибири», 2009.
4. Соболева Е.Б. Библиография Сибири и Дальнего Востока [Электронный ресурс]. URL: <http://russiasib.ru/bibliografiya> (дата обращения: 18.02.2013).
5. Вдовин А.С., Макаров Н.П. Н.К. Ауэрбах – ученый и организатор науки в Сибири // Уральский исторический вестник. Екатеринбург, 2015. № 3 (48). С. 16–25.
6. Харченко Л.П. Две жизни, одна судьба. Музеи Сибири: историко-мемуарное издание. Новосибирск: Мангазея, 2010. 312 с.
7. Лозовая Л.А. История изучения музейного дела Западной Сибири первого послереволюционного десятилетия (1920-е – начало 1990-х годов): дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2013. 222 с.
8. Дмитриенко Н.М., Лозовая Л.А., Бутенко М.А., Глухов В.С. Музееведение как комплекс знаний о музейном деле: к историографии проблемы // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2015. № 399. С. 34–41.
9. Ауэрбах Н.К. Древнейшие следы человека в Сибири // Сибирские огни. Новониколаевск, 1923. № 5–6. С. 207–214.
10. Ауэрбах Н.К., Сосновский Г.П. Остатки древнейшей культуры человека в Сибири // Жизнь Сибири. Новониколаевск, 1924. № 5–6. С. 199–214.
11. Ауэрбах Н.К. Археологические исследования в Сибири в 1927 г. // Сибирские огни. Новосибирск, 1928. № 6. С. 240–241.
12. Ауэрбах Н.К. Доисторическое прошлое Приенисейского края: (каменный период). Новосибирск, 1929. 19 с.
13. Ауэрбах Н.К. Заселение и развитие промыслов в низовьях реки Енисея. Красноярск: Кн. изд-во, 1929. 30 с.
14. Ауэрбах Н.К. Палеолитическая стоянка Афонтово III: участок Афонтовой горы. Новосибирск, 1930. 48 с.
15. Ауэрбах Н. Каменный период // Сибирская советская энциклопедия. Новосибирск: Зап.-Сиб. отделение ОГИЗ, 1931. Т. 2. Стб. 480–487.
16. Первый Сибирский краевой научно-исследовательский съезд: протоколы и резолюции. Новосибирск, 1927. Т. 1, ч. 3. 272 с.
17. Советская Сибирь. Новосибирск, 1926. 2 дек.
18. Редакторы отделов. Список авторов // Сибирская советская энциклопедия. Новосибирск, 1929. Т. 1. Стб. XIII–XX.
19. Ауэрбах Н.К., Сосновский Г.П. Экскурсии в прошлое человечества // Сибирский педагогический журнал. Новосибирск, 1925. № 5. С. 40–47.
20. Ауэрбах Н.К., Сосновский Г.П. Экскурсии в прошлое человечества. Опыт работы со взрослыми // Просвещение Сибири. Новосибирск, 1926. № 7. С. 72–80.
21. Ауэрбах Н.К., Сосновский Г.П. Краткая программа для сбора сведений по доисторической археологии. Красноярск, 1925. 27 с.
22. Ауэрбах Н. Краеведение на службу пятилетке // Просвещение Сибири. Новосибирск, 1930. № 3. С. 96–98.
23. Ауэрбах Н.К. Краеведение и газеты. Новосибирск, 1928.
24. Ауэрбах Н. Социалистическое соревнование в краеведении // Жизнь Сибири. Новосибирск, 1930. № 2–3.
25. Ауэрбах Н.К., Черемных Г.И. Состояние музейного дела в Сибирском крае // Жизнь Сибири. Новосибирск, 1928. № 9–10. С. 125–134.



**Zherebtsova Kristina O.** Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation); Institute of Archaeology and Ethnography SB RAS (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: zh.kristina.o@gmail.com

DOI: 10.17223/22220836/29/19

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 211–218.

# **N.K. AUERBAKH AND HIS CONTRIBUTION INTO SIBERIAN MUSEUM SCIENCE IN 1920'S**

**Key words:** museum science, Siberian museums, N.K. Auerbakh.

In order to examine Auerbakh's scientific contribution, there is a need to emphasize his museology works. Good humanitarian education allowed him to be successful not only in archaeology but also in the museum sphere. Thus, while working in Krasnoyarsk museum in early 1920s, Auerbakh initiated the development of excursion routes for children and adults to archaeological sites nearby the city. Scientific activities have made him one of the prominent researchers of Siberia and let him to be a founding member of such significant organization as The Society of study on Siberia and its productive forces, and take place in edition of Siberian Soviet Encyclopedia. As soon as he arrived in Novosibirsk he expanded his local activities. N.K. Auerbakh emphasized the need to work together: local history studies and museums. He believed that it would help to provide a scientific consultation of regional specialists. He thought the regional specialists would help government authorities to preserve memorials. Besides, Auerbakh called for engaging of museums with the public. His appeal was supported by general trend in the development of regional studies. Thus, the agreement on socialist competition between the Ural Bureau of regional studies and The Society of study on Siberia, signed in 1930, motivated cultural layers to disseminate research work among the population.

His article «The state of museum science in Siberian region», written together with G.I. Cheremnykh, gives an exhaustive analysis of 13 Siberian museums in the end of 1920's. The researchers sought to deal with all the issues in the activities of museums. Primarily, they discussed the economic situation of museums: placing and funding rate. Unfortunately, indicators reflected the plight of practically all museums. Then authors discussed the size of the membership and the structure of Siberian museum fund. They conclude that most of exhibition items refer to naturally-historical cycle. N.K. Auerbakh and G.I. Cheremnykh suggested dividing this department into more specialized small ones. The authors observed that there were ethnographic, eastern and other unusual departments in the museums. They wrote, that the museum expositions moved towards simplification, and it promoted higher museum attendance.

Summing up, one can say that Museum activity of N.K. Auerbakh interrupted by premature death has not lost its significance until our days.

## **References**

1. Anon. (1929) Auerbakh Nikolay Konstantinovich [Nikolay Aurebach]. In: Azadovskiy, M.K. (ed.) *Sibirskaya sovetkaya entsiklopediya* [The Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 1. Novosibirsk: Sibkrayizdat. Col. 172.
2. Azadovskiy, M.K. (1931) N.K. Auerbakh [Nikolay Aurebach]. *Sovetskaya Aziya*. 1–2. pp. 293–295.
3. Posadskov, A.L. (2009) Auerbakh Nikolay Konstantinovich [Nikolay Aurebach]. In: Derevyanko, A.P. (ed.) *Istoricheskaya entsiklopediya Sibiri* [Historical Encyclopedia of Siberia]. Vol. 1. Novosibirsk: Istoricheskoye nasledie Sibiri. pp. 147.
4. Soboleva, Ye.B. (n.d.) *Bibliografiya Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Bibliography of Siberia and the Far East]. [Online]. Available from: <http://russiasib.ru/bibliografiya>. (Accessed: 18th February 2013).
5. Vdovin, A.S. & Makarov, N.P. (2015) N.K. Auerbakh – a scholar and academic research administrator in Siberia. *Ural'skiy istoricheskiy vestnik – Ural Historical Journal*. 3(48). pp. 16–25. (In Russian).
6. Kharchenko, L.P. (2010) *Dve zhizni, odna sud'ba. Muzei Sibiri: istoriko-memuarnoye izdaniye* [Two lives, one fate. Museums of Siberia: a historical and memoirs edition]. Novosibirsk: Mangazeya.
7. Lozovaya, L.A. (2013) *Istoriya izucheniya muzeynogo dela Zapadnoy Sibiri pervogo poslerevolutsionnogo desyatiletiya (1920-ye – nachalo 1990-kh godov)* [The history of the study of the museum business in Western Siberia during the first post-revolutionary decade (the 1920 – early 1990s)]. History Cand. Diss. Tomsk.

8. Dmitriyenko, N.M., Lozovaya, L.A., Butenko, M.A. & Glukhov, V.S. (2015) Museology as complex of knowledge about museum science: Historiography of the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 399. pp. 34–41. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/399/7
9. Auerbakh, N.K. (1923) Drevneyshiye sledy cheloveka v Sibiri [The oldest traces of man in Siberia]. *Sibirskiy ogni*. 5–6. pp. 207–214.
10. Auerbakh, N.K. & Sosnovskiy, G.P. (1924) Ostatki drevneyshey kul'tury cheloveka v Sibiri [Remains of the oldest human culture in Siberia]. *Zhizn' Sibiri*. 5–6. pp. 199–214.
11. Auerbakh, N.K. (1928) Arkheologicheskiye issledovaniya v Sibiri v 1927 g. [Archaeological research in Siberia in 1927]. *Sibirskiy ogni*. 6. pp. 240–241.
12. Auerbakh, N.K. (1929) *Doistoricheskoye proshloye Priyenisenskogo kraya: (kamennyy period)* [Prehistoric past of the Yenisei region: (The Stone Age)]. Novosibirsk: Sredne-Sib. gosud. geografich. o-vo.
13. Auerbakh, N.K. (1929) *Zaseleniye i razvitiye promyslov v nizov'yakh reki Yeniseya* [Settlement and development of fisheries in the lower reaches of the Yenisei River]. Krasnoyarsk: Kn. izd-vo.
14. Auerbakh, N.K. (1930) *Paleoliticheskaya stoyanka Afontovo III: uchastok Afontovoy gory* [Paleolithic site Afontovo III: Mount Athos]. Novosibirsk: [s.n.].
15. Auerbakh, N. (1931) Kamennyy period [The Stone Period]. In: Azadovskiy, M.K. (ed.) *Sibirskaya sovetetskaya entsiklopediya* [The Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 2. Novosibirsk: Zap.-Sib. otdeleniye OGIZ. Col. 480–487.
16. Anon. (1927) *Pervyy Sibirskiy krayevoy nauchno-issledovatel'skiy s"yezd: protokoly i rezolyutsii* [The First Siberian Regional Research Congress: Protocols and resolutions]. Vol. 1. Novosibirsk: [s.n.].
17. *Sovetskaya Sibir'*. (1926).
18. Azadovskiy, M.K. (ed.) (1929) *Sibirskaya sovetetskaya entsiklopediya* [The Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 1. Novosibirsk: Zap.-Sib. otdeleniye OGIZ. Col. XIII–XX.
19. Auerbakh, N.K. & Sosnovskiy, G.P. (1925) Ekskursii v proshloye chelovechestva [Excursions into the past of humanity]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal*. 5. pp. 40–47.
20. Auerbakh, N.K. & Sosnovskiy, G.P. (1926) Ekskursii v proshloye chelovechestva. Opyt raboty so vzroslymi [Excursions into the past of mankind. Work experience with adults]. *Prosveshcheniye Sibiri*. 7. pp. 72–80.
21. Auerbakh, N.K. & Sosnovskiy, G.P. (1925) *Kratkaya programma dlya sbora svedeniy po doistoricheskoy arkheologii* [A short program for collecting information on prehistoric archeology]. Krasnoyarsk: [s.n.].
22. Auerbakh, N. (1930) Krayevedeniye na sluzhbu pyatiletke [Regional studies at the service of the five-year plan]. *Prosveshcheniye Sibiri*. 3. pp. 96–98.
23. Auerbakh, N.K. (1928) *Krayevedeniye i gazety* [Local studies and newspapers]. Novosibirsk: [s.n.].
24. Auerbakh, N. (1930) Sotsialisticheskoye sorevnovaniye v krayevedenii [Socialist competition in local lore]. *Zhizn' Sibiri*. 2–3. pp. 133–134.
25. Auerbakh, N.K. & Cheremnykh, G.I. (1928) Sostoyaniye muzeynogo dela v Sibirskom kraye [The state of museum business in the Siberian region]. *Zhizn' Sibiri*. 9–10.

УДК 351.852.11+351.852.13  
DOI: 10.17223/22220836/29/20

А.Л. Котенко

**М.А. ПОЛУМОРДВИНОВ КАК ОРИЕНТАЛИСТ  
И КОЛЛЕКЦИОНЕР (НА ОСНОВЕ МАТЕРИАЛОВ  
ТОМСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ  
И НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА)<sup>1</sup>**

*В статье представлены новые данные об ориенталисте Михаиле Аркадьевиче Полумордвинове (1867–1917), полученные посредством анализа его книжного собрания и документов, находящихся в фондах Томского областного краеведческого музея. Рассматриваются региональная тематика собрания, его тираж разных лет, отмечается влияние ориентальной литературы и выставочного движения на интерес к Востоку. Выделяются приоритеты М.А. Полумордвинова в коллекционировании книг и уровень авторитетности этого малоизвестного исследователя Азии в военных и ориенталистских кругах.*

*Ключевые слова: М.А. Полумордвинов, Томский областной краеведческий музей, Научная библиотека Томского государственного университета, русские ориенталисты, Общество русских ориенталистов.*

Полумордвинов Михаил Аркадьевич (1867 г., Саратовская губерния – 1917 г., Томск) – военный этнограф, действительный член Общества русских ориенталистов в Харбине (далее – ОРО), собиравший в течение 1903–1914 гг. коллекцию предметов буддийского культа и быта восточных народов. Ныне собрание хранится в 3 учреждениях: предметы, некоторое количество книг, рукописи – в Томском областном краеведческом музее (далее – ТОКМ) и Музее археологии и этнографии ТГУ, обширное книжное собрание (более 250 экземпляров) – в Научной библиотеке ТГУ. Уместно рассматривать предметное, документальное и книжное наследие М.А. Полумордвинова как единое целое: рукописи ТОКМ позволили идентифицировать книжные пометки и подтвердить принадлежность книг НБ ТГУ именно Полумордвинову; исследование книг и содержащихся в них маргиналий позволило расшифровать рукописи Полумордвинова; также исследование книг и документов помогает не только изучить историю восточных коллекций двух музеев, но и атрибутировать предметы.

В статье анализируется книжное собрание М.А. Полумордвинова для выявления новых данных о его личности. Для интерпретации собрания также используются документы фондов ТОКМ. Статья актуализирует историю отечественного востоковедения. Новизна заключается в выявлении новых данных об истории ориентальной коллекции М.А. Полумордвинова и о самом коллекционере.

---

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках гранта РФФИ по гуманитарным и общественным наукам, проводимого совместно с администрацией Томской области. Проект «Предтечи евразийской интеграции в зеркале музейных фондов» (№ 17-11-70007).

Библиотека М.А. Полумордвинова представляет собой собрание книг, которое можно разделить на 2 тематические части: 1) книги военного, политического, экономического и статистического характера, которые были нужны М.А. Полумордвинову ввиду его военной деятельности (Заамурский округ пограничной стражи (далее – ЗО ОКПС) собирал сведения о народах Азии); 2) книги по религии и культуре азиатских стран (главным образом, по буддизму). Имеется всего несколько изданий, посвященных другим темам, из чего можно заключить: М.А. Полумордвинов собирал коллекцию книг по довольно четким принципам. В 1895 г. М.А. Полумордвинов был библиотекарем бригадного военного собрания в 168-м Кутаисском полку [2. С. 187], т.е. был сведущ в систематизации книг. Он пытался упорядочить свое собрание и нумеровал книги (наибольший номер – 313) [1. С. 219], причем нумерация книг, сохранившихся в НБ ТГУ, укладывается в этот диапазон. То есть даже если книжное собрание М.А. Полумордвинова было больше, именно эту «ориентальную часть» литературы он пронумеровал как особо ценную часть коллекции. Множество пометок, оставленных коллекционером в принадлежавших ему книгах, позволяет говорить, что М.А. Полумордвинов активно использовал свое собрание для атрибуции буддийских и даосских предметов культа.

Большинство книг коллекции было издано в следующих учреждениях: Типография Императорской академии наук, Издательство Восточного института, Типография Успенского монастыря при Русской Духовной миссии, Типо-Литография Штаба Заамурского округа, Русско-Китайская типография «Юань-дун-бао», Электро-пар. типо-литография «Т-ва Бергут и сын». Места издания соответствуют географическим центрам отечественного востоковедения. Академия наук изначально создавалась для изучения Азии (азиатской части России). Русская духовная миссия в Пекине имела к началу XX в. 200-летнюю традицию востоковедения. Восточный институт был создан во Владивостоке в 1899 г. для подготовки кадров административных и торгово-промышленных учреждений Дальнего Востока, которые бы знали не только язык, но и культуру соответствующих стран. Перечисленные учреждения выпускали издания, которые можно назвать представительными, потому и М.А. Полумордвинов, обращавшийся к ним, предстает перед нами как ориенталист, стремящийся получить проверенную и научно достоверную информацию. Хочется также отметить, что сами по себе эти институты вели *исследования, интегрирующие образ евразийских стран в единое целое (здесь и далее выделено автором)*, так как в них азиатские народы изучались комплексно и в исторической перспективе.

Две типографии были непосредственно связаны с деятельностью ОРО, в них печатались сборники общества «Вестник Азии» – 1) Русско-Китайская типография «Юань-дун-бао» (практически все выпуски); 2) Электро-пар. типо-литография «Т-ва Бергут и сын» (вып. № 15–22 в 1913 г.). «Юань-дун-бао» («Дальневосточная газета») принадлежала А.В. Спицыну – одному из учредителей ОРО. М.А. Полумордвинов собирал номера «Вестника Азии» не только со своими публикациями и редактурой, а практически все за 1909–1915 гг. (№ 1–36 за исключением № 6, 10, 24, 31, 32). Очевидно желание коллекционера собрать полную коллекцию «Вестника Азии», так как это было издание представительное и имеющее отношение к личной деятельности

М.А. Полумордвинова, его сослуживцев и коллег по обществу. Вряд ли каждый из многочисленных членов ОРО получал экземпляр каждого выпуска бесплатно. То есть М.А. Полумордвинов по своему желанию приобрел большую часть номеров.

Типография Заамурского округа Отдельного корпуса пограничной стражи (ЗО ОКПС) представляет особый интерес, так как она печатала труды военнослужащих для внутреннего распространения, с грифами «секретно» и «не подлежит оглашению». Получать такие книги в распоряжение или читать их в военной библиотеке могли только высокопоставленные лица или же военные, служащие в данном регионе. М.А. Полумордвинов принадлежит ко второй категории. В некоторых книгах стоит печать библиотеки ЗО ОКПС, но большая часть изданий является личными книгами М.А. Полумордвинова. Он имел доступ к секретной ориентальной литературе, содержание которой было не только представительным (военные не имели права на ошибку), но и самым современным.

Рассмотрим собрание книг М.А. Полумордвинова в отношении времени выпуска: 1820-е гг. – 3 книги, 1830-е гг. – 3 книги, 1850-е гг. – 2 книги, 1860-е гг. – 3 книги, 1870-е гг. – 4 книги, 1880-е гг. – 10 книг, 1890-е гг. – 12 книг, 1900-е гг. – 120 книг, 1910–1915 гг. – 83 книги.

Наблюдается лавинообразный рост издания ориенталистской литературы с 1900-х гг., что может иметь несколько причин. Отчасти увеличение числа ориентальных изданий после 1910 г. возникло из-за усовершенствования печатных технологий, так как стало возможно выпускать более экономным способом книги с множеством иллюстраций, которые ярче показывали экзотику Востока [З. С. 156].

