

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2018

№ 30

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 профессор Калифорнийского университета (Италия);

Мария Лорена Амороас Бласко, художник, исследователь, автор научных статей и монографий, преподаватель живописи университета Мурсии (Испания);

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);

Йорг Гляйтер, профессор, директор Института архитектуры и зав. кафедрой теории архитектуры Технического университета Берлина (Германия);

Н.П. Коляденко, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. истории, философии и искусствоведения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки;

Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки;

П.С. Волкова, д-р искусствоведения, профессор, профессор каф. социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета (Краснодар);

Н.Л. Проконова, д-р культурологии, профессор, зав. лабораторией теоретических и методологических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры;

О.В. Синельникова, д-р искусствоведения, профессор Кемеровского государственного института культуры;

И.Г. Умнова, д-р искусствоведения, доцент, зав. каф. музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

**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 исполнительства;

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 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);

Maria Lorena Amorós Blasco (Murcia, Spain);

E.O. Kuprovskaya (Paris, France);

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

K.G. Fileva (Plovdiv, Bulgaria);

Joerg H. Gleiter (Berlin, Germany);

N.P. Kolyadenko (Novosibirsk, Russia);

N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

P.S. Volkova (Krasnodar, Russia);

N.L. Prokopova (Kemerovo, Russia);

O.V. Sinelnikova (Kemerovo, Russian);

I.G. Umnova (Kemerovo, Russia)

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

Баженова Е.В. Образы животных в современной художественной фотографии (по материалам сайта «Культурология. ру»)	5
Гизбрехт А.И. Шрифт и каллиграфия в произведениях изобразительного и декоративно-прикладного творчества неязыческой направленности конца XX – начала XXI в.: семиотический и функциональный аспекты	17
Горлова И.И., Коваленко Т.В., Бычкова О.И. Культурная жизнь российской провинции: состояние, тенденции, противоречия (на примере Краснодарского края)	23
Гречишкина С.В. Процесс формирования экологической культуры в США: американские ценности	33
Долгих М.Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата	43
Истомина С.А. Влияние архитектурно-композиционных построений на человека	56
Климова О.М. Культура в контексте революционных процессов в борьбе за справедливое общество в концепциях последователей марксизма: к историографии вопроса	68
Коробейникова Л.А. Глобализация в контексте культурного разнообразия	73
Кудрявцева И.В., Галеева Т.А. Диего Ривера в диалоге двух революционных культур	81
Манторова А.В. «Он стилизовал себя под оперного Мефистофеля». В.Л. Глазычев как трикстер отечественного дизайна	96
Пейгина Л.В. Идентичность субъекта фандомной культуры как автопроект в условиях общества постмодерна: диалектика вызова и безопасности	102
Туйсина Д.М., Филиппова А.Ю. Минимализм в дизайне экологических плакатов	111

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Квашнин К.А. Музыкально-исполнительское интонирование в эпоху Средневековья	121
Лагранская С.А. Наивная живопись Хорватии: Иван Веченый	131
Нехаева И.Н. Чайковский в современном измерении (опыт определения понятия «современность» на примере «Детского альбома» П.И. Чайковского)	138
Прохоров С.А., Шадури А.В., Прохоров Н.С. Художественная составляющая интерактивного дизайна в синтезе искусств архитектурного пространства	148
Торяник А.Г. Музыкально-сценическая композиция для чтеца и оркестра русских народных инструментов Алексея Ларина «До третьих петухов»: особенности жанрового воплощения	156
Тулупов В.Н. Темброво-колористический облик сказочных персонажей в партитуре балета И.В. Стравинского «Жар-птица»	165
Хазеева И.Н. О применении синестетического подхода в процессе хорового дирижирования	171
Храмов В.Б., Денисов Н.Г., Устрижицкая Д.О. Гленн Гульд как интерпретатор Пятой симфонии Бетховена	177