Также это может быть связано с увеличением международных контактов России и Европы с азиатскими странами, с быстро сменяющимися политическими и военными событиями, а также с усиливающейся модой на Азию. мода на все ориентальное шла к нам не только с Востока, но и с Запада, поскольку европейские страны также участвовали в последнем азиатском переделе мира, привнося в свою культуру предметы из Азии и информацию о ней. Япония энергично пропагандировала свою культуру на Всемирных выставках, стремясь стать страной, равной с западными державами [4. С. 80]. Конец XIX – начало XX в. японцы называют своим «выставочным веком» («хакуранкай-но дзидай»), поскольку их страна участвовала во множестве международных выставок в Европе, Америке и Австралии. Через выставки Япония не только расширяла экспортный рынок предметами в «японском стиле», но и изменяла отношение к себе, постепенно создавая себе имидж страны с многовековой культурой и яркими достижениями промышленного переворота. На международных выставках Япония невольно пропагандировала не только свою культуру, но и культуру других стран Азии. Европейцы начали восхищаться Азией и издавать множество книг по ее культуре, а зарубежные модные тенденции неизбежно проникали в Россию. Иными словами, книги по ориенталистике могли порождать интерес к ориенталистике и наоборот, а М.А. Полумордвинов мог поддаться общемировому очарованию азиатскими странами, их экзотичной культурой. В любом случае его интерес к Азии, особенно к буддизму, был гораздо более глубоким, чем требовалось для выполнения его служебных обязанностей.

В секторе учета ТОКМ имеются рукописи коллекционера, являющиеся атрибуцией его коллекции. В рукописях указаны год, место и источник поступления предмета. Согласно им часть предметов М.А. Полумордвинов купил на японских выставках в Харбине в 1908, 1911, 1912 гг. [5. С. 23, 30, 37]. Сведений об этих выставках нет, но, вероятнее всего, это были выставки-продажи азиатских экзотических предметов, ориентированные на иностранный контингент Харбина, т.е. в расчете на восточную моду. Частота проведения выставок тоже говорит о популярности подобных мероприятий в Харбине начала XX в. Это показывает, что интересы и деятельность М.А. Полумордвинова были частью общемировой культурной волны того времени.

Также данные по годам выпуска могут означать, что сам М.А. Полумордвинов интересовался более современной литературой, и это может быть признаком его большего доверия современникам и желания отследить текущую обстановку в разных сферах жизни – военно-политической и ориенталистской.

Рассмотрим тематику книг по странам и регионам (здесь учитываются именно интересы; иногда одна книга посвящена сразу нескольким странам): Китай – 136 книг, Монголия и Маньчжурия – 68 книг, Япония – 43 книги, Россия – 30 книг, Юго-Восточная Азия в целом – 28 книг, Тибет – 13 книг, Индия – 7 книг, Корея – 5 книг, Европа – 2 книги.

Данная картина характерна для библиотеки типичного военного этнографа Дальнего Востока, для которого приоритетны ближайшие регионы Китая, Монголии, Маньчжурии и Японии. Человеку в незнакомой культурной обстановке логично собирать информацию прежде всего по региону, в котором он оказался. М.А. Полумордвинов много лет служил на территории Маньчжурии. Согласно атрибуционным рукописям М.А. Полумордвинова [5], он лично покупал предметы буддийской коллекции в Ашихэ в 1906 г., в Бодунэ – в 1908 г., в Харбине в 1906, 1908, 1912, 1913 гг., в Мукдене – в 1905, 1906, 1909, 1912, 1913 гг., в Пекине – в 1911–1913 гг. Также он, вероятно, либо был в Цицикаре и Гирине, либо имел к ним служебный интерес, так как в архиве ТОКМ имеются рукописи М.А. Полумордвинова о действиях обществ самоуправления в этих городах [6. С. 18, 26–33].

М.А. Полумордвинову нужно было исследовать Китай, Монголию, Маньчжурию и Японию для военной деятельности. Книги, связанные с Россией, были нужны для сравнения ее экономики с экономикой азиатских стран – тут и экономический, и военный интерес. Также такой набор стран показывает *понимание М.А. Полумордвиновым единства исторического, культурного и политического пространства Юго-Восточной Азии и Востока в целом, включая Россию.*

По собранию книг в НБ ТГУ можно выявить авторитетность М.А. Полумордвинова как ориенталиста. В конце китайской книги под номером 99271 «陸軍衣刺詳晰圖說» (Описание формы обмундирования сухопутной армии) авторства председателя Комитета по организации новых регулярных войск принца Цина прикреплен печатный черновик перевода на русский [А. Чирипова], утвержденный в январе 1905 г. и отредактированный М.А. Полумордвиновым. Из черновика видно, что М.А. Полумордвинов редактировал русский текст и в плане грамотности русского языка, и в плане фактических правок. Это говорит о его высоком престиже среди офицеров

ЗО ОКПС как специалиста, который может консультировать по вопросам реалий китайской армии, и редактора.

Среди изданий, находящихся в НБ ТГУ, есть не только работы самого М.А. Полумордвинова, но и книги издательства ЗО ОКПС, к которым он имел отношение в качестве переводчика, редактора или составителя. В 1908 г. М.А. Полумордвинов был составителем выпусков ЗО ОКПС «Материалы по Маньчжурии, Монголии, Китаю и Японии», посвященных китайской армии: «Организация» (вып. 21), «Военное управление и комплектование» (вып. 22), «Мобилизация, распределение войск по районам и ход организационных работ» (вып. 23), «Войска категории «Сюнь-фан-дуй», вооружение армии, снаряжение, обмундирование» (вып. 26). В 1909 г. М.А. Полумордвиновым совместно с драгоманом Заамурского округа Лудахэ (в других изданиях имя пишется как Ла-Да-Хэ) были переведены с китайского языка и опубликованы в выпусках тех же «Материалов» сочинения «Беседы с народом о государстве» (вып. 28), «Краткое руководство для производства саперных работ в пехоте» (вып. 29) и «Наставление для производства сражений и маршей в ночное время» (вып. 30). Полумордвинов обработал перевод с японского А.И. Романовского «Большие маневры 40-го года Мэйдзи (1907 г.) в Японии» (вып. 27) и перевод с китайского Лудахэ «Одиночное обучение молодых солдат пехоты полевой службы» (вып. 31). Таким образом, М.А. Полумордвинов был разносторонним и компетентным специалистом.

На титуле книги «Урянхайский вопрос» [7], хранящейся в НБ ТГУ под номером 99291, имеется дарственная подпись автора – А.М. Баранова, известного военного этнографа и также члена ОРО. Вообще сам факт присутствия М.А. Полумордвинова в ОРО говорит о его крайней вовлеченности в востоковедение, поддержание же связей с другими ориенталистами показывает, что он был частью ориенталистского научного сообщества Маньчжурии. Подпись А. Баранова имеет следующее содержание: «Многоуважаемому М.А. Полумордвинову от автора 19 марта 1913». Значит, даже такой авторитет, как Баранов, уважительно относился к М.А. Полумордвинову.

В фонде ТОКМ имеется коллекция фотографий М.А. Полумордвинова. В нее входят фотографии монгольских экспедиций 1904–1906 гг. полковника А.Д. Хитрово, 1906–1907 гг. – штаб-ротмистра Соболева, 1906 г. – штаб-ротмистра Пещанского [8. С. 168–170]. В архиве ТОКМ также есть рукопись военно-этнографического характера, принадлежащая Скопину Льву Васильевичу, близкому другу М.А. Полумордвинова. Перечисленные персоны были сослуживцами Михаила Аркадьевича по ЗО ОКПС, а также военными этнографами в том смысле, что собирали комплексную информацию о народах, проживающих в регионе их службы. Очевидно, что М.А. Полумордвинов поначалу использовал эти материалы для военных нужд, но после службы, вероятно, он решил оставить их себе как дополнение к коллекции предметов. Значительная часть фотографий коллекции представляет виды экстерьера и интерьера буддийских кумирен и этнографические портреты, в том числе лам, что сочетается с общим интересом М.А. Полумордвинова к буддизму. Следовательно, уместно рассматривать и эту документально-фотографическую часть коллекции как единое целое с предметным и книжным собранием.

Итак, благодаря анализу данного книжного собрания и документов мы можем понять, что М.А. Полумордвинов коллекционировал не только пред-

меты, но и печатные, рукописные и фотографические материалы. Он приобретал более современные книги от проверенных научных институтов того времени. Неся службу на территории Маньчжурии, М.А. Полумордвинов в первую очередь собирал книги, связанные с этим регионом, но в то же время его собрание включает книги, посвященные многим азиатским странам, что говорит о *восприятии азиатских стран как единого культурного и политического региона*.

М.А. Полумордвинов был частью ориенталистского сообщества своего времени и имел достаточно высокий статус среди сослуживцев и исследователей, не связанных с военным делом. Все это свидетельствует о его компетентности.

Интересы и коллекционирование М.А. Полумордвинова согласуются с общемировой модой на Восток, тесно связанной с изданием большого числа ориенталистских книг и всемирным выставочным движением на рубеже XIX–XX вв.

В 1914–1915 г. русские военнослужащие начали покидать Маньчжурию, чтобы принять участие на фронтах Первой мировой войны. Вероятно, именно тогда М.А. Полумордвинов прекратил собирать предметы и книги. Последний год покупки предмета, обнаруженный в рукописях коллекционера, – 1914, а сам Полумордвинов, получив ранение, оказался в Томской губернии в 1916 г. Каким образом и когда книги и предметы были доставлены в Сибирь, остается загадкой. М.А. Полумордвинов умер в августе 1917 г., коллекция досталась его вдове Елизавете, а в 1920–1929 гг. окончательно перешла в ведение ТГУ и ТОКМ. Судьба коллекции М.А. Полумордвинова, дворянина и офицера, служившего за границей, могла сложиться трагическим образом. Только благодаря усилиям библиотечных и музейных сотрудников наследие М.А. Полумордвинова и вместе с тем харбинского Общества русских ориенталистов остается в сохранности вот уже целое столетие.

### *Литература*

1. *Ивановская Е.В.* Что читал русский офицер-разведчик начала XX в. (к вопросу о реконструкции библиотеки М.А. Полумордвинова) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 216–221.
2. *Басханов М.К.* Русские военные востоковеды до 1917 г.: библиографический словарь. М.: Вост. лит., 2005. 295 с.
3. *Chekland O.* Japan and Britain after 1859: Creating Cultural Bridges. London: Routledge Curzon, 2003. 256 p.
4. *Snodgrass J.* Exhibiting Meiji Modernity: Japanese Art at the Columbian Exposition // East Asian History. № 31. Institute of Advanced Studies. The Australian National University, 2006. P. 75–100.
5. *Ф. 1. Оп. 1. Д. 29* // Сектор учета ТОКМ.
6. *Документы о Китае*, собранные Российским консульством в г. Цицикар в 1909 году. Ф. 1. Оп. 4. Д. 97 // Научный архив ТОКМ.
7. *Баранов А.М.* Урянхайский вопрос. Харбин: Типо-литография Заамурского округа Отдельного корпуса пограничной стражи, 1913. 48 с.
8. *Исаева Л.Ю.* Фотографии восточной коллекции М.А. Полумордвинова // Труды Томского областного краеведческого музея: сборник статей. Т. 14 / под ред. В.П. Зиновьева, А.Г. Тучкова. Томск: Ветер, 2007. С. 166–177.

**Kotenko Aleksandra L.** Tomsk State University, Tomsk Regional Museum (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: aleksrahe@gmail.com

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 219–225.



DOI: 10.17223/22220836/29/20

**M.A. POLUMORDVINOV AS ORIENTALIST AND COLLECTOR (BASED ON MATERIALS OF THE TOMSK REGIONAL MUSEUM AND TSU SCIENTIFIC LIBRARY)****Key words:** M.A. Polumordvinov, Tomsk Regional Museum, TSU scientific library, Russian Orientalists Society.

The article analyzes personality of orientalist Mikhail Arkadievich Polumordvinov (1867, Saratov province – 1917, Tomsk), a military ethnographer and collector of Buddhism and culture of Asian peoples (China, Mongolia, Japan, Tibet, etc.). The basis for the study is the Mikhail Polumordvinov' Book Collection, which is located in the Tomsk State University scientific library, and other materials, stored in the Tomsk Regional Museum named after Mikhail Bonifatievich Shatilov, namely books, photographs and manuscripts with attribution of artefacts.

The article tells about the content of the personal library of Mikhail Polumordvinov and the places where books were published with special attention to the Printing House of the Imperial Academy of Sciences, the Publishing House of the Eastern Institute, the Printing House of the Uspensky Monastery under the Russian Ecclesiastical Mission, the Tipo-lithography of the Zaamursky District Headquarters, the Russian-Chinese Printing House "Yuan-Dun-Bao", Electro-steam typo-lithography of the "Bergut and Son" Partnerships. Also, we consider Mikhail Polumordvinov's interest to books of certain content according to his military interests (in terms of duty) and cultural interests (Buddhism and the culture of Asia).

Further analysis number of books published in different decades from the point of view of fashion to the East, which affected the publishing industry and the world exhibition movement, which, in turn, provided materials for research and procurement of Mikhail Polumordvinov.

Further analysis themes of books of Mikhail Polumordvinov's collection on the regions, his priorities in the collection of publications and the reasons for these priorities are highlighted.

The article also reveals the degree of prestige of Mikhail Polumordvinov among his colleagues and other orientalists of the Manchurian region; his belonging to the unspoken oriental scientific community as an authoritative specialist and considers his publishing and translating activities in the 30 OKPIC (Zaamursky District of the Border Guard).

The result of this work is the opportunity to consider the personality of Mikhail Polumordvinov as an Orientalist, not a serviceman, and as an enthusiastic collector seeking to gather better information about his subjects. Also, the article will assess the scientific approach of Mikhail Polumordvinov to the collection of Buddhist art objects. Also, this article will allow to evaluate the scientific approach of Mikhail Polumordvinov to collection of objects of Buddhist art and his perception of Russia, the mainland and insular South-East Asia as a unified political and cultural region.

### References

1. Ivanovskaya, Ye.V. (2016) What Russian service agent officer read in the early 20th century (on the reconstruction of M.A. Polumordvinov's, 1867–1917). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 216–221. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/24
2. Baskhanov, M.K. (2005) *Russkiye voyennyye vostokovedy do 1917 g.: Biobliograficheskiy slovar'* [Russian military orientalists before 1917: A Biobiographical Dictionary]. Moscow: Vostochnaya literatura.
3. Chekland, O. (2003) *Japan and Britain after 1859: Creating Cultural Bridges*. London: Routledge Curzon.
4. Snodgrass, J. (2006) Exhibiting Meiji Modernity: Japanese Art at the Columbian Exposition. *East Asian History*. 31. pp. 75–100.
5. Tomsk Regional Museum of Local Lore. Fund 1. List 1. File 29.
6. The Tomsk Regional Museum of Local Lore Research Archive. (1901) *Dokumenty o Kitaye, sobrannyye Rossiyskim konsul'stvom v g. Tsitsikar v 1909 godu* [Documents on China collected by the Russian Consulate in Qiqihar in 1909]. Fund 1. List 4. File 97.
7. Baranov, A.M. (1913) *Uryankhayskiy vopros* [The Uryanghai question]. Harbin: Tipolitografiya Zaamurskogo Okruga Otdel'nogo Okruga Pogranichnoy Strazhi.
8. Isayeva, L.Yu. (2007) Fotografii vostochnoy kollektsii M. A. Polumordvinova [Photos of the M.A. Polumordvinov's oriental collection]. In: Zinovyev, V.P. & Tuchkov, A.G. (eds) *Trudy Tomskogo oblastnogo krayevedcheskogo muzeya* [Proceedings of the Tomsk Regional Museum of Local Lore]. Vol. 14. Tomsk: Veter. pp. 166–177.

УДК 069:30+351/354

DOI: 10.17223/22220836/29/21

М.Д. Кроуфорд

## ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ АКТЫ СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ МУЗЕЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТА

*В статье представлена источниковедческая критика актов законодательных и исполнительных органов Советского государства как источников изучения музейного менеджмента. Выявлены и охарактеризованы основные разновидности законодательных актов советского периода – декреты, постановления, положения, направленные на регулирование музейного дела в Советской России. Определено время издания актовых документов, раскрыты их происхождение и содержание, дана оценка полноты и достоверности содержащихся в них сведений относительно музеев и музейного менеджмента. Выявлены важнейшие составляющие музейного менеджмента, нашедшие отражение в законодательных актах, определены возможности их реализации.*

*Ключевые слова:* музейное дело, источники изучения музейного менеджмента, законодательные акты.

Исследование музейного менеджмента как комплексной деятельности, способствующей оптимизации функций музея по собиранию, хранению и презентации разнообразных памятников культурного наследия, требует большой работы по накоплению и систематизации источников. В числе первой видовой группы исторических источников изучения музейного менеджмента следует рассматривать законодательные акты, которые отражают правовые нормы музейного дела. Важно отметить, что к истории государственного руководства и управления российскими музеями обращались некоторые исследователи, они проанализировали организационное и законодательное обеспечение государственного управления советскими музеями, назвали отдельные законы и нормативные постановления, касавшиеся музейной сферы [1, 2]. Однако источниковедческого анализа государственных актов регулирования музейной области не проводилось. В данной статье впервые в музееведческой литературе ставится задача охарактеризовать законодательные и распорядительные документы советского периода с точки зрения отражения в них проблем формирования и функционирования музейного менеджмента.

Законодательные акты в виде декретов, постановлений, инструкций и резолюций, а с принятием Конституции СССР 1936 г. – государственных законов, постановлений и распоряжений, регулировавших музейное дело, стали издаваться с первых лет Советской власти. Кроме того, издавались постановления ЦК КПСС, имевшие силу закона. Первые советские декреты, касавшиеся музейного дела, были направлены на формирование единой государственной системы управления музеями и музейным строительством. В декретах 1918–1928 гг. формулировались важнейшие положения музейного менеджмента о правовой основе открытия и деятельности музеев, о совершенствовании механизма управления, о методах и средствах управления музеями. Так, в Де-

крете «О национализации Третьяковской галереи» говорилось о необходимости «срочно выработать и ввести в действие новые положения об управлении галереей» [3. С. 389–390].

Декрет «О национализации усадьбы „Ясная Поляна“», изданный 13 июня 1921 г., содержал указания на то, что усадьба является национальной собственностью РСФСР и передается для управления в ведение Главмузея Наркомата просвещения, который назначает хранителя. Назначенный хранитель получал право приглашать сотрудников, должен был сформировать в Ясной Поляне культурно-просветительный центр и организовать свободный доступ посетителей к историческим ценностям усадьбы [4].

Декретом ВЦИК от 8 марта 1923 г. было сформулировано важное положение музейного менеджмента о методах и средствах организации внутримуззейной деятельности. Предлагалось провести перерегистрацию собраний и отдельных наиболее значимых памятников искусства и старины, находившихся на учете в Наркомате просвещения, и, что особенно важно подчеркнуть, «установить для предметов, имеющих исключительно музейное значение, постоянную государственную регистрацию и учет». Согласно этому декрету планировалось создание особых научно-художественных экспертных комиссий, и все предметы, «оставленные после перерегистрации на учете музейного отдела», признавались государственным достоянием и подлежали контролю со стороны государства [5].

Законодательные акты 1920-х гг. содержат важнейшие положения музейного менеджмента об установлении музейного режима, об организации внутримуззейных работ и контроля за ними. Так, в 1924 г. был издан Декрет ВЦИК и СНК СССР «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы», в котором были установлены меры сохранения памятников и музейных предметов, находившихся в коллекциях и музеях, не подведомственных Наркомату просвещения [6]. Сразу после публикации этого декрета Наркомат просвещения разработал и обнародовал «Инструкцию об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы», в которой было прописано первое в музейном деле России требование «иметь специальные описи» предметов музейного значения в частных коллекциях и ведомственных музеях. Отмечалось, что составление таких описей должно быть осуществлено по формам, разработанным в отделе по делам музеев Наркомата просвещения, и проводиться под руководством губернских подотделов по делам музеев. В инструкции были перечислены предметы и коллекции изобразительных и вещественных памятников, а также памятников природы, в обязательном порядке включавшихся в описи. Одновременно указывалось на контролируемую роль государственных органов управления в деле учета и охраны памятников [7. С. 42–43].

Декретом Совета народных комиссаров от 17 февраля 1925 г. был утвержден «список научных, музейных, художественных и по охране природы учреждений и обществ, находящихся в ведении Главного управления научных и научно-художественных учреждений Народного комиссариата просвещения РСФСР». Декрет обеспечивал важные шаги на пути развития музейного менеджмента, поскольку классификация музеев позволила систематизировать все разнообразие музейной деятельности, создать на основании полученных сведений комиссии, контролирующей музейную деятельность [8].

Важные составляющие музейного менеджмента – формирование механизма управления музеями, укрепление контроля над музейной работой – нашли отражение в Постановлении ВЦИК и СНК от 20 августа 1928 г. В этом документе были обозначены мероприятия по пересмотру внутренней структуры музея, внесены предложения по усилению государственного контроля над деятельностью музеев. Впервые в актовых документах была отмечена необходимость повышения квалификации и переподготовки специалистов, работавших в музеях, т.е. сформулирована одна из задач музейного менеджмента. Ведь управление персоналом является одним из приоритетных направлений музейного менеджмента, и вопрос о ненадлежащем уровне подготовки музейных работников являлся на тот момент более чем актуальным. Постановлением 1928 г. впервые в советском музейном деле был затронут вопрос об увеличении бюджетных ассигнований для укрепления материальной базы и для повышения заработной платы сотрудников музеев [9. С. 168–169].

В законодательных актах, вступивших в силу после 1-го Всероссийского музейного съезда, который, как известно, нацеливал музейное сообщество на активное участие в социалистическом строительстве, уделялось больше внимания к организации внутримузеевской работы. Постановление коллегии Наркомата просвещения об антирелигиозном музейном строительстве включало прямое распоряжение в адрес музеев: «Антирелигиозную пропаганду в экспозиции, этикетаже, при проведении экскурсий, индивидуальных консультаций, при проведении тех или иных массовых политико-просветительных мероприятий соответственно своим целевым установкам обязаны проводить все без исключения музеи какого бы типа они ни были». В Постановлении предписывались специальные формы музейной работы: открытие антирелигиозных музеев, оформление антирелигиозных отделений в краеведческих музеях, организация экспозиционной и выставочной работы по антирелигиозной тематике. Особое значение придавалось подготовке специалистов, способных заниматься антирелигиозной работой в музеях. С этой целью планировалось организовать краткосрочные курсы при Центральном антирелигиозном музее в Москве для подготовки антирелигиозников-музееведов, созвать музейно-антирелигиозную конференцию, приступить к изданию «серии методических писем по антирелигиозной работе музеев» [10. С. 127].

Самый основательный актовый документ о музеях – Постановление ВЦИК «О состоянии и задачах музейного строительства РСФСР» – был издан в 1934 г. В нем одобрялась работа музеев «по истории науки, истории техники и освоению трудящимися культурного наследия прошлого», намечались планы «обеспечения сохранности» и реставрации памятников, издание научных трудов и путеводителей по музеям, а также издание репродукций музейных памятников. Постановление 1934 г. включало такое положение музейного менеджмента, как совершенствование организационной структуры музея с целью рационального использования его финансовых, интеллектуальных, человеческих ресурсов. В документе 1934 г. получила дальнейшее развитие идея подготовки и переподготовки кадров, предлагалось «для обеспечения музеев кадрами квалифицированных работников разработать в месячный срок систему мероприятий по подготовке и переподготовке работников музеев, в частности организовать в 1934 г. для музейных работников, окончивших соответствующие высшие учебные заведения, центральные

высшие музейные курсы и краткосрочные курсы для переподготовки работников районных музеев». Предполагалась укрепить систему управления музеями со стороны Музейного отдела Наркомата просвещения, организовать в его составе научно-методический совет для усиления методического руководства музейной работой на местах.

Вновь после выхода Постановления ВЦИК от 1928 г. планировалось «разработать типовые нормы финансирования центральных и местнобюджетных музеев, особенно обратив внимание на необходимость повышения зарплаты и введение периодических прибавок за выслугу лет, а также создание лучших условий для работы руководящих и научных работников». Кроме того, указывалось на необходимые расходы «на приобретение и ремонт экспонатов, изготовление новых экспонатов, расходы на ведение научно-исследовательской работы, выставочной и массово-политико-просветительной работы» [11. С. 431–433]. Однако ни в 1928, ни в 1934 г. не предлагались меры по реализации важных правительственных решений. Тем не менее на основе постановления 1934 г. была разработана инструкция по учету, инвентаризации и хранению музейных материалов, увидевшая свет в 1938 г. Подобно инструкции 1924 г., новый актовый документ касался режима деятельности музеев, выполнения ими функций сохранения фондовых материалов [12].

Послевоенные десятилетия отмечены изданием новых актовых материалов, которые обновили правовую основу музейной деятельности в Советской России, уточнили механизмы управления музеями. Так, в постановлении третьей сессии Томского областного Совета депутатов трудящихся «О состоянии и мерах улучшения работы культурно-просветительных учреждений области», принятом в 1946 г., были сформулированы такие задачи Томского областного краеведческого музея, как «изучение и собирание материалов исторического прошлого и настоящего области, а также материалов, характеризующих участие трудящихся области в Великой Отечественной войне». Особенно важно то, что решением Томского Совета депутатов трудящихся было запланировано профинансировать музейные работы, правда, сумма этого финансирования – 485 тыс. руб. – составляла чуть более 10 % всех расходов на культурно-просветительную работу в Томской области [13. С. 2–4; 14. С. 31].

В наибольшей степени важнейшие составляющие музейного менеджмента проявились в Положении об областном, краевом, республиканском (АССР) краеведческом музее, принятом в 1948 г. Комитетом по делам культурно-просветительных учреждений при Совете министров РСФСР и опубликованном два года спустя [15]. В Положении уточнялся статус местных музеев (впервые за предшествующие годы они были обозначены как исследовательские учреждения), определялась их роль в общественном развитии, формулировались цели и задачи музейной работы в соответствии с «задачами коммунистического строительства»: «Областной, краевой, республиканский (АССР) краеведческий музей является государственным научно-исследовательским и культурно-просветительным учреждением, которое путем всестороннего изучения края, собирания и показа материалов распространяет знания о крае в широких массах населения в целях коммунистического воспитания трудящихся, мобилизации их на выполнение хозяйственно-политических задач и воспитания в них любви к своему краю и советской Родине» [15. С. 215]. В Положении 1948 г. затрагивались вопросы организационной структуры

краеведческих музеев, предписывалось создание дополнительных отделов, а именно экспозиционного отдела и отдела фондов, который занимался хранением музейных предметов и коллекций.

Вопросы управления музеями, обеспечения сохранности их фондов и музейного имущества, организации контроля за исполнением музейных законоположений были включены в постановления Совета министров СССР 1965 и 1983 гг. В Постановлении 1983 г. утверждалось, что министерства и ведомства «несут ответственность за обеспечение сохранности входящих в состав музейного фонда Союза ССР коллекций и отдельных предметов, находящихся в подведомственных им музеях...». И далее высказывалось требование «о создании надлежащих условий хранения музейных предметов, запрещалось использовать помещения музеев «не по прямому их назначению» [16. С. 184].

Вопросы планирования и организации музейной работы, в основном в интересах партийно-государственного руководства, содержались в Постановлении ЦК КПСС 1964 г. «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся». Партийное постановление предписывало Министерству культуры СССР «организовать во всех музеях, кроме мемориальных, отделы по советскому периоду – от Великой Октябрьской социалистической революции до наших дней». В музейных экспозициях предлагалось «отразить успехи коммунистического строительства в СССР, победу ленинского курса Коммунистической партии, борьбу советского народа за осуществление Программы КПСС...» [17. С. 416–417].

Как видно, законодательные акты 1918–1983 гг. содержат чрезвычайно важную информацию для изучения музейного менеджмента в России, позволяющую проследить изменения правил и организации музейного управления. Охарактеризованные актовые документы вполне достоверно отражают государственную музейную политику. Нужно, однако, отметить, что источник не вполне отражает запросы реальной действительности, в нем практически отсутствуют законодательные требования о порядке и формах исполнения предлагаемых мер и решений, не прописано, каким образом музеи должны были решать предлагаемые задачи. Такие упущения, неполнота законодательной информации, с одной стороны, обеспечивают дополнительный материал для изучения музейного менеджмента, а с другой – требуют привлечения сведений из других источников.

### *Литература*

1. Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Ч. 1: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.) / отв. ред. С.А. Каспаринская. М., 1991. С. 112–148.
2. Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // Музей и власть. Ч. 1: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.) / отв. ред. С.А. Каспаринская. М., 1991. С. 249–280.
3. Декрет «О национализации Третьяковской галереи» от 3 июня 1918 г. // Декреты Советской власти. Т. 2: 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1959. С. 389–390.
4. Декрет «О национализации усадьбы „Ясная Поляна“» от 13 июня 1921 г.: [переиздание] // Охрана памятников истории и культуры. М.: Советская Россия, 1973. С. 28–30.
5. Декрет ВЦИК и СНК РСФСР от 8 марта 1923 г. «Об учете и регистрации предметов искусства и старины» // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 1: 1917–1927 гг. М.: Юрид. изд-во Министерства юстиции СССР, 1949. С. 132–133.

6. Декрет ВЦИК и СНК СССР «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы» от 7 января 1924 г. // Собрание узаконений и распоряжений за 1924 г. / Управление Совнаркома СССР. М., 1924. Отдел 1-й, № 18. С. 234–235.

7. Инструкция об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы: [переиздание] // Охрана памятников истории и культуры. М.: Советская Россия, 1973. С. 42–53.

8. Декрет Совета народных комиссаров «Об утверждении списка научных, музейных, художественных и по охране природы учреждений и обществ, находящихся в ведении главного управления научных и научно-художественных учреждений Народного комиссариата просвещения РСФСР», 17 февраля 1925 г. // Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики, издаваемое Народным комиссариатом юстиции. М., 1925. Отдел 1-й, № 14. С. 165–176.

9. Постановление ВЦИК и СНК РСФСР от 20 августа 1928 г. «О музейном строительстве в РСФСР» // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 2: 1928–1929 гг. М.: Юрид. изд-во Министерства юстиции СССР, 1949.

10. Постановление коллегии Наркомпроса об антирелигиозном музейном строительстве // Советский музей. М., 1931. Т. 1.

11. Постановление ВЦИК от 1 января 1934 г. «О состоянии и задачах музейного строительства РСФСР» // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 3: 1930–1934 гг. М.: Юрид. изд-во Министерства юстиции СССР, 1949.

12. Инструкции по учету, инвентаризации и хранению музейных материалов (для республиканских, краевых, областных и районных музеев системы НКП РСФСР). М., 1938. 32 с.

13. Решение третьей сессии Томского областного Совета депутатов трудящихся «О состоянии и мерах улучшения работы культурно-просветительных учреждений области». Томск, 1946. 9 с.

14. Местный бюджет Томской области на 1946 год. Томск, 1946. 39 с.

15. Положение об областном, краевом, республиканском (АССР) краеведческом музее: утверждено Комитетом по делам культурно-просветительных учреждений при Совете министров РСФСР // Очередные задачи перестройки работы краеведческих музеев. М.: Госкультпросветиздат, 1950. С. 215–218.

16. Постановление Совета министров СССР от 28 марта 1983 г. «О внесении изменений и дополнений в постановление Совета министров СССР от 2 июня 1965 г. № 428 „О музейном фонде Союза ССР“» // Собрание постановлений Правительства Союза Советских Социалистических Республик. Отдел первый. М., 1983. № 1.

17. Постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1986. Т. 10.

*Crawford Maria D.* Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

#### LEGISLATIVE ACTS OF THE SOVIET STATE AS A SOURCE OF STUDY OF MUSEUM MANAGEMENT

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 226–233.

DOI: 10.17223/22220836/29/21

E-mail: maria.crawford@mail.ru

**Key words:** museum science, museum management, legislative acts, sources of museum management.

For the first time in museum science literature, the article considers legislative acts as sources of studying museum management in Russian museums. The study of museum management as a complex activity that contributes to optimizing the functions of the museum in collecting, storing and presenting various monuments of cultural heritage requires the accumulation and systematization of sources. For the full analysis, the author selected the following acts of assembly, namely decrees, decrees, instructions and resolutions, and with the adoption of the 1936 Constitution of the USSR – state laws, decrees and orders regulating the museum business.

In the article, the author says that the first Soviet decrees concerning the museum business were aimed at the formation of a unified state management system for museums and museum construction. In the period from 1918 to 1928, the most important provisions of museum management were formulated on the legal basis for the opening and operation of museums, on the improvement of the man-

agement mechanism, on the methods and means of managing museums. In the period from 1928 to 1934, the author of the article outlined measures to revise the museum's internal structure; proposals were made to strengthen state control over the activities of museums. Also for the first time in the documents, it was noted the need to improve the skills and retraining of specialists who worked in the museum, that is, formulated one of the tasks of museum management, since personnel management is one of the priority areas of museum management. In the period from 1934 to 1965, the author noted the appearance in the regulations and instructions of new aspects, namely the mode of operation of the museum and the performance of its functions of preserving the stock materials. Continuation of this trend was the publication of new acts, which updated the legal basis for museum activities, clarified the mechanisms for managing museums. In the period from 1965 to 1985, the status of local museums was clarified, their role in public development was defined, goals and tasks of museum work were formulated in accordance with communist ideology. The issues of museum management, ensuring the safety of their funds and museum property, the organization of control over the implementation of museum statutes were included in the decisions of the Council of Ministers of the USSR in 1965 and 1983.

The article concludes with the provision that the legislative acts contain extremely important information for studying museum management, which makes it possible to trace changes in the rules and organization of museum management.

### References

1. Kuzina, G.A. (1991) Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela v 1917-1941 gg. [State policy in museum business in 1917-1941]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muзей i vlast'* [Museum and Power]. Part 1. Moscow: [s.n.]. pp. 112-148.
2. Zlatoustova, V.I. (1991) Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela (1945-1985 gg.) [State policy in museum business (1945-1985)]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muзей i vlast'* [Museum and Power]. Part 1. Moscow: [s.n.]. pp. 249-280.
3. Soviet Union. (1959) Dekret "O natsionalizatsii Tret'yakovskoy galerei" ot 3 iyunya 1918 g. [Decree "On the nationalization of the Tretyakov Gallery" of June 3, 1918]. In: *Dekrety Sovetskoy vlasti* [Decrees of the Soviet Power]. Vol. 2. Moscow: Gospolitizdat. pp. 389-390.
4. Beskrovnyy, L.G. et al. (eds) (1973) *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of historical and cultural monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 28-30.
5. All-Russian Central Executive Committee and Council of People's Commissars of the RSFSR. (1949) Decree of the All-Russian Central Executive Committee and Council of People's Commissars of the RSFSR on March 8, 1923 "On the registration of objects of art and antiquity". In: *Khronologicheskoye sobraniye zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and resolutions of the Government of the RSFSR]. Vol. 1. Moscow: Yurid. izd-vo Ministerstva yustitsii SSSR. pp. 132-133. (In Russian).
6. All-Russian Central Executive Committee and Council of People's Commissars of the RSFSR. (1924) Decree of the Central Executive Committee and the Council of People's Commissars of the USSR "On the accounting and protection of monuments of art, antiquity and nature" of January 7, 1924. *Sobraniye zakonov i rasporyazheniy za 1924 g. № 18*. pp. 234-235. (In Russian).
7. Beskrovnyy, L.G. et al. (eds) (1973) *Okhrana pamyatnikov istorii i kul'tury* [Protection of historical and cultural monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 42-53.
8. The Council of People's Commissars. (1925) Decree of the Council of People's Commissars "On the approval of the list of scientific, museum, artistic and nature protection institutions and societies administered by the main department of scientific and art institutions of the People's Commissariat of Education of the RSFSR", February 17, 1925. *Sobraniye zakonov i rasporyazheniy rabochego i krest'yanskogo pravitel'stva. Sotsialisticheskaya Federativnaya Sovetskaya Respublika, izdavayemoye Narodnym komissariatom yustitsii*. 14. pp.165-176. (In Russian).
9. All-Russian Central Executive Committee and Council of People's Commissars of the RSFSR. (1949) Decree of the All-Russian Central Executive Committee and Council of People's Commissars of the RSFSR on August 20, 1928 "On Museum Construction in the RSFSR". In: *Khronologicheskoye sobraniye zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and resolutions of the Government of the RSFSR]. Vol. 2. Moscow: Yurid. izd-vo Ministerstva yustitsii SSSR. pp. 168-169. (In Russian).



10. People's Commissariat of Education. (1931) Postanovleniye kollegii Narkomprosa ob antireligioznom muzeynom stroitel'stve [Resolution of the Board of the People's Commissariat of Education on the anti-religious museum construction]. *Sovetskiy muzey*. 1. pp. 127.

11. All-Russian Central Executive Committee. (1949) Decree of the All-Russian Central Executive Committee on January 1, 1934 "On the state and tasks of the museum building of the RSFSR". In: *Khronologicheskoye sobraniye zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and resolutions of the Government of the RSFSR]. Vol. 3. Moscow: Yurid. izd-vo Ministerstva yustitsii SSSR. pp. 431–433.

12. People's Commissariat of Education. (1938) *Instruktsii po uchetu, inventarizatsii i khraneniyu muzeynykh materialov (dlya respublikanskikh, krayevykh, oblastnykh i rayonnykh muzeyev sistemy NKP RSFSR)* [Instructions for accounting, inventory and storage of museum materials (for the republican, regional, regional and district museums of the system of the People's Commissariat of Education of the RSFSR)]. Moscow: [s.n.].

13. Tomsk Regional Council of Working People's Deputies. (1946) *Resheniye tret'yey sessii Tomskogo oblastnogo Soveta deputatov trudyashchikhsya "O sostoyanii i merakh uluchsheniya raboty kul'turno-prosvetitel'nykh organov oblasti"* [Decision of the third session of the Tomsk Regional Council of Working People's Deputies "On the state and measures to improve the work of cultural and educational institutions of the region"]. Tomsk: [s.n.].

14. Tomsk Region. (1946) *Mestnyy byudzheth Tomskoy oblasti na 1946 god* [Local budget of Tomsk region for 1946]. Tomsk: [s.n.].

15. Committee for Cultural and Educational Institutions under the Council of Ministers of the RSFSR. (1950) Polozheniye ob oblastnom, krayevom, respublikanskom (ASSR) krayevedcheskom muzeye: utverzhdeno Komitetom po delam kul'turno-prosvetitel'nykh uchrezhdeniy pri Sovete ministrov RSFSR [Provisions on the regional, regional, republican (ASSR) museum of local lore: approved by the Committee for Cultural and Educational Institutions under the Council of Ministers of the RSFSR]. In: Petrov, F.N. (ed.) *Ocherednyye zadachi perestroyki raboty krayevedcheskikh muzeyev* [Regular tasks of restructuring the work of local lore museums]. Moscow: Goskul'tprosvetizdat. pp. 215–218.

16. Council of Ministers of the USSR. (1983) Decree of the Council of Ministers of the USSR of March 28, 1983 On Amendments and Additions to the Decree of the Council of Ministers of the USSR of June 2, 1965 No. 428 "On the Museum Fund of the USSR". *Sobraniye postanovleniy Pravitel'stva Soyuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik*. 1. pp. 184. (In Russian).

17. Central Committee of the CPSU. (1986) Resolution of the Central Committee of the CPSU On increasing role of museums in the communist education of working people. In: Egorov, A.G. & Bogolyubov, K.M. (eds) *KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TsK* [The CPSU in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee]. Vol. 10. Moscow: [s.n.]. pp. 416–417. (In Russian).