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Беспалова Д.А. К вопросу о современном состоянии изученности понятия «архитектурное наследие»	183
Гребенникова Т.Г. Коллекция поздравительных открыток в собрании Алтайского государственного краеведческого музея: аналитический обзор	192
Григорьева С.Е., Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Томский краевой музей и сохранение культурных ценностей (1920-е гг.)	201
Дмитриенко Н.М., Кроуфорд М.Д. К истории изучения историографии и методологии музейного менеджмента в России	210
Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Благотворительность в Томске в годы революции и Гражданской войны (1917–1919)	222
Сундиева А.А. А.С. и П.С. Уваровы и музейное дело в России	229

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Бусыгина Т.В., Балуткина Н.А., Мандринина Л.А., Рыкова В.В. Технологические аспекты создания библиографической продукции Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН)	238
Логунова Е.А. Сибирские старообрядческие переплеты в фондах Научной библиотеки Томского государственного университета и их особенности (на примере рукописей из собраний Юрловых и Бабаевых)	247
Юдина И.Г., Вахрамеева З.В. Обзор коллекций видеоматериалов открытого доступа по истории Сибирского отделения Российской академии наук (к 60-летию СО РАН)	259
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	270

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Bazhenova E.V. Animal's images in modern artistic photography (based on the website Kulturologia.ru).....	5
Gizbrekht A.I. Font and calligraphy in works of fine arts and decorative and applied arts neopagan orientation late XX – early XXI centuries: semiotic and functional aspects.....	17
Gorlova I.I., Kovalenko T.V., Bychkova O.I. Cultural life of the Russian province: state, trends, contradictions (by the example of the Krasnodar region).....	23
Grechishkina S.V. The Process of Ecological culture formation in the USA: American values.....	33
Dolgikh M.N. Technology of decorative font design: from idea to result.....	43
Istomina S.A. Influence of architectural and compositional techniques on people.....	56
Klimova O.M. Culture in the context of the revolutionary processes in the struggle for fair society in the concepts Marxism followers: questions to the historiography.....	68
Korobeynikova L.A. Globalization in the context of cultural diversity.....	73
Kudriavtseva I.V., Galeeva T.A. Diego Rivera and dialogue of two revolution cultures.....	81
Mantorova A.V. "He copied style of the Opera Mephistopheles". V.L. Glazychev as a trickster of native Russian design.....	96
Peigina L.V. Identity of the subject of fandom culture as an autoproject in the conditions of a postmodern society: the dialectics of challenge and security.....	102
Tuysina D.M., Filippova A.Yu. Minimalist design environmental posters.....	111

ART HISTORY

Kvashnin K.A. Music-performing intonation in the middle ages.....	121
Lagranskaya S.A. Croatian naive art: Ivan Vecenaj.....	131
Nekhaeva I.N. The modern measurement of Tchaikovsky (definition experience of the "modernity" concept on example of the "Children's album" by P.I. Tchaikovsky).....	138
Prokhorov S.A., Shadurin A.V., Prokhorov N.S. Artistic components of interactive design in the synthesis of arts of architectural space.....	148
Toryanik A.G. The musical and scenic composition for the reader and Russian folk orchestra of Alexey Larin "Till third cockcrow": the features of the genre embodiment.....	156
Tulupov V.N. Timbre look of fairy-tale characters in the score of the ballet of I.F. Stravinsky "Fire-bird".....	165
Khazeeva I.N. The application of the synaesthetic approach in the process of choral conducting.....	171
Khramov V.B., Denisov N.G., Ustrizhitskay D.O. Glenn Gould as interpreter of Fifth Symphony of Beethoven.....	177