УДК 069.01  
DOI: 10.17223/22220836/29/22

Ю.А. Сомова, Г.М. Патрушева

## **КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕТСКОГО МУЗЕЙНОГО ЦЕНТРА ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧАЩИХСЯ**

*Статья раскрывает формы культурно-образовательной деятельности Детского музейного центра (ДМЦ) Омского государственного историко-краеведческого музея, направленные на процессы интеграции образования и культуры, максимальное использование культурной среды музея в образовательных и воспитательных целях, формирование личностно-ценностного отношения учащихся к культурному и природному наследию нашей страны. В статье выделяются этапы развития центра на основе критерия «структурные изменения и расширение содержания деятельности».*

*Ключевые слова: Детский музейный центр, Омский государственный историко-краеведческий музей, формы культурно-образовательной деятельности, личностные компетенции, музейная педагогика.*

Воспитание является неотъемлемой частью образования, взаимосвязанной с обучением, но осуществляемой и как самостоятельная деятельность, направленная на развитие личности, создание условий для самоопределения и социализации детей на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей. Ведущими институтами здесь выступают семья и школа, однако существуют и иные учреждения, среди которых, на наш взгляд, особое место занимает музеи.

Значимость воспитания подчеркивалась в различных государственных документах. Так, на современном этапе его ценность особо отмечена в Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 г. (далее – Стратегия). В Стратегии указывается, что приоритетным направлением гражданского и патриотического воспитания в России является формирование у детей целостного мировоззрения, российской идентичности, уважения к своей семье, обществу, государству, принятым в семье и обществе духовно-нравственным и социокультурным ценностям, к национальному культурному и историческому наследию и стремления к его сохранению и развитию [1]. Этот же тезис утверждается в федеральных стандартах, которые ориентированы на становление личностных компетенций выпускника («портрет выпускника школы»): любящий свой край и свою Родину, уважающий свой народ, его культуру и духовные традиции; креативный и критически мыслящий, активно и целенаправленно познающий мир, осознающий ценность образования и науки, труда и творчества для человека и общества; владеющий основами научных методов познания окружающего мира; мотивированный на творчество и инновационную деятельность и др. [2].

Музей сегодня является тем социокультурным институтом и воспитательным ресурсом, который напрямую способствует достижению этих компетенций. Главным инструментом современных музеев в данном направлении является культурно-образовательная деятельность, теоретическую основу которой составляют принципы музейной педагогики.

В Омском государственном историко-краеведческом музее (ОГИК музей), самом первом музее г. Омска, основанном в 1879 г., культурно-образовательная деятельность развивалась поступательно, меняя свое терминологическое наименование в соответствии с историческими требованиями времени: культурно-воспитательная работа (конец XIX – начало XX в.), политико-просветительная или массовая работа (1920-е гг. XX в.), научно-просветительная работа (1950–60-е гг. XX в.) и, наконец, культурно-образовательная деятельность (1990-е гг. XX в. – настоящее время) [3. С. 19–28]. С 1990-х гг. музей стал рассматриваться как средство развития творческого потенциала человека, одновременно формирующее его ценностные ориентации. В связи с этим особое внимание стало уделяться проектированию новых форм культурно-образовательной деятельности, в том числе и в направлении работы с детской аудиторией. В 1998 г. в ОГИК музее был создан экскурсионно-просветительский отдел, занимающийся разработкой программ, ориентированных на младших школьников и дошкольников. Несколько позднее образован отдел музейной педагогики, в профессиональный спектр которого вошла работа со школьниками старшего и среднего возраста.

В то же время в развитии музейного дела в рассматриваемый период проявляется тенденция введения новых отечественных моделей музейных структур, имеющих целью обеспечение взаимодействия отраслей образования и культуры. Так, создание детских музейных центров стало одним из перспективных направлений организационных изменений в музеях Карелии, Санкт-Петербурга, Новгорода, Суздаля, Владимира, Тобольска, Салехарда и других городов.

История существования Детского музейного центра при Омском государственном историко-краеведческом музее началась в ноябре 2001 г. и связана с инициативой директора музея П.П. Вибе. Согласно уставу ДМЦ основной его деятельности стал поиск нетрадиционных форм работы с детской аудиторией. Основной целью внедряемого проекта являлся педагогический эксперимент по развитию мотивации личности к занятиям творчеством, углублению духовной, патриотической сферы ребенка через вариативные формы учебно-исследовательской, краеведческой деятельности. Перспективное достижение цели требовало от ДМЦ создания условий активизации познавательной деятельности, обучения детей приемам и методам исторического исследования, комплексного изучения родного края, познания традиционной культуры народов, населяющих омский регион.

Среди задач ДМЦ было обозначено знакомство участников объединений с основами музейной работы, воспитание бережного отношения к историко-культурному наследию края, содействие определению жизненных планов личности, включая предпрофессиональную ориентацию на гуманитарные факультеты вузов [4]. Данные цели и задачи соотносятся с современной образовательной парадигмой, имеющей целью развитие личностных компетенций обучающихся.

Далее нами будет представлен обзор форм культурно-образовательной деятельности Детского музейного центра Омского государственного историко-краеведческого музея, возникавших и существовавших на протяжении всего времени его деятельности, с точки зрения рассмотрения их как взаимосвязанной системы, комплексно влияющей на формирование личностных компетенций учащихся.

Содержание деятельности ДМЦ проанализировано нами через изучение разных видов источников, одним из них стали учредительные документы (Устав «Детского музейного центра», Пояснительная записка к программам центра). С 2002 г. издается газета «Ведомости Детского музейного центра», она ежегодно хронологически освещает направления его работы, события. Статьи, посвященные интеллектуальной игре «Знатоки краеведения», представлены в печатном издании газеты «Сигнал» радиозавода им. А.С. Попова, являющегося постоянным спонсором данной игры. Различные аспекты работы ДМЦ нашли отражение в номерах городской периодической печати – газеты «Новое обозрение», «Телесемь», «Аргументы и факты» и др. Сайт ОГИК музея (раздел «Детский музейный центр») дает представление об актуальных формах работы ДМЦ на сегодняшний день.

Сотрудники центра регулярно публиковали статьи о деятельности первых лет существования ДМЦ в научно-популярном альманахе «Омский крайвед», сборнике научных трудов «Известия ОГИК музея». К ним относятся работы Н.А. Федосеевой [5], Е.П. Карелиной, Л.И. Сенниковой [6, 7], И.В. Урих [8], а также Г.И. Сороколетовой [9, 10], И.В. Стецев [11, 12], Ю.А. Маркиной (Сомовой) [13, 14].

Проанализировав имевшиеся источники, мы можем заключить – в работе Детского музейного центра, на наш взгляд, прослеживается четыре этапа развития. Критерием для их выделения послужили наблюдаемое расширение содержания деятельности центра, а также структурные изменения, происходившие в процессе его развития. Первый этап охватывает 1996–2001 гг., в это время возникли предпосылки к созданию нового отдела, ориентированного на комплексную работу с детской аудиторией. Второй этап продолжался с 2001 по 2007 г. и был связан с организацией ДМЦ и становлением его культурно-образовательных форм. Третий – с 2007 по 2012 г. – характеризуется значительным расширением направлений деятельности центра, в том числе за счет программ, ориентированных на работу с младшими школьниками. В 2013 г. начался четвертый этап, когда ДМЦ прекратил свое существование как самостоятельное музейное подразделение и вошел в качестве сектора в отдел экскурсионно-просветительской деятельности и музейного туризма. При этом ДМЦ сохранился как узнаваемый бренд ОГИК музея, позиционирующий для посетителя свои программы и занимающий отдельный раздел на сайте. Безусловно, появились новые формы работы, происходит совершенствование уже существующих [15].

Еще до организации Детского музейного центра в ОГИК музее существовали подходы, ориентированные на стимулирование научной деятельности учащихся и оценку ее результатов. Так, в 1996 г. состоялась первая областная молодежная научная краеведческая конференция «Омское Прииртышье: природа, история, культура». В последующем она проводилась ежегодно на осенних каникулах, в 2016 г. конференция была организована ДМЦ

уже в 21-й раз [16]. Целью конференции заявлено распространение и популяризация краеведческих знаний среди учащихся старших классов школ и студентов высших и средних специальных учебных заведений, поиск и поддержка творческой молодежи, формирование позитивного общественного мнения к вопросам развития краеведения. По результатам конференции лучшие работы отмечались медалью им. А.Ф. Палашенкова, а также публиковались в научном сборнике «Известия ОГИК музея». В 1999 г. конференция получила официальный статус в связи с разработкой и утверждением положения и стала региональной. Согласно положению авторы лучших работ, по рекомендации оргкомитета конференции, получали преимущества при поступлении в ФГБОУ ВПО «Омский государственный университета им. Ф.М. Достоевского» (ФГБОУ ВПО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского») и в ФГБОУ ВПО «Омский государственный педагогический университет» (ФГБОУ ВПО «ОмГПУ») на профильные факультеты. В конференции ежегодно принимало участие до ста человек. Из них около шестидесяти выступали с докладами на трех секциях: «История Омского Прииртышья», «Культура Омского Прииртышья», «Экономика и экология Омской области», ранее существовала четвертая секция – «История населенных пунктов Омской области».

С момента основания конференции сложился постоянный коллектив членов жюри секций из числа известных омских ученых, преподавателей ведущих вузов города. Среди них Л.В. Азарова, канд. геогр. наук, доцент кафедры географии и методики обучения географии факультета естественнонаучного образования ФГБОУ ВПО «ОмГПУ»; О.А. Безродная, канд. ист. наук, главный специалист Управления культуры и искусства Министерства культуры Омской области; Г.М. Патрушева, канд. ист. наук, профессор кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии ФГБОУ ВПО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского»; Ю.П. Родионов, канд. ист. наук, доцент кафедры дореволюционной отечественной истории ФГБОУ ВПО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского»; В.Г. Рыженко, д-р ист. наук, профессор кафедры современной отечественной истории и источниковедения ФГБОУ ВПО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского»; С.А. Соловьев, д-р биол. наук, профессор ФГБОУ ВПО «ОмГУ им. Ф.М. Достоевского», а также А.П. Сорокин, заместитель директора по научно-методической работе, руководитель Центра краеведческой информации БУК «Омская государственная областная научная библиотека им. А.С. Пушкина».

Показателен следующий факт: в конференции около половины работ, как правило, были представлены сельскими школьниками из районов Омской области. За 21 год проведения тематика выступлений была самой разнообразной: рассматривались далекое прошлое края, история освоения Омского Прииртышья, основания сел и деревень, строительства храмов, народные обряды и обычаи, судьбы людей, живших на омской земле, история и деятельность ведомственных и школьных музеев. Большое внимание всегда уделялось и вопросам экологии, охраны природы, бережному отношению к природным богатствам края [17. С. 4].

В 1998 г. в ОГИК музее был создан отдел музейной педагогики, его основной задачей стала интеграция музейной тематики и школьной программы по истории и краеведению через работу со школьниками среднего и старшего звена. За время функционирования отдела было разработано 17 уроков по

истории, культуре, архитектуре и природе края, объединенные в тематические циклы.

В 1999 г. впервые была проведена интеллектуальная игра «Знатоки родного края» в рамках краеведческого фестиваля. Впоследствии эта традиция закрепилась, и мероприятие стало ежегодным, получив новое название – «Знатоки краеведения». Сегодня игра является своего рода визитной карточкой Детского музейного центра.

22 июня 2000 г. на заседании научно-методического совета музея был обсужден проект создания Детского музейного центра, автором проекта являлся П.П. Вибе [18. С. 112]. Задачей нового отдела было соединение теоретического исследования с практической педагогической творческой деятельностью по созданию системы развития личностных компетенций воспитанников через сотрудничество педагогов и учащихся в области гуманитарных наук, а также разработка новых форм и видов работы с одаренными детьми. Эту роль должны были выполнить основанные на базе ДМЦ творческие объединения школьников. 15 октября 2001 г. состоялось первое организационное собрание по набору в классы ДМЦ, а уже 10 ноября начались систематические занятия [Там же. С. 115]. Было открыто четыре объединения: «Юный историк Сибири» (история, краеведение), «Школа юного этнографа» (этнография), «Археологическое бюро», «ЛАД» [19].

Руководителем объединения «Юный историк Сибири» был А.П. Сорокин, научный сотрудник ОГИК музея. Целью объединения стало формирование здоровой молодежной интеллектуальной среды, изучение истории родного края как основы для формирования активной созидательной гражданской позиции подрастающего поколения [20. С. 6]. «Археологическое бюро» объединяло юных исследователей, которые интересовались древней и средневековой историей Омского Прииртышья, занятия разрабатывались А.В. Матвеевым, канд. ист. наук, научным сотрудником ОГИК музея, хранителем коллекции археологии. Программу курса культурологии разработала Н.Л. Федосеева, первый руководитель ДМЦ, она легла в основу объединения «ЛАД». Данная программа была направлена на углубленное изучение искусства Древней Руси, традиций, обычаев русской культуры, формирование гражданственности и патриотизма как важнейших духовно-нравственных и социальных ценностей [21. С. 111]. Работу творческого объединения «Школа юного этнографа» возглавила О.Н. Артемьева, канд. ист. наук, научный сотрудник ОГИК музея. Изучение курса этнографии, предлагаемое объединением, позволило его воспитанникам получить представление о многообразии форм национальных культур, а также выделить общечеловеческие ценности, заложенные в каждой культуре. В процессе изучения некоторых тем осуществлялась тесная связь между объединениями ДМЦ – проведение совместных семинарских занятий, экскурсий, викторин и т.д. Кроме того, учащиеся являлись активными участниками и даже организаторами других программ ДМЦ – интеллектуальных игр, театрализованных экскурсий, конкурсов, квестов, тем самым приобретая опыт общения с музейным памятником и навыки творческой деятельности.

Контролем результатов деятельности являлась текущая научная работа ребенка, обсуждаемая с руководителем направления и всеми слушателями на семинарах. Она представлялась на итоговой научной конференции творче-

ских объединений Детского музейного центра, проводимой в конце учебного года. 23–24 мая 2002 г. состоялась первая подобная конференция в Детском музейном центре. Программа включала 17 докладов и сообщений по самым широким историческим проблемам России и Сибири [22. С. 252]. Учащиеся, чьи работы были признаны лучшими, затем выступали на областной молодежной научно-краеведческой конференции «Омское Прииртышье: природа, история, культура».

В последующие годы на базе ДМЦ действовали следующие творческие объединения. «Семейный летописец» – руководитель Л.И. Сенникова, методист ДМЦ ОГИК музея. Программа объединения затрагивала проблемы семейного и родственного общения, взаимоотношений в семье, их психологии и этики и являлась одним из перспективных путей развития внешкольного исторического образования. «Экологическое краеведение» возглавляла В.Г. Никонова, канд. биол. наук, заведующая отделом природы. Объединение ставило своей задачей познакомить ребят с особенностями экологии нашего края, научить осознанно и грамотно относиться к окружающей природе. «Юный музеолог» действовал под руководством Ю.А. Маркиной (Сомовой), методиста ДМЦ ОГИК музея. Именно музеи и их деятельность стали предметом изучения юных исследователей. Среди задач программы было обозначено знакомство учащихся со спецификой работы музеев разного типа, с музейными предметами разного вида, их изучением и хранением. В итоге ребята смогли получить общее представление об истории музеев мира, ознакомиться с формами музейной работы, приобрести навыки научно-исследовательской деятельности, опыт проведения экскурсий и музейных праздников. Театральная студия «Теремок» начала свою деятельность под руководством А.А. Сердцевой, методиста ДМЦ ОГИК музея. В данную студию приглашались школьники 4–5-х классов, в результате занятий расширилось их представление о театре и сценическом искусстве, было создано некое поле для свободного общения [23. С. 209].

Кульминацией деятельности объединений являлась возможность стать членом летней комплексной экспедиции ДМЦ. Занятия творческих объединений проводились в экспозиционных залах и хранилищах Омского государственного историко-краеведческого музея и его филиала Музейного комплекса воинской славы омичей, Омского областного музея им. Врубеля, Литературного музея им. Ф.М. Достоевского и других музеев города, а также в Омской областной государственной научной библиотеке им. А.С. Пушкина, библиотеке Омского государственного историко-краеведческого музея, в Историческом архиве Омской области.

Индивидуальная работа со слушателями ДМЦ проходила в виде научно-го консультирования по исследовательским темам, разрабатываемым детьми. Наблюдения показали, что занятия исследовательской деятельностью стимулируют осознанное отношение к учебе в общеобразовательной школе. Для углубления знаний слушателям предлагались для просмотра и обсуждения учебные и документальные видеофильмы, затрагивающие различные аспекты духовной и материальной культуры населения Западной Сибири.

На занятия для прочтения отдельных лекций по интересным и проблемным вопросам и итоговую конференцию приглашались ведущие специалисты: археологи, этнографы, историки, культурологи (преподаватели вузов):

И.В. Бекишева, канд. биол. наук, доцент ФГБОУ ВПО «ОмГПУ», Л.Л. Дашьянц, канд. с.-х. наук, доцент ФГБОУ ВПО «ОмГПУ», Ю.В. Герасимов, канд. ист. наук, научный сотрудник Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, и др. В ходе лекций учащиеся познакомились с методикой научного исследования, новейшими сведениями по разрабатываемым темам.

Объединения осуществляли свою деятельность по специально подготовленным авторским программам, их руководители имели опыт научной работы, являлись либо аспирантами и преподавателями вузов, либо уже имели ученую степень. Многие воспитанники стали студентами и аспирантами престижных российских и международных вузов, победителями и призёрами Всероссийской олимпиады школьников, Всероссийской конференции «Юность, наука, культура» и многих других конференций, чтений, слётов. Набор производился на бесплатной основе, деятельность охватывала все возрастные категории школьников.

В 2001 г. Детский музейный центр берет на себя работу по организации конференции «Омское Прииртышье: природа, история, культура», а также областной детской интеллектуальной краеведческой игры «Знатоки краеведения». Основной целью игры было развитие познавательного интереса учащихся к истории и культуре родного края, распространение и популяризация краеведческих знаний, формирование уважительного отношения к музейному предмету как источнику исторических знаний, а также повышение интеллектуального культурного уровня учащихся. Согласно положению в игре принимали участие команды различных учебных заведений города и области, состоящие из учащихся 8–9-х классов, по 8–15 человек (в разные годы количественный состав команды варьировался). Игра постоянно претерпевала изменения: появлялись новые формы, расширялась аудитория. Так, если первая игра была одноступенчатой, то уже в 2001 г. испытания проходили в четыре этапа. Традиционно учащиеся посещали музейные экскурсии по заданным темам, затем становились участниками отборочных игр. Заканчивались интеллектуальные состязания в апреле творческим финалом, куда приглашалось компетентное жюри в составе ведущих ученых и краеведов города. У игры был и свой постоянный спонсор, им выступала администрация ОАО ОМПО «Радиозавод им. А.С. Попова» («РЕЛЕРО»). Генеральным директором радиозавода в 2004 г. являлся А.С. Поляков, который подписал с директором ОГИК музея П.П. Вибе договор о сотрудничестве. Благодаря этому финалисты игры получали качественные дорогостоящие призы, в свою очередь радиозавод имел возможность позиционировать свою марку на сайте музея, страницах печатной продукции и информационно-рекламной площадке ведущего культурного учреждения города [24. С. 1].

В 2002 г. Детским музейным центром предпринимались попытки по созданию собственной музейной комнаты, был объявлен сбор предметов быта XIX–XX вв., а также игрушек того времени для создания детского музея [25. С. 4]. Стоит отметить, что центр и сегодня не приобрел подобное специальное помещение, характерное для других детских музейных центров России.