CULTURAL HERITAGE

Bespalova D.A. There is to a question of the current state of study of the concept "architectural heritage".....	183
Grebennikova T.G. Collection of greeting cards in the Altai State Museum of Local Lore: an analytical review.....	192
Grigorieva S.E., Dmitrienko N.M., Chernyack E.I. Tomsk regional museum and the protection of cultural values (1920-s).....	201
Dmitrienko N.M., Crawford M.D. For the history of studying the historiography and methodology of museum management in Russia.....	210
Dmitrienko N.M., Chernyack E.I. Charity in Tomsk during the Revolution and Civil war (1917–1919).....	222
Sundieva A.A. A.S. Uvarov and P.S. Uvarova and museology in Russia.....	229

THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS

Busygina T.V., Balutkina N.A., Mandrinina L.A., Rykova V.V. Technological aspects of bibliographic products creation in SPSTL SB RAS.....	238
Logunova E.A. Siberian Old Believer bookbinding in the Funds of the TSU Scientific Library and Their Features (on the example of manuscripts from the Yurlov's and Babaev's collections).....	247
Yudina I.G., Vakhrameeva Z.V. Overview of open video resources for history of the Siberian branch of the Russian academy of sciences (on the occasion of the 60th anniversary of the SB RAS).....	259
INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS.....	270

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 77

DOI: 10.17223/22220836/30/1

Е.В. Баженова

ОБРАЗЫ ЖИВОТНЫХ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ САЙТА «КУЛЬТУРОЛОГИЯ. РУ»)

В статье представлен дайджест фотопроектов в зарубежной художественной фотографии (по материалам сайта «Культурология.ру») за последние несколько лет, в которых затрагиваются отношения человека и животных. С опорой на аксиологический метод исследований предпринимается попытка анализа работ с точки зрения репрезентации в них актуальных проблем современности. Проведена систематизация тем, посвященных взаимоотношениям человека и животных. На основе представленных фотопроектов обозначены актуальные особенности взаимоотношений человека и животных на современном этапе. Выявлены новые и традиционные аспекты этих взаимоотношений, выраженные в современной анималистической фотографии.

Ключевые слова: урбанистическая культура, экология, современное искусство, анималистический жанр, искусство фотографии.

Тема животных в культурологических исследованиях на сегодняшний день является очень актуальной. Пристальное внимание к этой теме свидетельствует о реальных процессах, которые происходят в культуре и связаны с теми изменениями, которые проявляются сегодня в системе взаимоотношений человека и животных. Среди отечественных исследователей, обращавшихся к теме конструирования образа зверя в культуре, можно назвать имена Татьяны Горичевой, Оксаны Тимофеевой, Марины Храмовой и др. Однако тема, которой посвящена наша статья, не освещалась пока в отечественных исследованиях.

Искусство служит чутким барометром, отражая те процессы, которые происходят в культуре на данном историческом этапе. Цель нашей статьи – обозначить основные темы, которые выражают важнейшие особенности взаимоотношений человека и животных в современных условиях, на примере зарубежной художественной фотографии. Для достижения поставленной цели мы провели систематизацию тем, посвященных животным и представленным в зарубежной фотографии за последние несколько лет. Опираясь на аксиологический метод исследований, мы обозначили актуальные аспекты взаимоотношений человека и животных на современном этапе. Выявили новые и традиционные черты этих взаимоотношений, выраженные в современной анималистической фотографии. Материалы статьи могут быть использованы при наполнении конкретным фактологическим содержанием курсов по культурологии и истории искусства.

В своей статье мы опирались на материалы, представленные на сайте «Культурология.ру» – ежедневном электронном журнале. На сайте каждый день обновляются новости, связанные с самыми интересными культурными проектами в разных странах мира. Почти еженедельно появляются сюжеты, имеющие прямое или косвенное отношение к животным. На протяжении нескольких лет мы изучали материалы, посвященные животным в фотографии, что позволило нам составить дайджест фотопроектов, затрагивающих тему отношений человека и животных.

Отношения с животными всегда были одним из важнейших аспектов взаимодействия человека и окружающего его мира. Развитие искусства началось с анималистического жанра, основным объектом изображения в котором являются животные. Изображение животных характерно для художников всех эпох и культур.