Сотрудники ДМЦ занимались организацией досуга посетителей выходного дня. Согласно заметкам в омской печати за 2004 г., семейные команды приглашались к участию в краеведческой игре «Всей семьей в музей!». Игра



представляла собой интеллектуальную эстафету по залам музея [26. С. 4; 27. С. 8; 28. С. 5].

Начиная с 2007 г. в ДМЦ появляется еще одна форма работы – театрализованная экскурсия. Известно, что ребенок лучше познает мир в игре. Театральные постановки, которые оживляли сюжеты давно минувших времен, помогали детям прочувствовать факты и явления культуры, становиться участниками реконструированного прошлого. Экскурсии объединялись в тематические циклы и предназначались для учеников младшего школьного возраста. Цикл экскурсий «Один день лета весь год кормит» состоял из праздников осеннего урожая, которые включали информацию из русского земледельческого календаря («День капусты», «День луковой слезинки» и др.). Игровые занятия из цикла «Делу время – потехе час» проводились в летний период в пришкольных лагерях («У медведя во бору», «Сидел Фома на лавочке»). Кроме того, в течение всего года школьники посещали театрализованные экскурсии «Как на наши именины», «Сороки», «Страна Пионерия», «День рождения в музее», а перед Новым годом праздник «Новогодний утренник в музее» [29. С. 346].

В 2009 г. на сайте музея был запущен новый проект – виртуальная молодежная краеведческая игра «Люби и знай свой край». В игре принимали участие школьники 10-11-х классов, а также учащиеся 1-2-х курсов высших и среднеспециальных учебных заведений, команда насчитывала 5 человек. Игра проходила в два этапа – отборочный и основной, на каждом из них вниманию участников представлялось несколько блоков заданий, на вопросы которых необходимо было ответить и отправить свой ответ по электронной почте. Для успешного участия в игре командам необходимо было посетить музей. Такая форма виртуального участия отвечает современным возможностям интернет-технологий и, несомненно, является актуальной и востребованной.

В 2012 г. сотрудниками ДМЦ была разработана областная детская интеллектуальная краеведческая игра «Всезнайки» для школьников 5-6-х классов. Эта игра содержала меньшее количество этапов, чем «Знатоки краеведения», и соответственно была сокращена по времени (октябрь – декабрь). Тематика игры разрабатывалась с учетом возрастных особенностей данной аудитории. Экскурсии, беседы, театрализации являлись основными формами проведения отборочных этапов. Затем команды соревновались в различных интеллектуальных конкурсах, отвечали на вопросы краеведческих викторин, разгадывали ребусы и кроссворды. Финал традиционно состоял из представления девиза и эмблемы команды, интеллектуального конкурса и творческого домашнего задания, тематика которого варьировалась. Длительная игра являлась составляющей целостного процесса образования и воспитания учащихся. Условия игр и их сроки оговорены в положении об областной детской интеллектуальной краеведческой игре «Всезнайка», утверждены методическим советом ОГИК музея [30. С. 284–285].

Таким образом, в музейных краеведческих интеллектуальных играх теперь могли участвовать школьники с 5-го по 11-й класс и студенты 1-2-х курсов вузов и среднеспециальных учебных заведений города и области. Такая организация воспитательного процесса позволяла создать преподавателям – руководителям команд – логически выдержанную систему целей и средств воспитания, обеспечивающих их динамичное развитие. Стоит отме-

тить, что детская интеллектуальная игра в музее учит принимать сложные, часто нестандартные решения, помогает учиться мыслить и поступать с учетом мнения всего коллектива, формирует профессиональные навыки, творческое начало, активно вовлекает школьника в процесс обучения. Она занимает важное место в жизнедеятельности подростков как средство самовыражения, самоутверждения, самопознания и самовоспитания.

Сотрудники центра участвовали в конкурсах детских игровых программ, принимали участие в городских общественных мероприятиях – «Городской пикник», музейных праздниках – «Ночь в музее», «День города», «День топора». В летний период выезжали в палаточный лагерь «Туристский калейдоскоп» Любинского района Омской области для организации работы с детьми. Одновременно с расширением форм работы ДМЦ по многим направлениям дублировал деятельность экскурсионного отдела музея, что в рамках структурных изменений привело к их слиянию.

В 2013 г. ДМЦ вошел в качестве сектора в отдел экскурсионно-просветительской деятельности и музейного туризма, который осуществлял культурно-образовательную работу со всеми категориями посетителей в музее. Центр сохраняет свои ключевые направления, но приобретает и новые функции: сотрудники организуют работу воскресного семейного клуба «Музейный калейдоскоп»; участвуют в проведении календарных праздников «Святки», «Масленица», «Иван Купала»; детских творческих конкурсов «Пасхальный сувенир» и «Новогодняя игрушка»; занимаются разработкой экскурсий в рамках культурно-образовательной программы «Детство» (для старшего дошкольного и младшего школьного возраста) [31. С. 205–206]. В 2015 г. в связи с кадровым сокращением, а также переориентацией культурно-образовательной деятельности ДМЦ на другие формы работа творческих объединений была прекращена.

Таким образом, Детский музейный центр ОГИК музея выстраивал свою работу с учащимися на основе системно-деятельностного подхода, предлагая разнообразные, взаимодополняющие друг друга формы культурно-образовательной деятельности. Подобные формы работы, направленные на интеграцию образования и культуры, а также максимальное использование культурной среды музея в образовательных и воспитательных целях, несомненно, доказали свою состоятельность и актуальность. В них заложен большой педагогический потенциал: способность эффективно воздействовать на формирование патриотизма, нравственности, поликультурного сознания, воспитание личности, способной к самовоспитанию и саморазвитию, уважительному отношению к историко-культурному и природному наследию. На практике центр стал учреждением дополнительного развивающего внешкольного образования, которое давало право свободного выбора учащимися видов и содержания деятельности.

В работе ДМЦ широко применялись нетрадиционные формы обучения: занятия на природе, участие в музейных конференциях, творческие задания, летние экспедиции. Предпринимались попытки проведения занятий для широкой аудитории через дистанционное обучение. Центр вел плодотворное сотрудничество с различными учебными заведениями города, что способствовало взаимообогащению и появлению новых музейно-образовательных программ. Новые методы обучения, выстроенные на основе музейной педа-

гогики, придавали образовательному процессу свежее, живое дыхание. На сегодняшний день Детский музейный центр остается визитной карточкой ОГИК музея, реализуя свои многочисленные программы и занимая особое положение в его структуре.

### Литература

1. *Распоряжение* Правительства Российской Федерации от 29 мая 2015 г. № 996-р, г. Москва, «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года» [Электронный ресурс]. URL: // <https://rg.ru/2015/06/08/vospitanie-dok.html> (дата обращения: 20.06.2017).
2. *Федеральный* государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования от 17 апреля 2012 г.
3. *Юхневич М.Ю.* Я поведу тебя в музей: учеб. пособие по музейной педагогике. М.: Российский институт культурологии, 2001.
4. *Устав* Детского музейного центра // Архив Детского музейного центра. Ф. 1. Д. 1. Л. 1.
5. *Федосеева Н.А.* О Детском музейном центре ОГИК музея // Омский краевед. 2003. № 1. С. 117–118.
6. *Карелина Е.П., Сенникова Л.И.* Городская детская интеллектуальная краеведческая игра «Знатоки краеведения»: из опыта проведения // Электронный век и музей. Омск, 2003. Ч. 2. С. 115–119.
7. *Карелина Е.П., Сенникова Л.И.* Знатоки краеведения соревнуются // Омский краевед. 2003. № 1. С. 119–125.
8. *Урих И.В.* Отдел музейной педагогики и краеведческая игра // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2002. № 9. С. 99–101.
9. *Сороколетова Г.И.* Молодежная конференция в ОГИК музее // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2002. № 9. С. 311–313.
10. *Сороколетова Г.И.* Четвертая областная молодежная научная краеведческая конференция «Омское Прииртышье: природа, история, культура» // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 1999. № 7. С. 391–392.
11. *Стецев И.В.* Театрализованная экскурсия как форма работы с детьми младшего и среднего школьного возраста // Первые Ядринцевские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 170-летию со дня рождения Н.М. Ядринцева (Омск, 30–31 окт. 2012 г.) / под ред. П.П. Вибе, Е.М. Бежан. Омск: ОГИК музей, 2012. С. 278–280.
12. *Стецев И.В.* Учимся, играем, соревнуемся, или «Знатоки краеведения 2008–2009» // Омский краевед. 2012. № 5. С. 151–155.
13. *Маркина Ю. А.* Виртуальная игра как одна из форм работы Детского музейного центра со школьниками и студенческой аудиторией // Первые Ядринцевские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 170-летию со дня рождения Н.М. Ядринцева (Омск, 30–31 окт. 2012 г.) / под ред. П.П. Вибе, Е.М. Бежан. Омск: ОГИК музей, 2012. С. 251–253.
14. *Маркина Ю.А.* Интеллектуальная игра в Омском государственном историко-краеведческом музее как форма работы Детского музейного центра со школьниками и студентами // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2013. № 18. С. 280–288.
15. *Омский* государственный историко-краеведческий музей. Детский музейный центр [Электронный ресурс]. URL: // <http://sibmuseum.ru/page/programs.html> (дата обращения: 20.06.2017).
16. *Программа* областной молодежной научной краеведческой конференции «Омское Прииртышье: природа, история, культура». 1996–2016. № I–XXI.
17. *Сороколетова Г.И.* Молодежная научная краеведческая конференция «Омское Прииртышье: природа, история, культура» // Ведомости Детского музейного центра. 2002. № 1.
18. *Назарцева Т.М.* Хроника музейной жизни 2000–2001 // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2002. № 9. С. 110–120.
19. *Пояснительная* записка к программам Детского музейного центра // Архив Детского музейного центра. Ф. 1. Д. 1. Л. 2.

20. Сорокин А.П., Наумов С.С. Детский музейный центр ОГИК музея – хранитель исторической памяти // Ведомости Детского музейного центра. 2012. № 7. С. 6–7.
21. Федосеева Н.А. Образовательные программы и проекты Детского музейного центра ОГИК музея в работе со старшеклассниками // Электронный век и музей. Омск, 2003. Ч. 2. С. 108–112.
22. Назарцева Т.М. Хроника музейной жизни 2002–2005 // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2006. № 12.
23. Маркина Ю.А. Творческие объединения Детского музейного центра как форма культурно-образовательной деятельности ОГИК музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П.П. Вибе, Т.М. Назарцева; науч. ред. П.П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 2014. № 19.
24. И чувства добрые к России пробуждать // Сигнал. 2004. № 1–4.
25. Сбор экспонатов // Ведомости Детского музейного центра. 2002. № 1.
26. Краеведческая игра «Всей семьей в музей!» // Телесемь. 2004. 22–30 мая.
27. Омский государственный историко-краеведческий музей приглашает принять участие в краеведческой игре «Всей семьей в музей!» // Новое обозрение. 2004. № 19.
28. Омский государственный историко-краеведческий музей приглашает принять участие в краеведческой игре «Всей семьей в музей!» // Аргументы и факты. 2004. № 20.
29. Патрушева Г.М. Особенности подготовки и проведения музейных экскурсий на примере деятельности ОГИК музея // Сибирская деревня: история, современное состояние, перспективы развития: материалы X Международной научно-практической конференции, посвященной 60-летию освоения целинных и залежных земель (Омск, 23–26 апр. 2014 г.). Омск, 2014. С. 346–349.
30. Маркина Ю.А. История и деятельность творческих объединений Детского музейного центра ОГИК музея // Вторые Ядринцевские чтения: материалы II Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию начала Первой мировой войны (Омск, 29–30 окт. 2014 г.) / под ред. П.П. Вибе, Т.М. Назарцевой. Омск: ОГИК музей, 2014. С. 205–206.
31. Патрушева Г.М. Развитие форм досуговой деятельности в Омском государственном историко-краеведческом музее и музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля // Материалы Международной научной конференции (Кемерово, 10–12 нояб. 2011 г.). Кемерово, 2011. С. 205–206.

**Somova Yuliya A., Patrusheva Gallina M.** Omsk State University n. a. of F.M. Dostoevsky (Omsk, Russian Federation).

E-mail: Julie-Markina@rambler.ru, gmp-04@rambler.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 234–246.

DOI: 10.17223/22220836/29/22

# **CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE CHILDREN'S MUSEUM CENTER OF THE OMSK STATE HISTORICAL AND LOCAL LORE MUSEUM AS A STRUCTURAL ELEMENT IN THE FORMATION OF PERSONAL COMPETENCIES OF STUDENTS**

**Key words:** Children's Museum Center, Omsk State Historical and Local Lore Museum, the forms of cultural and educational activities, personal competence, museum pedagogy.

An important condition for improving the quality of education today is the introduction of a competence approach. Acquisition of vital competences forms the ability of the individual to respond quickly to the needs of the time. The museum along with the school is the socio-cultural institution and educational resource, which directly contributes to the achievement of these competences. The main tool of modern museums in this direction is cultural and educational activity, the theoretical basis of which is the principles of museum pedagogy.

In the development of museum business in recent years, there has been a trend to introduce new domestic models of museum structures – the Children's Museum Centers, which have the goal of ensuring the interaction of the education and cultural sectors. The history of the existence of the Children's Museum Center at the Omsk State Museum of History and Ethnography began in November 2001. The main goal of the implemented project was a pedagogical experiment to develop the motivation of the individual to engage in creativity, deepen the spiritual, patriotic sphere of the child through the varied forms of teaching, research, and local lore.

The article reveals the forms of cultural and educational activities of the Children's Museum Center that emerged and existed throughout the whole period of its activity from the point of view of

their consideration as an interconnected system that comprehensively influences the formation of the students' personal competencies. The article highlights the stages of the development of the center on the basis of the criterion "structural changes and expansion of the content of activities".

The author comes to the conclusion that the Children's Museum Center of the OGIK of the museum has built its work with students on the basis of the system-activity approach, offering a variety of mutually complementary forms of cultural and educational activity. Such forms of work aimed at the integration of education and culture, as well as the maximum use of the cultural environment of the museum for educational and educational purposes, undoubtedly proved their worth. They have a great pedagogical potential: the ability to effectively influence the formation of patriotism, morality, multi-cultural consciousness, the education of a person capable of self-education and self-development, respectful attitude to the historical, cultural and natural heritage.

In practice, the center became an institution for additional development of extracurricular education, which gave the right of free choice of the students the types and content of activities. The Center conducted fruitful co-operation with various educational institutions of the city, which contributed to the mutual enrichment and the emergence of new museum and educational programs. To date, the Children's Museum Center is a visiting card of the OGIK museum, implementing its numerous programs and occupying a special position in its structure.

### References

1. Government of the Russian Federation. (2015) *Rasporyazheniye Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 29 maya 2015 g. N 996-r g. Moskva "Strategiya razvitiya vospitaniya v Rossiyskoy Federatsii na period do 2025 goda"* [Resolution of the Government of the Russian Federation of May 29, 2015, No. 996-r of the city of Moscow "Strategy for the development of education in the Russian Federation until 2025"]. [Online] Available from: // <https://rg.ru/2015/06/08/vospitanie-dok.html>. (Accessed: 20th June 2017).
2. Russia. (2012) *Federal state educational standard of secondary (complete) general education of April 17, 2012*. (In Russian).
3. Yukhnevich, M.Yu. (2001) *Ya povedu tebya v muzey: Uchebnoye posobiye po muzeynoy pedagogike* [I will take you to the museum: A textbook on museum pedagogy]. Moscow: Russian Institute of Culturology. pp. 19–28.
4. The Archive of the Children's Museum Centre. (n.d.) *Ustav Detskogo muzeyanogo tsentra* [The Charter of the Children's Museum Centre]. Fund 1. List 1. File 1
5. Fedoseyeva, N.A. (2003) O Detskom muzeynom tsentre OGIK muzeya [About the Children's Museum Center OGIK Museum]. *Omskiy krayeved*. 1. pp. 117–118.
6. Karelina, Ye.P. & Sennikova, L.I. (2003) [City children's intellectual local lore game "Experts of local lore"]. *Elektronnyy vek i muzey* [The electronic age and the museum]. Proc. of the Conference. Part 2. pp. 115–119. (In Russian).
7. Karelina, Ye.P. & Sennikova, L.I. (2003) Znatoki krayevedeniya sorevnuyutsya [Experts of regional studies compete]. *Omskiy krayeved*. 1. pp. 119–125.
8. Urikh, I.V. (2002) Otdel muzeynoy pedagogiki i krayevedcheskoy igry [Department of Museum Pedagogy and Local History Game]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya*. 9. pp. 99–101.
9. Sorokoletova, G.I. (2002) Molodezhnaya konferentsiya v OGIK muzeye [Youth conference at the OGIK Museum]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya*. 9. pp. 311–313.
10. Sorokoletova, G.I. (1999) Chetvertaya oblastnaya molodezhnaya nauchnaya krayevedcheskaya konferentsiya "Omskoye Priirtysh'ye: priroda, istoriya, kul'tura" [The fourth regional youth scientific local lore conference "Omsk Irtysh Area: Nature, History, Culture"]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya*. 7. pp. 391–392.
11. Stetsiv, I.V. (2012) [Theatrical excursion as a form of work with children of junior and middle school age]. *Pervyye yadrintsevskie chteniya* [The First Yadrntsev Readings]. Proc. of the All-Russian Conference. Omsk, October 30–31, 2012. Omsk. pp. 278–280. (In Russian).
12. Stetsiv, I.V. (2012) Uchimsya, igrayem, sorevnuyem, ili "Znatoki krayevedeniya 2008–2009" [Learning, playing, competing, or "Connoisseurs of Local History 2008–2009"]. *Omskiy krayeved*. 5. pp. 151–155.
13. Markina, Yu.A. (2012) [The virtual game as an activity of the Children's Museum Center with schoolchildren and student audience]. *Pervyye yadrintsevskie chteniya* [The First Yadrntsev Readings]. Proc. of the All-Russian Conference. Omsk, October 30–31, 2012. Omsk. pp. 251–253. (In Russian).

14. Markina, Yu.A. (2013) Intellekturnaya igra v Omskom gosudarstvennom istoriko-kraevedcheskom muzeye kak forma raboty Detskiy muzeynogo tsentra so shkol'nikami i studentami [Intellectual game in the Omsk State Historical and Local Lore Museum as a form of work of the Children's Museum Center with schoolchildren and students]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 18. pp. 280–288.
15. Omsk Region. (n.d.) *Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kraevedcheskiy muzey. Detskiy muzeynyy tsentr* [Omsk State Museum of Local Lore. Children's Museum Center]. [Online] Available from: <http://sibmuseum.ru/page/programs.html>. (Accessed: 20th June 2017).
16. Omsk Region. (n.d.) *Programma Oblastnoy molodezhnoy nauchnoy kraevedcheskoy konferentsii "Omskoye Priirtysh'ye: priroda, istoriya, kul'tura". 1996-2016* [Programme of the Regional Youth Science and Local Lore Conference "Omsk Irtysh Region: Nature, History, Culture". 1996–2016]. №№ I–XXI.
17. Sorokoletova, G.I. (2002) Molodezhnaya nauchnaya kraevedcheskaya konferentsiya "Omskoye Priirtysh'ye: priroda, istoriya, kul'tura" [The Regional Youth Science and Local Lore Conference "Omsk Irtysh Region: Nature, History, Culture"]. *Vedomosti Detskogo muzeynogo tsentra*. 1.
18. Nazartseva, T.M. (2002) Khronika muzeynoy zhizni 2000–2001 [Chronicle of museum life 2000–2001]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 9. pp. 110–120.
19. The Archive of the Children's Museum Center. (n.d.) *Poyasnitel'naya zapiska k programmam Detskogo muzeynogo tsentra* [Explanatory note to the programs of the Children's Museum Center]. Fund 1. List 1. File 2.
20. Sorokin, A.P. & Naumov, S.S. (2012) Detskiy muzeynyy tsentr OGIK muzeya – khranitel' istoricheskoy pamyati [Children's Museum Center OGIK museum - the custodian of historical memory]. *Vedomosti Detskogo muzeynogo tsentra*. 7. pp. 6–7.
21. Fedoseyeva, N.A. (2003) [Educational programs and projects of the Children's Museum Center of the OGIK museum in work with high school students]. *Elektronnyy vek i muzey* [The electronic age and the museum]. Proc. of the Conference. Part 2. pp. 108–112. (In Russian).
22. Nazartseva, T.M. (2006) Khronika muzeynoy zhizni 2002–2005 [The chronicle of museum life in 2002–2005]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 12.
23. Markina, Yu.A. (2014) Tvorcheskiye ob'yedineniya Detskiy muzeynyy tsentr kak forma kul'turno-obrazovatel'noy deyatel'nosti OGIK muzeya [Creative associations of the Children's Museum Center as a form of cultural and educational activity of the OGIK museum]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 19.
24. Anon. (2004) I chuvstva dobroye k Rossii probuzhdat' [And to awake loving-kindness to Russia]. *Signal*. 1–4.
25. Anon. (2002) Sbor eksponatov [The collection of exhibits]. *Vedomosti Detskogo muzeynogo tsentra*. 1.
26. Anon. (2004) Kraevedcheskaya igra "Vsey sem'ey v muzey!" [A local history game "The family goes to the museum!"]. *Telesem'*. May 22–30.
27. The Omsk State Historical and Local Lore Museum. (2004a) Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kraevedcheskiy muzey priglasyet prinyat' uchastiye v kraevedcheskoy igre "Vsey sem'ey v muzey!" [The Omsk State Historical and Local Lore Museum invites you to take part in the regional game "The family goes to the museum!"]. *Novoe obozreniye*. 19. pp. 8.
28. The Omsk State Historical and Local Lore Museum. (2004b) Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kraevedcheskiy muzey priglasyet prinyat' uchastiye v kraevedcheskoy igre "Vsey sem'ey v muzey!" [The Omsk State Historical and Local Lore Museum invites you to take part in the regional game "The family goes to the museum!"]. *Argumenty i fakty*. 20.
29. Patrusheva, G.M. (2014) [Features of the preparation and conduct of museum tours on the example of the OGIK museum]. *Sibirskaya derevnya: istoriya, sovremennoye sostoyaniye, perspektivy razvitiya* [Siberian Village: History, State, Prospects of Development]. Proc. of the Tenth International Conference. Omsk, April 23–26, 2014. pp. 346–349. (In Russian).
30. Markina, Yu.A. (2014) [History and activities of creative associations of the Children's Museum Center OGIK Museum]. *Vtoryye Yadrinsevskkiye chteniya* [The Second Yadrinsev Readings]. Proc. of the Second All-Russian Conference. Omsk, October 29–30, 2014. Omsk. pp. 205–206.
31. Patrusheva, G.M. (2011) Razvitiye form dosugovoy deyatel'nosti v Omskom gosudarstvennom istoriko-kraevedcheskom muzeye i muzeye izobrazitel'nykh iskusstv im. M. A. Vrubelya [The development of leisure activities in the Omsk State Museum of Local History and the Museum of Fine Arts]. *Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Kemerovo, 10–12 noyabrya 2011 g. Kemerovo, 2011*. pp. 205–206.

УДК 069.15

DOI: 10.17223/22220836/29/23

**С.Р. Бабаева**

## **ОПЫТ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ТУРИСТОВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ (НА ПРИМЕРЕ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ)**

*В статье рассматривается место музеев в развитии культурного туризма. На примере деятельности Британского музея показана роль современных технологий в организации музейной работы и коммуникации с заинтересованными государственными и частными учреждениями и институтами в вопросе продвижения культурного наследия. Раскрыты направления работы музея с постоянными посетителями и по привлечению потенциальных посетителей.*

*Ключевые слова: Британский музей, потенциальный посетитель (турист), современные технологии, коммуникация, социальные сети.*

Сегодня всемирно известные музеи создают и поддерживают высокие стандарты привлекательности, чтобы привлечь внимание местных и иностранных туристов во время их пребывания в том или ином регионе страны. Они используют весь набор управленческих техник – от стратегического маркетинга, коммуникации с посетителями и заинтересованными учреждениями до управления персоналом [1. С. 11], выстраивая при этом взаимовыгодные отношения с заинтересованными государственными и частными учреждениями и организациями. Одной из основных целей в деятельности музеев является привлечение посетителей, а политика музея в этом направлении ориентирована то, чтобы посетитель, однажды побывавший в нем, еще не раз вернулся в музей. Для достижения этих целей музеям необходимо думать о запросах и интересах людей, которых они желают видеть в музее. Правильно организованная деятельность музея с посетителями – это правильная стратегия культурной коммуникации. По справедливому утверждению О.Э. Даршта, коммуникация – это не просто цепочка последовательных мероприятий по привлечению широкой общественности; коммуникативная модель предполагает обязательную обратную связь между основными участниками [2. С. 17]. Она удовлетворяет потребности и интересы участников коммуникации и приносит существенную материальную выгоду как самому музею, так и региону либо стране. При этом немаловажное значение приобретает также фактор ненавязчивой пропаганды истории и культуры своей страны.

Так, музеи Великобритании, будучи неотъемлемой частью индустрии туризма, оказывают существенное влияние на развитие туризма страны, привлекая миллионы международных и внутренних посетителей. Они демонстрируют лучшее из истории и культуры страны для самых широких зритель. Музеи представляют посетителям широкий спектр объектов истории и культуры как самой страны, так и мира. Великобритания признана одной из трех ведущих стран мира, история, наследие и культура которой являются

самыми популярными основаниями, по которым туристы посещают страну. Знакомство, погружение в историю и культуру происходят посредством посещения, в первую очередь, музеев страны. Это подтверждается количеством посетителей музеев Великобритании. Так, по данным Совета директоров национальных музеев страны (National Museums Directors' Council), в 2014–2015 гг. более 71 млн человек посетили национальные и крупные региональные музеи Великобритании [3]. А если принять во внимание тот факт, что ежегодно страну посещают 32 млн туристов, а среди них согласно результатам исследования, проведенного Nation Brands Index, примерно 65 % посещают музеи [4], тогда количество международных туристов, посещающих британские музеи, составит соответственно 20,8 млн человек. Данный факт наглядно подтверждает, что британский музейный сектор динамично развивается, популярен и пользуется международным уважением.

В свою очередь, это, кроме политических и культурных дивидендов, вносит существенный вклад в экономику страны. Так, по оценкам Совета директоров национальных музеев страны (National Museums Directors' Council), культура и наследие Великобритании ежегодно привлекают около 4,5 млрд фунтов стерлингов, а 1/4, т.е. 1,13 млрд фунтов стерлингов, составляют доходы от международных туристов [5]. Причем 8 из 10 лучших достопримечательностей Великобритании для посещения являются музеями.

В этой связи существенным фактором роста привлекательности музеев Великобритании, кроме богатой коллекции, отражающей как историю страны, так и мировую историю, являются политика правительства в области финансирования, налогообложения и предоставление музеев существенной самостоятельности при проведении своей работы, а также правильно организованная и осуществляемая политика работы музеев со всеми слоями посетителей. Национальные музеи и галереи страны являются отдельными юридическими лицами, независимо функционирующими в рамках законодательных актов об их учреждении. По решению британского правительства от 2001 г. в целях повышения доступа к культурно-историческим ценностям вход в национальные музеи и галереи бесплатный.

Наглядным образцом корректно организованной работы, сочетающей в себе все элементы и функции классического музея, успешно использующего в своей деятельности современные технологии, методы управления и коммуникации для привлечения заинтересованных государственных и частных учреждений и посетителей, является Британский музей. Безусловно, Британский музей может считаться одним из символов Лондона и всего Объединенного Королевства. За более чем 250-летнюю историю своего существования музей собрал сокровища со всего мира и признается одним из старейших национальных музеев, который открыт для всеобщего посещения с середины 18-го столетия. Музей обладает уникальной коллекцией, отражающей историю и эволюцию человечества с древнейших времен до настоящего времени. Коллекция Британского музея составляет около 8 млн экспонатов, которые собраны в 10 отделах. Вся коллекция размещена в 61 зале общей площадью 75 тыс. м<sup>2</sup> [6. С. 3].

Рассмотрим опыт работы Британского музея в области финансирования, политики продвижения на рынке культурных предложений и привлечения посетителей, сотрудничества со средствами массовой информации, с



различными культурными, туристическими и иными организациями и учреждениями.

Существенными факторами функционирования Британского музея являются осуществляемая им ценовая политика и финансирование. Как нами было отмечено выше, посещение музеев в Объединенном Королевстве бесплатное, поэтому для покрытия расходов по содержанию и устойчивому развитию музея финансирование осуществляется из различных источников: во-первых, в основном из бюджета Управления по культуре, средствам массовой информации и спорту (Department for Culture, Media and Sport); во-вторых, из доходов музея, которые поступают от временного предоставления своих экспонатов для временных выставок, от временного предоставления своих экспонатов другим культурным учреждениям, от продажи товаров и предметов как посредством магазина музея, так и онлайн-продажи, от аренды помещений, от образовательных программ; в-третьих, от пожертвований и спонсорства. Причем пожертвования могут быть произведены частными и юридическими лицами со всего мира посредством сайта Британского музея и использованы на конкретное направление музейной деятельности – на сохранение экспонатов, на какие-либо отделы музея либо на образовательные и исследовательские программы.

Важным элементом в работе музея по привлечению посетителей является политика распространения своей деятельности, которая одновременно становится важной частью маркетинга, способствующего расширению доступа к культурным и историческим ценностям для всех сегментов рынка. В этом направлении Британский музей организует ряд мероприятий.

а) Ежегодные национальные выставки и Программа национального партнерства. Так, по данным Британского музея, в 2015 г. национальные выставки, организованные музеем, посетило 7,7 млн человек [7]. Национальные выставки и Программа национального партнерства являются основополагающими факторами работы Британского музея в стране. Они позволяют музею и вовлеченным в эту деятельность культурным учреждениям эффективно использовать и пропагандировать национальное культурное наследие. При этом региональные экспозиции партнеров объединяются с шедеврами Британского музея с целью ознакомления с культурно-историческим наследием регионов страны. Данные мероприятия позволяют жителям регионов получить прямой доступ к коллекциям Британского музея и оказывают существенную поддержку региональным музеям и галереям в укреплении связей со своими постоянными посетителями и привлечении новых посетителей. Сотрудничество Британского музея посредством временного предоставления части своих экспонатов региональным музеям и галереям в деле организации национальных и региональных выставок является популярным видом партнерства и становится существенной материальной поддержкой для этих музеев и галерей. К тому же это способствует обмену профессиональными познаниями и таким образом оказывает поддержку культурным учреждениям регионов, объединяя и распространяя эти познания в деле популяризации культурно-исторического наследия Великобритании. Следовательно, Британский музей, становясь двигателем туризма, посредством национальных выставок и партнерских программ помогает региональным музеям и галереям становиться двигателями туризма в регионах.

б) Международные выставки своей экспозиции. Ежегодно значительное количество экспонатов Британского музея становится частью временных выставок по всему миру. Британский музей был признан крупнейшим заимодавцем в мире, временно предоставляющим свои экспонаты для организации выставок вне Объединенного Королевства. Так, согласно заявлению руководства музея из 4 502 экспонатов, предоставленных в займы, 2 328 предметов были направлены иностранным культурным учреждениям. С 2010 по 2015 г. международные туристические выставки Британского музея, организованные им в 35 городах 16 стран, посетили свыше 6 млн человек [8]. Эта форма деятельности музея, включающая в себя экстенсивные программы туристических выставок и партнерства за рубежом, повышает не только значимость самого музея и его коллекций, но и историко-культурное наследие страны.

в) Научно-исследовательские, образовательно-культурные и иные публикации музея. Кроме научно-образовательных целей, данные публикации используются также для презентации и продвижения музейного продукта. С этой целью в 1973 г. был основан Издательский дом музея, который сегодня является мировым лидером в публикации музейных материалов.

г) Образовательные программы музея. Этот вид деятельности музея является существенным фактором познания культурно-исторического наследия, который имеет также важную социальную значимость. В этом направлении музей предлагает широкий набор деятельности, включающих в себя участие в различных событиях, посещение курсов и тренингов как непосредственно в музее, так и посредством онлайн-мероприятий. В целях оказания помощи школам страны Британский музей совместно с другими культурными учреждениями создали Образовательную систему (TES Global) для оказания помощи учителям в доступе к огромному объему источников, которые производятся для поддержки классных занятий. Музейные экспонаты Британского и других музеев стали доступными для учащихся как часть программы «История мира в 100 объектах». Запущенный в 2014 г. и продвигаемый на сайте Образовательной системы (TES Global), данный проект получил высокую оценку преподавателей страны. Он поощряет учителей взглянуть на местные музейные коллекции как на вдохновляющие источники обучения истории. К марту 2016 г. сайт привлек более 100 000 пользователей [7]. Кроме того, Британский музей выступает в качестве координационного центра для использования экспертного потенциала страны посредством осуществления программы «Обмен знаниями». Музей оказывает поддержку лицам, работающим в области культурно-исторического наследия Объединенного Королевства, с помощью разнообразных программ тренингов и обмена знаниями.

Особое место занимает политика продвижения деятельности музея, которая нацелена на информирование общества касательно культурно-исторических продуктов музея и услуг. В этом направлении музей строит свою работу посредством сотрудничества со средствами массовой информации и интернет-порталами. Мероприятия, осуществляемые Британским музеем, анонсируются прессой через пресс-релизы и партнерские СМИ. Музей сотрудничает с рядом известных электронных туристических порталов, среди которых Visit London, London Travel Guide, Tourist Information UK, Science Museum и др.

Одним из наиболее известных совместных проектов Британского музея стал проект «История мира в 100 объектах» (A History of the World in 100 Objects), реализованный в 2010 г. при тесном партнерстве с радиостанцией BBC-Radio 4. В течение года радиовещательная корпорация посвятила 100 передач по 15 мин каждая различным знаменитым историческим предметам, хранящимся в Британском музее и связанным с ними историческим эпизодам [9]. Интересен и проект 2014 г. «Воспоминания о нации» (Memories of a Nation), посвященный удивительной и сложной истории Германии от Священной Римской империи до наших дней. В 30 радиопередачах посредством 200 хранящихся экспонатов, посвященных Германии, рассказывалось о богатой и неоднозначно оцениваемой истории этого государства [10].

Британский музей придает огромное значение работе своего сайта ([www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)). Посетители Великобритании и других стран знакомятся с коллекциями музея на его сайте и канале YouTube. Свыше 4 500 экспонатов музея можно увидеть на странице Культурного института Google (Google Cultural Institute). Еженедельно около 100 тыс. посещают канал музея на YouTube [7].

Для продвижения своей деятельности и связи с постоянными и потенциальными посетителями музей широко использует социальные сети и медиаплатформы. Кроме того, музей активно использует новые формы сотрудничества: доступ к цифровым технологиям, онлайн-исследовательские ресурсы, сотрудничество с различными университетами и культурными учреждениями, а также участие в сообществах в социальных сетях, таких как Facebook, Twitter, YouTube и др. Так, в 2015 г. посредством сайта и страниц музея в социальных сетях 43,7 млн человек ознакомились с экспозициями музея [11]. Вместе с тем сайт предоставляет подробную информацию о всесторонней деятельности музея, включая график работы, адрес, связи с общественностью, маршруты доступа в музей, тематику временных и постоянных выставок и многое другое.

Существенное значение музей придает производству и продаже сувениров – различных брошюр, буклетов и других предметов с изображениями артефактов музея. Ежегодно тысячи таких сувениров реализуются через торговые точки и посредством онлайн-магазина на сайте музея. Продажа этих предметов имеет не только материальную значимость, но и несет в себе важный образовательный и рекламный компонент. Кроме этого, Британский музей проводит различные мероприятия, посвященные тем или иным важным историческим датам или экспонатам, конференции и семинары. Так, в 2015 г. Британским музеем была проведена научно-практическая конференция «Хранитель музея будущего» (The Curator of the Future), в которой приняли участие 250 делегатов, представляющих различные музеи, а также работники культуры и науки. Посредством социальных сетей в конференции в онлайн-режиме приняло участие значительное количество работников музеев страны. В ходе 5-дневной конференции были проведены практические семинары по обмену накопленным опытом. В этом же году Британским музеем реализована Программа международного тренинга, в которой в течение шести недель были задействованы работники различных музеев. В ходе тренингов изучались вопросы коллекционирования, хранения и презентации экспонатов

в различных по размеру музеях, формы организации музейной работы для привлечения потенциальных слоев посетителей [7].

Вышеуказанные формы деятельности, направленные на расширение туристской привлекательности музея и соответственно привлечение новых посетителей, дополнены разнообразными услугами. Так, для создания более комфортных условий пребывания посетителей и организации контактов между ними в своих стенах Британским музеем создана специальная служба по консультациям посетителей, которая предлагает мультимедийную навигационную систему музея, представляющую посетителям изображения и аудиоинформацию о более 200 объектах на 10 языках (немецком, испанском, французском, русском, китайском и др.). Кроме того, данная система содержит интерактивную карту, которая помогает посетителям получить быстрый доступ к интересующим их выставкам и галереям. Такая же система создана для детей от 5 до 11 лет, она содержит аудиоинформацию, изображения экспонатов из 30 залов и различные интерактивные игры вокруг некоторых экспонатов. В музее имеется также специальная навигационная система для слепых или слабовидящих людей, предоставляющая аудиоописание значительного количества экспонатов музея. С целью создания досуга посетителей в музее функционируют ресторан, кафетерии, гардеробные помещения, комнаты матери и ребенка, предоставляются инвалидные коляски для людей с ограниченными двигательными возможностями. При входе в музей посетителям предлагаются бесплатно карты музея, в каждом зале имеются скамейки для отдыха.

Таким образом, деятельность персонала музея, использующего современные инновационные технологии и широкий спектр услуг, направленных на создание привлекательности как для внутренних, так и международных посетителей, успешно реализуется, о чем свидетельствуют растущая популярность и устойчивое развитие Британского музея, что отражается в вышеуказанных показателях посещаемости.

### *Литература*

1. Зуев С.Э. Новые социальные технологии в сфере культуры // Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М., 1999. С. 6–16.
2. Даршм О.Э. Паблик рилейшнз в музее: техника успеха // Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М., 1999. С. 17–30.
3. Museums Matter. National Museums Directors' Council [Электронный ресурс]. URL: [https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/museums\\_matter/museums\\_matter\\_web.pdf](https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/museums_matter/museums_matter_web.pdf) (дата обращения: 29.07.2017).
4. Anholt-GfK Nation Brands Index. [Электронный ресурс]. URL: <http://nation-brands.gfk.com> (дата обращения: 31.07.2017).
5. Museums Matter. National Museums Directors' Council [Электронный ресурс]. URL: [https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/what\\_we\\_do\\_documents/nmdc\\_museums\\_and\\_tourism\\_briefing\\_2013.pdf](https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/what_we_do_documents/nmdc_museums_and_tourism_briefing_2013.pdf) (дата обращения: 29.07.2017).
6. Великие музеи мира. Британский музей. М.: Директ-Медиа, 2011. 98 с.
7. The British Museum. National Partnerships 2015/16 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.britishmuseum.org/pdf/National\\_Programmes\\_Review\\_2015\\_16\\_FINAL.pdf](http://www.britishmuseum.org/pdf/National_Programmes_Review_2015_16_FINAL.pdf) (дата обращения: 29.07.2017).
8. The British Museum. The BVRLINGTON MAGAZINE. December 2015, no. 1353. Vol. 157 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.burlington.org.uk/archive/editorial/neil-macgregor-and-the-british-museum> (дата обращения: 29.07.2017).

9. *A History of the World in 100 Objects* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/11\\_november/25/history.shtml](http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/11_november/25/history.shtml) (дата обращения: 31.07.2017).

10. *Memories of a Nation*. BBC-Radio 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2014/radio-4-british-museum-germany> (дата обращения: 03.08.2017).

11. *The British Museum Annual Review Launch 2015* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.britishmuseum.org/aboutus/newsandpress/pressreleases/2015/annualreview2015.aspx> (дата обращения: 29.07.2017).

**Babayeva Sabina**, Azerbaijan Tourism and Management University.

E-mail: [sabina.babayeva89@gmail.com](mailto:sabina.babayeva89@gmail.com)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 247–254.

DOI: 10.17223/22220836/29/23

### EXPERIENCE OF ATTRACTING TOURISTS IN ACTIVITIES OF MODERN MUSEUMS (ON EXAMPLE OF THE BRITISH MUSEUM)

**Key words:** The British museum, potential visitor (tourist), modern technologies, communication, social networks.

The article considers essential aspects in activity of museum on organization its work in current conditions. It is noted an importance of use modern innovation technologies to arrange significant communication with both interested cultural institutions, public and private agencies and in establishing of mutual communication to all targeted groups of visitors.

Research made shows that the British museum is not only an important cultural institution but also a driver in cultural tourism industry of the country.

In addition to academic and educational functions, museums of the UK attract millions of domestic and international tourists. This is positive reflected in the both the issues of promotion its history and culture and gaining a significant means for one's sustainable functioning.

An experience of the British museum, its daily work on attraction of visitors, promotion of cultural and historical heritage is an important for use by other museums. The museum is a sample of correctly organised work that combine all elements and functions of classic museum, which is successfully using in its work the modern innovative technologies, methods of management and communication to attract interested public and private institutions and visitors.

The British museum actively works both in the country and other countries. Internal activity directed in organisation of regional exhibits. These events allow obtaining to visitors of regions direct access to the British museum collections and provide an essential support to regional museums and galleries in strengthening of links to their permanent visitors and engagement of new visitors. International work focused in organisation of temporary exhibitions and temporary loan of part of exhibits to other cultural institutions abroad. Annually significant number of the British museum exhibits are become a part of temporary exhibitions around the world.

Using a modern innovative technologies and wide range of services that directed to engagement the both home and international visitors the British museum has become an important part of socio-economic and political image of Great Britain.

### References

1. Zuev, S.E. (1999) *Novye sotsial'nye tekhnologii v sfere kultury* [New social technologies in sphere of culture]. In: Nikishin, N.A. (ed.) *Muзей i novye tekhnologii* [Museum and new technologies]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 6–16.

2. Darsht, O.E. (1999) *Pablik rileyshnz v muzee: tekhnika uspekha* [Public relations in museum: A technique of success]. In: Nikishin, N.A. (ed.) *Muзей i novye tekhnologii* [Museum and new technologies]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 17–30.

3. National Museums Directors' Council. (n.d.) *Museums Matter*. [Online] Available from: [https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/museums\\_matter/museums\\_matter\\_web.pdf](https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/museums_matter/museums_matter_web.pdf). (Accessed: 29th July 2017).

4. *Anholt-GfK Nation Brands Index*. [Online] Available from: <http://nation-brands.gfk.com>. (Accessed: 31st July 2017).

5. National Museums Directors' Council. (2013) *Museums Matter*. [Online] Available from: [https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/what\\_we\\_do\\_documents/nmdc\\_museums\\_and\\_tourism\\_briefing\\_2013.pdf](https://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/what_we_do_documents/nmdc_museums_and_tourism_briefing_2013.pdf). (Accessed: 29th July 2017).
6. Akimova, T. & Zakharov, A. (ed.) (2011) *Velikie muzei mira. Britanskiy muzey* [Great museums of the world. The British Museum]. Moscow: Komsomol'skaya Pravda.
7. The British Museum. (2015) *National Partnerships 2015/16*. [Online] Available from: [http://www.britishmuseum.org/pdf/National\\_Programmes\\_Review\\_2015\\_16\\_FINAL.pdf](http://www.britishmuseum.org/pdf/National_Programmes_Review_2015_16_FINAL.pdf). (Accessed: 29th July 2017).
8. The British Museum. (2015) *The BURLINGTON MAGAZINE*. 1353(157). [Online] Available from: <http://www.burlington.org.uk/archive/editorial/neil-macgregor-and-the-british-museum>. (Accessed: 29th July 2017).
9. BBC.co.uk. (2009) *A History of the World in 100 Objects*. [Online] Available from: [http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/11\\_november/25/history.shtml](http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2009/11_november/25/history.shtml). (Accessed: 31st July 2017).
10. BBC.co.uk. (2014) *Memories of a Nation. BBC-Radio 4*. [Online] Available from: <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2014/radio-4-british-museum-germany>. (Accessed: 3rd August 2017)
11. *The British Museum Annual Review Launch 2015*. [Online] Available from: <http://www.britishmuseum.org/aboutus/newsandpress/pressreleases/2015/annualreview2015.aspx>. (Accessed: 29th July 2017).

## **БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

УДК 378.1

DOI: 10.17223/22220836/29/24

**Е.А. Кучмурукова, Г.А. Шаньгинова**

### **ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ БИБЛИОТЕЧНЫХ КАДРОВ В ВОСТОЧНО-СИБИРСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

*Статья посвящена подготовке специалистов библиотечно-информационной сферы в Восточно-Сибирском государственном институте культуры. Авторами раскрываются особенности обучения по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность». Перечислены современные проблемы подготовки библиотекарей: сокращение часов, отведенных на изучение специальных дисциплин и прохождение производственных практик; набор абитуриентов.*

*Ключевые слова: профессиональные стандарты, выпускные квалификационные работы, производственная практика.*

Профессиональная подготовка библиотекарей для учреждений культуры Восточной Сибири берет начало с момента открытия в 1960 г. в Республике Бурятия Восточно-Сибирского библиотечного института (ныне Восточно-Сибирский государственный институт культуры). За пятьдесят семь лет вузом было подготовлено более 20 000 специалистов для библиотечной отрасли, которые успешно реализовали себя в профессии и являются гордостью кафедры.

Сегодня во ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (ВСГИК) осуществляется двухуровневая подготовка специалистов библиотечно-информационной сферы по направлениям программ бакалавриата 51.03.06 и магистратуры 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность».

В рамках реализуемого направления подготовки по ФГОС 3+ кафедрой библиотечно-информационных ресурсов (БИР) ведется подготовка бакалавров по двум профилям: «Информационно-аналитическая деятельность» на очной форме обучения и «Библиотечно-информационное обеспечение потребителей информации», предлагаемой студентам заочного отделения. Продолжить обучение выпускники бакалавриата могут, поступив в магистратуру по направлению подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» по программе «Теория и методология библиотечно-педагогической деятельности», что дает возможность им углубить свои знания, полученные на предыдущей ступени образования, и подготовить магистров к преподавательской деятельности.

Выбор подобных профилей неслучаен и подтверждается практической целесообразностью. Нацеливая студентов-очников на выполнение основного

круга библиотечно-библиографических операций, в ходе обучения большое внимание уделяется развитию у них аналитических способностей, позволяющих впоследствии реализовать себя как специалиста более широкого профиля. Студентам-заочникам, в большинстве своем имеющим стаж работы по специальности, предлагается профиль подготовки, максимально сопряженный с их профессией, что создает солидную теоретическую базу для реализации ранее наработанных ими практических навыков.

Учитывая повсеместный переход на профессиональные стандарты и необходимость внедрения ФГОС 3++, в 2016 г. кафедрой библиотечно-информационных ресурсов были предприняты шаги по изменению учебных планов. В планы всех форм обучения помимо базовых библиотечно-библиографических дисциплин были включены курсы, отражающие основные направления библиотечной работы. Кроме того, в качестве преподавателей дисциплин «Практико-ориентированные подходы в библиотеке», «Библиотечная статистика», «Библиотерапия» и др. планируется привлечь наиболее опытных сотрудников ведущих библиотек Республики Бурятия.

Особый интерес представляет дисциплина «Практико-ориентированные подходы в работе библиотек», которая будет преподаваться начиная со 2-го курса на протяжении последующих лет обучения, в течение которых специалисты библиотек поделятся опытом практической деятельности библиотечно-информационных учреждений в области комплектования фондов, аналитико-синтетической переработки информации, обслуживания пользователей, культурно-досуговой, научно-исследовательской, инновационно-методической, краеведческой, проектной деятельности и других направлений. Основной целью предмета является формирование у студентов практических навыков по различным аспектам библиотечно-информационной деятельности. При этом особенностью курса является его сопряжение с предметами, которые студенты осваивают с преподавателями кафедры. Таким образом, параллельное преподавание теоретиками и практиками «Аналитико-синтетической переработки информации (АСПИ)», «Библиографической деятельности библиотек», «Справочно-поискового аппарата библиотеки», «Библиотечного фонда», «Информационных технологий», «Менеджмента библиотечно-информационной деятельности», «Лингвистических средств библиотечно-информационной деятельности», «Инновационно-методической деятельности библиотеки», «Культурно-просветительской деятельности библиотеки», «Информационной культуры», «Краеведческой библиографии», «Информационных ресурсов», «Отраслевых информационных ресурсов» позволит, на наш взгляд, максимально подготовить студентов к работе по профессии. Особенно это актуально в связи с введением профстандартов и ФГОС 3++.

Одной из проблем, с которой сталкиваются педагоги всех вузов культуры, является сокращение часов, отведенных на изучение специальных дисциплин. Уменьшение времени на контактную работу со студентами и одновременное увеличение часов на самостоятельную работу в идеале должны способствовать развитию обучающихся, формированию у них профессиональных качеств, требующихся для выполнения разных видов деятельности. Однако практика показывает обратное. Дело в том, что современные абитуриенты, обладая недостаточным уровнем знаний, зачастую не способны проявлять необходимые для самостоятельного выполнения заданий навыки и



умения. Неразвитость у большинства студентов поисковых, аналитических и иных способностей свидетельствует об их слабой подготовленности к самостоятельной работе.

Тем не менее, используя в преподавании современные информационно-коммуникационные технологии, к старшим курсам удается выровнять образовательный уровень студентов и сформировать у них необходимые для осуществления профессиональной деятельности компетенции. Разработанные кафедрой учебно-методические комплексы по всем дисциплинам в печатной и электронной формах позволяют осуществлять процесс обучения традиционным и дистанционным способами, использовать представленные материалы во время учебных занятий и в ходе самоподготовки. Деловые игры, проблемные лекции, практические и семинарские, групповые и индивидуальные тренинги позволяют раскрыть у обучающихся их потенциал и приобрести ими специальные навыки и умения.

В процессе преподавания дисциплин кафедрой уделяется значительное внимание теоретическим и практическим аспектам функционирования библиотек как центров общения, межкультурной коммуникации, социального партнерства и др., что позволяет подготовить студента к осознанию роли библиотеки в обществе, её трансформации в современной социокультурной ситуации. Этому способствуют экскурсии в республиканские и межпоселенческие библиотеки Бурятии, привлечение специалистов из библиотек к преподавательской деятельности.

Ключевой принцип организации учебного процесса в вузе заключается в обучении будущих специалистов библиотечно-информационной сферы информационно-коммуникационным технологиям. В рамках профессиональных дисциплин студенты изучают принципы работы автоматизированных библиотечно-информационных систем, совершенствуя умения и навыки по созданию и корректировке библиографической записи, учёту документного фонда, регистрации пользователей. Кафедра активно использует дистанционные технологии обучения студентов. В качестве примера можно назвать Тувинский филиал ФГБОУ ВО «ВСГИК», где студенты получают высшее образование, не выезжая за пределы республики, что чрезвычайно важно для обучающихся, территориально удалённых от федерального центра.

Уменьшение сроков обучения по программе бакалавриата привело к снижению часов, отведенных на все виды практик. Если ранее стандартами второго поколения на каждом курсе предусматривалась практика длительностью до месяца, то сегодня сроки сокращены более чем в 2 раза – с 22 до 10 недель. Это существенно отражается на подготовке бакалавров, не дает в полной мере реализовывать практико-ориентированный подход в обучении специалистов библиотечно-информационной сферы, препятствует приобретению различных профессиональных компетенций в области библиотечно-информационной деятельности.

Кафедра ищет способы совершенствования организации разных видов практик. В настоящее время производственная практика студентов заочной формы обучения осуществляется в различных библиотеках города, республиках Бурятия, Тыва, Забайкальском, Красноярском крае, Иркутской области.

Студенты очного отделения проходят производственную практику в республиканских библиотеках и информационно-аналитических службах раз-

личных организаций и учреждений г. Улан-Удэ. Многие студенты после завершения обучения трудоустраиваются в эти учреждения.

Значительное внимание в учебном процессе уделяется написанию курсовых и выпускных квалификационных работ. Их тематика ежегодно обновляется в соответствии с актуальными проблемами библиотечно-информационной деятельности, учитываются заявки библиотек, научные интересы студентов. Многие студенты очной и заочной форм обучения в рамках комплексной темы кафедры «Книжная культура Бурятии» публикуют материалы в сборниках международных научно-практических конференций (*Фазлова А.Р.* Электронные ресурсы (к вопросу об определении понятия) // *Этюды культуры – 2016: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 21 апреля 2016 г.* / под ред. Э.И. Черняка. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. С. 232–237; научный руководитель Г.А. Шаньгинова) и др.

Выпускные квалификационные работы студентов очной формы обучения посвящены разнообразной тематике, в которой можно выделить следующие направления:

- история и культура столицы Бурятии – города Улан-Удэ и районов Республики Бурятия;

- народы, проживающие на территории Бурятии: буряты; казачество Забайкалья; семейские; эвенки;

- религиозные конфессии: православие; буддизм; шаманизм и др.

В исследовании научных проблем студенты с первого года обучения последовательно изучают выбранные аспекты, усложняя и дополняя объект исследования. Поэтапно вся работа студента делится на тесно взаимосвязанные между собой блоки, начиная с реферативного обзора, переходя к анализу документального потока и заканчивая самостоятельным научным исследованием по проблеме. В процессе подготовки курсовых и выпускных квалификационных работ студенты должны продемонстрировать знание исследуемой проблематики, умение обобщать, делать выводы и умозаключения, показать аналитические навыки [1].

Логическим продолжением курсовой работы выступает выпускная квалификационная работа в виде базы данных, электронной коллекции. Студенты самостоятельно выбирают программное обеспечение для создания собственного электронного ресурса.

Выпускные квалификационные работы студентов заочной формы обучения посвящены актуальным проблемам библиотечно-информационной деятельности, инновационным процессам и технологиям. В качестве объекта исследования выступают как крупные республиканские, так и небольшие муниципальные библиотеки. Данные работы на основе использования комплекса общенаучных методов позволяют выявить, проанализировать и обобщить проблемы современных библиотек. Отличительной особенностью выпускных квалификационных работ студентов-заочников является апробация результатов в практической деятельности.

Другой проблемой подготовки кадров кафедры библиотечно-информационных ресурсов, как, впрочем, и других вузов культуры, является набор абитуриентов на направление подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Негативных причин много: введение в качестве обязательного

ЕГЭ литературы, которую современные выпускники школ не выбирают по разным обстоятельствам; непрестижность профессии, низкая заработная плата и многое другое привели к тому, что сегодня наблюдается незначительное количество желающих поступать на библиотечную специальность. Одним из путей решения данной проблемы стала республиканская олимпиада по информационной культуре, которую кафедра БИР проводит ежегодно. В рамках данной олимпиады старшеклассники выполняют ряд заданий, связанных с использованием дистанционных образовательных технологий. Многие проекты школьников вызывают большой интерес, насыщены рассуждениями и отражают их интеллектуальный уровень, кругозор, творческие способности.

Цель олимпиады – выявление уровня знаний учащихся по таким предметам, как «Информатика», «Информационные технологии», «Литература», «Мировая художественная культура», «Краеведение».

За несколько лет участие в олимпиаде приняли свыше четырёхста старшеклассников из различных муниципальных образовательных учреждений Бурятии: Онохойская СОШ № 1 Заиграевского района, Оронгойская СОШ Иволгинского р-на, Цагатуйская СОШ Джидинского р-на, Нижнеангарская СОШ № 1 Северобайкальского р-на, МБОУ СОШ № 44 г. Улан-Удэ, МБОУ СОШ № 11 г. Северобайкальска, МАОУ «Лицей № 27», ГБОУ «Кижингинская школа-интернат среднего (общего) образования», МАОУ СОШ № 63 г. Улан-Удэ, МБОУ «Закаменская районная гимназия», МБОУ «Кабанская школа», МБОУ «Гурульбинская СОШ» и др. Примечательно, что со многими педагогами школ установлены крепкие дружественные связи, что позволяет говорить о преемственности, решении общих проблем.

Победители олимпиады при достижении пороговых значений сдачи ЕГЭ по предметам «Литература», «Русский язык», «Обществознание» гарантированно зачисляются в ФГБОУ ВО ВСГИК на бюджетное место по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность», степень бакалавр, профиль «Информационно-аналитическая деятельность». Результативные участники (набравшие наибольшее количество баллов на протяжении всего периода проведения олимпиады) и самые активные участники награждаются дипломами и ценными подарками [2].

В настоящее время несколько человек – участников и победителей олимпиады – обучаются в вузе.

В 2016 г. кафедрой БИР были изменены условия, порядок организации и проведения олимпиады. Так, в качестве партнёра выступил Бурятский республиканский институт образовательной политики (БРИОП), совместная работа с которым позволила вывести олимпиаду на новый уровень и охватить практически все школы Республики Бурятия. Активное участие одиннадцатиклассников подтвердило интерес к проводимому мероприятию и позволило определить перспективы его дальнейшего развития. В частности, предполагается расширение круга участников олимпиады за счет включения в их число учащихся 9-х и 10-х классов.

С учетом обязательного внедрения профессиональных стандартов кафедра расширяет предоставляемые образовательные услуги. В 2016/17 учебном году была организована программа профессиональной переподготовки библиотекарей «Библиотековедение и библиографоведение» для сотрудников библиотек с высшим непрофильным образованием. Программа рассчитана на

500 часов и реализуется на протяжении 7 месяцев. В ходе обучения у слушателей формируются общекультурные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции, которые необходимы библиотечным специалистам. В качестве преподавателей привлечены наиболее квалифицированные педагоги кафедры библиотечно-информационных ресурсов, а также практики из Национальной библиотеки Республики Бурятия, имеющие большой опыт работы, что дало возможность раскрыть инновационные процессы в работе современных библиотек. По окончании курсов получено много положительных отзывов от слушателей, где они констатируют профессиональный рост, желание внедрить в практику работы своих библиотек знания, полученные в вузе.

Таким образом, на современном этапе кафедра библиотечно-информационных ресурсов ориентирована на подготовку специалистов для библиотечной отрасли Восточной Сибири. Реализуя обучение студентов в различных формах (очной, заочной и заочной в ускоренные сроки), преподавательский состав обеспечивает библиотеки региона молодыми специалистами.

### *Литература*

1. Кучмурукова Е.А., Фокичева И.А., Шаньгинова Г.А. Развитие исследовательских навыков у студентов, обучающихся по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 1 (17). С. 95–98.

2. Итоги олимпиады по информационной культуре среди старшеклассников [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vsgaki.ru/news/detail-3238/> (дата обращения: 22.04.2017).

**Kuchmurukova Ekaterina A., Shaginova Galina A.** East-Siberian state Institute of culture (Ulan-Ude, Russian Federation).

E-mail: [kuchmurukova@mail.ru](mailto:kuchmurukova@mail.ru), [gala\\_shaginova@mail.ru](mailto:gala_shaginova@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2018, 29, pp. 255–261.

DOI: 10.17223/22220836/29/24

### **PROBLEMS OF TRAINING OF LIBRARY STAFF IN EAST-SIBERIAN STATE INSTITUTE OF CULTURE AT THE PRESENT STAGE**

**Key words:** professional standards, final qualifying works, manufacturing practice.

Today in of the “East-Siberian state Institute of culture” (SGIC) is a two-level preparation of specialists of library-information sphere in the directions of the undergraduate and graduate 51.03.06 51.04.06 “Library information activities”.

Within the current areas of training for FSES 3+, Department of library and information resources (BIR) is conducted training of bachelors on two profiles – “Information and analytical activity” – in full-time education and “Library and information support for users of information” available to students of the correspondence Department. Given the widespread adoption of professional standards and the need of implementation of the FSES 3++, 2016, the Department of library and information resources, steps were taken to change the curricula.

One of the problems faced by the teachers of all universities of culture is the reduction of hours devoted to the study of special subjects. However, using the teaching of modern information and communication technologies, for senior courses are able to align the educational level of students and to form their necessary for professional activity competence.

Reduction of terms of training in the undergraduate program led to the reduction of hours devoted to all kinds of practices.

Considerable attention in educational process is given to writing term papers and final qualifying works. The topics are updated annually in accordance with the current problems in library and information activities are application libraries, and scientific interests of students.

Another problem of training of the Department of library and information resources, as well, and other universities of the culture is the set of entrants on the direction of training 51.03.06 “Library

information activities". One way of solving this problem has become a national Olympiad in information culture, which the Department of BIR conducts annually.

Taking into consideration the mandatory implementation of the professional standards Department is expanding educational services. On completion of the course received a lot of positive feedback from listeners where they state professional growth, desire to introduce in practice of work of their libraries of knowledge gained at the University.

Thus, at the present stage the Department of library and information resources focused on training of specialists for the library industry in Eastern Siberia.

### *References*

1. Kuchmurukova, E.A., Fokicheva, I.A. & Shaginova, G.A. (2015) The development of research skills in students of Library and Information Services Department. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(17). pp. 95–98. (In Russian).

2. East-Siberian State Institute of Culture. (n.d.) *Itogi olimpiady po informatsionnoy kul'ture sredi starsheklassnikov* [Results of the Olympiad in Information Culture among high school students]. [Online] Available from: <http://www.vsgaki.ru/news/detail-3238/>. (Accessed: 22nd April 2017).

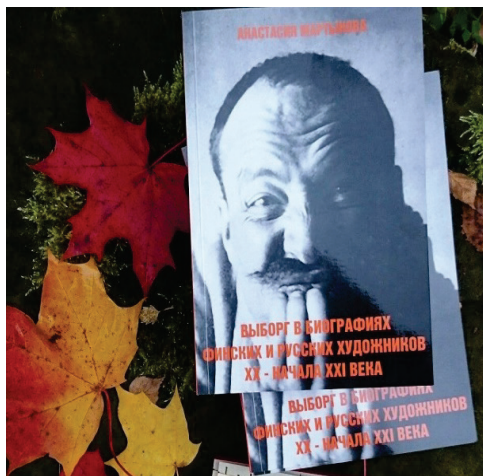
## РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

DOI: 10.17223/22220836/29/25

### РЕЦЕНЗИИ НА МОНОГРАФИЮ А.Г. МАРТЫНОВОЙ «ВЫБОРГ В БИОГРАФИЯХ ФИНСКИХ И РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА»

**Мартынова А.Г.** Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века. СПб.: СатисЪ, 2017. 250 с.: ил. ISBN 978-5-8000-0038-2.

**Ю.И. Мошник**



Монография Анастасии Геннадьевны Мартыновой «Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века» – первое исследование, посвященное творчеству и работам художников XX в. и нашего времени, запечатлевших на своих картинах и графических листах образы Выборга. Ни в российской, ни в финской историографии подобных комплексных исследований «по обе стороны границы» ранее никогда не проводилось. В своей книге А.Г. Мартынова прослеживает эволюцию образа Выборга в изобразительном искусстве на протяжении более чем 100-летнего периода, связывая воедино традицию, прерванную Второй мировой войной, и находя общие элементы в творчестве финских и российских художников. Это совершенно новый, ранее не апробированный подход к теме, и, как представляется, это направление работы следует считать весьма перспективным и востребованным.

Выборг – город, традиционно привлекающий художников – как профессионалов, так и любителей. Первые виды Выборга были созданы еще в XVII в., и с тех пор немало знаменитых мастеров запечатлевали образы Вы-

борга на своих полотнах. В XX в. Выборгский пейзаж и городская архитектура нашли отражение в картинах прославленных финских художников (П. Халонена, Ю. Рисанена, Т. Викстедта, Х. Симберга, И. Колиандера) и менее известных мастеров, жизнь которых была связана с Выборгом (В. Куннас, В. Раутио, Р. Линдквист). Особое место занимают работы В. Светихина – свыше 900 акварельных видов города, отличающихся не только высоким художественным уровнем, но и ставших незаменимым иконографическим источником по истории выборгской архитектуры начала XX в.

Если творчеству довоенных выборгских художников посвящен ряд работ на финском языке, то произведения выборгских русских (советских) живописцев и графиков, в творчестве которых выборгская тема занимает существенное место, обделены исследовательским вниманием. Уже в силу этого книга А.Г. Мартыновой заслуживает самого серьезного внимания и популяризации. Автор не упускает из вида и те работы, которые демонстрируются на выставках редко, и те, что впервые были представлены совсем недавно. Выявление «выборгских» работ, хранящихся в музейных запасниках, в частных коллекциях, у наследников художников, потребовало от исследовательницы многолетнего и весьма кропотливого труда. Результаты этой работы впечатляют. Так, например, А.Г. Мартынова впервые выполнила комплексный обзор работ Н.К. Рериха, написанных в Выборге, а также ввела в научный оборот выборгскую графику С.Н. Рериха.

Монография носит научно-справочный характер. Именно такой подход позволяет автору кратко и емко представить читателю основную информацию, касающуюся биографии художников и их выборгских работ. Краткость биографических справок не связана с недостаточной осведомленностью автора, а продиктована форматом издания-справочника, в котором информация подвергнута тщательному отбору. Надо отметить при этом, что сведения о жизни и творчестве очень многих художников, имена которых представлены в монографии, в доступных источниках крайне скудны. Анастасия Мартынова в своей работе использует материалы, малодоступные читателям: это документы, отложившиеся в Национальном архиве Финляндии (Хельсинки), Провинциальном архиве г. Миккели, Ленинградском областном государственном архиве в г. Выборге, материалы музейных собраний Атенеума (Хельсинки), Художественного музея г. Лахти, музеев г. Лаппеенранта, Выборгского объединенного музея-заповедника. Особенную ценность представляют материалы из частных собраний и из семейных архивов, которые автор также широко использует в своей работе.

Книга снабжена большим и грамотно оформленным научным аппаратом, который позволит читателям, заинтересовавшимся работами или биографией конкретного художника, получить дополнительную информацию. Научно-справочный аппарат монографии указывает и на уважительное отношение А.Г. Мартыновой к трудам тех исследователей, которые обращались к творчеству выборгских художников ранее.

Монография написана живым, доступным языком и в силу этого может быть адресована широкому кругу читателей. Вместе с тем в посвященных работам художников текстах есть место и специальному искусствоведческому анализу, и информации из области общей истории искусства Финляндии и России, и сведениям о специфике художественной жизни Выборга. Привле-

кательной книгу делают и многочисленные фотографии, а также автопортреты художников. Отметим, что автор во всех случаях приводит сведения о происхождении фотоиллюстраций.

Книга Анастасии Мартыновой «Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века» – оригинальное авторское исследование, которое безусловно будет интересно и полезно всем, кто интересуется историей Выборга и историей искусства выборгской земли.

### **А. Русунен**

Наименование рецензируемой монографии выдержано в спокойно-классических тонах: «Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века». И сразу следует подчеркнуть, что перед нами солидное научное изыскание, базирующееся на внушительной источниковой базе и огромной, глубокой авторской аналитической работе. Представленная монография (научно-справочное издание) изложена на 250 страницах печатного текста и состоит из предисловия, двух глав, примечаний, списка литературы из 236 наименований и списка иллюстраций из 164 наименований.

Тема монографии, безусловно, актуальная для финской и российской науки. Обращение молодых ученых к малоизученным областям финского и российского искусства является очень важным условием мирного сосуществования и культурного сотрудничества на современном этапе. В данном научно-справочном издании впервые комплексно рассказывается о большинстве финских, шведских и русских художников XX–XXI вв., изображавших в своем творчестве Выборг.

Вводя в широкий научный оборот богатый фактический материал, автор не избегает и мировоззренческих аспектов. Ещё во введении подчеркивается: «А. Мартынова старалась сделать монографию доступной и понятной для каждого почитателя Выборга» (с. 6).

А.Г. Мартынова вполне аргументированно определила исходные посылки своего труда, а именно: «Настоящее научно-справочное издание имеет характер монографии, посвященной биографическим сведениям и воспоминаниям о финских и русских художниках, отобразивших в своем творчестве Выборг XX – начала XXI века, и продолжает ряд уникальных изданий, посвященных теме Выборга в живописи и графике. Впервые в современном искусствоведении разработана выборгская тема в биографиях художников и в хронологическом порядке систематизированы интересные и актуальные данные о творцах выборгской земли. Данная книга является закономерным итогом исследования автором собранного обширного и уникального материала в архивах, музеях, библиотеках, частных собраниях России и Финляндии» (с. 4).

Глава первая посвящена финским и шведским художникам. Автор на основе большого количества научного материала вводит в научный оборот целый комплекс биографических сведений. Большим достоинством работы является то, что автор проработала огромный пласт материала, освоила финский язык и сделала самостоятельные, корректные, грамотные переводы



финских источников. Заслуживает большого уважения, что искусствовед Анастасия Мартынова на протяжении нескольких лет собрала, изучила и систематизировала пласт неопубликованного материала не только в России, но и в Суоми (Лаппеенранта, Савитайпале, Миккели, Хельсинки, Лахти, Тампере). Удачными в книге, на наш взгляд, являются условные обозначения. Систематизируя биографические сведения о художниках, А. Мартынова отметила уроженцев Виипури буквой W (например, с. 16, 30, 33...), а латинской N (с. 29, 32 и т.д.) выделены мастера, создавшие ностальгические работы о городе. Ключевой момент исследований искусствоведа Анастасии Мартыновой – введение в научный оборот нового искусствоведческого термина «ностальгический пейзаж», который не является калькой с финского, а разработан автором самостоятельно. Не секрет, что потеря Выборга для финских жителей стала большой трагедией. В этом контексте автор монографии использует корректные слова. Выявляя особый поджанр лирического пейзажа – «ностальгический пейзаж», Анастасия Геннадьевна как ученый выражает дань уважения к финским художникам, уроженцам Выборга, вынужденно покинувшим город навсегда.

Термин является удачным, и для финских исследователей будет понятен, однако введение в его научный оборот – смелый шаг, поскольку у российских исследователей он может вызвать научную дискуссию.

В данной монографии впервые опубликован ценнейший документ, отснятый автором, – книга посещений семьи Раутио в Выборге, относящаяся к периоду 1929–1944 гг., где отметились своей рукой известные деятели (с. 40–43).

Во второй главе впервые в искусствоведении рассказывается о биографиях советских и российских художников, создавших работы о Выборге. Автор квалифицированно дает оценку личностям художников и проводит выборочно краткий искусствоведческий анализ живописных и графических работ, владение которым является одним из основных профессиональных характеристик искусствоведа и художественного критика. Говоря не только о практической значимости работы, но и о теоретической, следует отметить, что А.Г. Мартынова делает множественные уточнения относительно обстоятельств жизни и творчества художников (с. 38, 66–67, 101–104, 171).

Во все области, затронутые в монографии, автор внесла существенный вклад. Это следует из библиографического списка. Пожалуй, рассматриваемая книга совсем не проста для жанра «отзыв-рецензия». Изобилие фактического материала, оригинальные авторские идеи, интересные сюжетные повороты, уверенно аргументируемые выводы – всё это присутствует в книге А.Г. Мартыновой.

Эта книга расскажет людям очень многое об истории и культуре города Выборга и о тех многих художниках, которых нет в памяти современного читателя. Автором были очень удачно подобраны фотографии художников, которые иногда откроют личность человека даже лучше, чем краткая биография. А обложка книги гениальна!

Бесспорно, исследования Анастасии Мартыновой являются уникальными и монография представляет собой научный и практический интерес. Информация, изложенная в монографии, несомненно, должна быть доведена до ученых, искусствоведов, арт-критиков, художников, историков, философов,

реставраторов, культурологов, а также аспирантов и студентов исторических и искусствоведческих специальностей.

Подводя итоги, считаем необходимым отметить, что не подлежат сомнению востребованность, новизна и актуальность книги А.Г. Мартыновой. В свет выходит отличная, добротная книга. С уверенностью можно сказать об ожидании финской стороной данной монографии на английском, а в идеале на финском языке. Рекомендуем издать книгу большим тиражом (от 500 экземпляров).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АЛЕКСЕЕВА Татьяна Петровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна Алтайского государственного гуманитарно-педагогического университета им. В.М. Шукшина (Бийск).

E-mail: tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru

**АСАНКОЖОЕВА Жылдыз Мирхалиловна** – магистрант Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: zhika\_9307@mail.ru

**БАБАЕВА Сабина Рафик кызы** – аспирант кафедры общественных наук Азербайджанского университета туризма и менеджмента (г. Баку, Азербайджан).

E-mail: sabina.babayeva89@gmail.com

**БАЙКОВА Екатерина Владимировна** – доктор культурологии, профессор кафедры дизайна архитектурной среды Саратовского государственного технического университета им. Ю.А. Гагарина.

E-mail: baykovaekaterina@yandex.ru

**БАСАЛАЕВ Сергей Николаевич** – кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства Института театра Кемеровского государственного института культуры и искусств; научный сотрудник Лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры и искусств.

E-mail: sat3@mail.ru

**БУНДОВА Екатерина Сергеевна** – аспирант, доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды» Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: ido-l@mail.ru

**БАВИЛОВ Станислав Платонович** – кандидат технических наук, доцент кафедры оптимизации систем управления Института кибернетики Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: baron@tpu.ru

**ВИНИЦКАЯ Наталья Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры историко-правовых и социально-гумани-

тарных дисциплин Алтайского государственного гуманитарно-педагогического университета им. В.М. Шукшина (Бийск).

E-mail: Natigor007@yandex.ru

**ВОРОТЫНЦЕВА Ксения Александровна** – редактор отдела изобразительного искусства газеты «Культура» (Москва).

E-mail: vorotyntseva@gmail.com

**ДЮКИН Сергей Габдульсаматович** – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры.

E-mail: dudas75@mail.ru

**ЕСИПОВА Валерия Анатольевна** – доктор исторических наук, зав. сектором отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: esipova-val@mail.ru

**ЖЕРЕБЦОВА Кристина Олеговна** – аспирант кафедры музееведения, культурного и природного наследия Томского государственного университета; старший лаборант отдела музееведения Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: zh.kristina.o@gmail.com

**ЖОРОВ Юрий Владимирович** – аспирант, старший преподаватель Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: diz-u@inbox.ru

**ЖУРИН Андрей Николаевич** – старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств.

E-mail: zhurin.andrew@yandex.ru

**ИШУТИНА Юлия Александровна** – кандидат культурологии, зав. кафедрой китаеведения Восточного института – Школы региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета (Владивосток).

E-mail: ishutina.yuliya.74@mail.ru

**КОКАРЕВИЧ Мария Николаевна** – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии Томского государственного архитектурно-строительного университета.

E-mail: kokarevich@mail.ru

**КОТЕНКО Александра Леонидовна** – аспирант кафедры музееологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; научный сотрудник научно-исследовательского отдела ОГАУК «Томский областной краеведческий музей имени М.Б. Шатилова».

E-mail: aleksrahe@gmail.com

**КРОУФОРД Мария Дмитриевна** – аспирант кафедры музееологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: maria.crawford@mail.ru

**КУЧМУРУКОВА Екатерина Александровна** – кандидат исторических наук, доцент, декан гуманитарно-информационного факультета Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ).

E-mail: kuchmurukova@mail.ru

**ЛОГУНОВА Екатерина Александровна** – аспирант кафедры музееологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: logunova-kate@mail.ru

**МАКСИМОВА Ирина Евгеньевна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии, истории и теории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: imaxi59@mail.ru

**МАЛИКОВ Евгений Валерьевич** – преподаватель Университетского колледжа информационных технологий Московского государственного университета технологий и управления; аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: eugene@malikow.ru

**МОШНИК Юлия Игоревна** – кандидат исторических наук, ученый секретарь ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник».

E-mail: exhibition@vyborgmuseum.org

**НИКИФОРОВА Саргылана Валентиновна** – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Института языков и

культуры народов Северо-Востока РФ Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск).

E-mail: nsv2107@mail.ru

**ПАТРУШЕВА Галина Михайловна** – кандидат исторических наук, профессор кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

E-mail: gmp-04@rambler.ru

**ПОЙДИНА Татьяна Витальевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории искусств и культурологии Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: tatiana.870@mail.ru

**ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: prihkatja@mail.ru

**РУСУНЕН Аймо** – доктор философии; независимый журналист, исследователь; генеральный директор фирмы Julki Oy / Юлки, г. Лаппеенранта (Финляндия).

E-mail: arusunen@hotmail.com

**СЕМЕНОВА Джулияна Ивановна** – магистрант кафедры культурологии Института языков и культуры народов Северо-Востока РФ Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск).

E-mail: froouv@gmail.com

**СОМОВА Юлия Аркадьевна** – аспирант кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

E-mail: Julie-Markina@rambler.ru

**ТКАЛЕНКО Ярослав Владимирович** – Томская областная филармония, главный дирижер и художественный руководитель Томского академического симфонического оркестра.

E-mail: baron@tpu.ru

**ФЕДОТОВА Наталья Геннадьевна** – кандидат философских наук, доцент кафедры теории, истории и философии культуры Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

E-mail: fedotova75@mail.ru

**ХАРИТОН Виктория Валентиновна** – аспирант кафедры культурного наследия Гродненского государственного университета им. Я. Купалы (Республика Беларусь).

E-mail: vvhariton@mail.ru

**ШАНЬГИНОВА Галина Алексеевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ).

E-mail: gala\_shanginova@mail.ru

**ЮРКОВА Марина Викторовна** – аспирант кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова (Архангельск).

E-mail: MarinaYurkova23@yandex.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
2018. № 29**

Редактор *К.Г. Шилько*

Корректор *Е.Г. Шумская*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

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 27.03.2018 г. Дата выхода в свет 30.03.2018 г.

Формат 70х100<sup>1/16</sup>. Печ. л. 17; усл. печ. л. 22,1; уч.-изд. л. 24,2.

Тираж 50 экз. Заказ № 3079. Цена свободная.

---

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36  
Томский государственный университет

Издание отпечатано 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](mailto:rio.tsu@mail.ru)