Основой творчества художника, работающего в анималистическом жанре в рамках традиционной художественной парадигмы, являлось сочетание наблюдательности и любви к природе. Если двигаться в исторической динамике, то можно заметить следующую тенденцию. Чем ближе к современному этапу, тем чаще через изображение животного человек пытался выразить свое эстетическое отношение к миру в целом, свои переживания, создать портрет своего времени. Если на ранних этапах развития анималистики художники проявляли интерес к анатомическим особенностям животных, их внешним признакам, то к концу XIX в. доминантой становится не интерес к облику животного, но отношение к нему художника, чувства, которые он стремился выразить через создаваемый им образ [1].

Как и в начальный период формирования культуры, искусство второй половины XX – начала XXI столетия обращается к анималистической теме. Наряду с традиционными, в XIX в. появляется и в последующие десятилетия развивается новый вид искусства, в котором представлены изображения животных, – это фотография. Стремительное развитие фотографии на протяжении нескольких последних десятилетий выражает одну из важнейших особенностей современного этапа – доминирование визуальной культуры.

Изобретение фотографии представляет собой не просто развитие технологий, этот вид искусства создает новый способ взаимодействия человека и окружающей его действительности. В отличие от поэтических и живописных произведений, фотографическое изображение воспринимается не столько как интерпретация окружающей реальности, сколько как «отпечаток» самой этой реальности, который каждый из нас может «создать» самостоятельно. Фотография вовлекает нас в запечатленные на ней события. Возникает эффект нашей сопричастности к тому, что изображено на снимке. Через фотографию мы расширяем и сохраняем собственный жизненный опыт, исследуем самих себя.

Визуализированный образ обращен не только к разуму, но и к чувствам человека. Американская исследовательница Сьюзен Зонтаг отмечала, что величайшая мудрость, заключенная в фотографическом изображении, обращена к нам: «Такова поверхность, а теперь думайте, чувствуйте, постигайте с помощью интуиции то, что лежит за ее пределами. Вычисляйте, какова должна быть реальность при данном поверхностном облики» [2]. В таком контексте фотография призывает нас прочесть за внешним образом глубину

содержания. Фотографии служат источником к размышлению, развитию воображения.

Анималистическая фотография в самом общем виде делится на документальную и художественно-образную. В первом случае важнейшая задача фотографа – это максимально точная, детальная передача изображаемого. Во втором случае фотограф создает особенную образность, в границах которой животные, как правило, уподобляются человеку.

В огромном потоке создания фотографий анималистический жанр выделяется своими особенностями. Даже при сознательном участии фотографа в формировании образа анималистическая фотография – неважно, сделана она на лоне природы или в фотостудии, – предельно реалистична. В отличие от человека животные не умеют притворяться. Животные на фотографиях максимально естественны. Никакая обработка не заставит животных на снимке проявлять свою любовь, преданность, дружелюбие и радость.

Существует огромное множество фотографий, на которых мы можем увидеть животных. Самая распространенная категория фотографий – снимки животных в дикой природе, отображающие какие-то аспекты жизни животных в естественной среде обитания. Однако для анализа в данной статье мы выбрали не документальные снимки, а художественные фотографии, выполненные профессиональными фотографами, с осознанным участием автора в формировании образа животного. Так получилось, что все проекты, которые будут представлены в нашей статье, выполнены зарубежными авторами.

Мы разделили эти фотопроекты на три группы. Первая группа фотопроектов посвящена взаимодействию человека с дикими животными. Вторая группа – выражает особенности взаимоотношений человека с домашними питомцами. И третья группа связана с фотографиями, на которых изображены бездомные животные.

1) Можно выделить несколько актуальных тем, связанных с репрезентацией диких животных в художественной фотографии: это глобальный экологический кризис, жизнь животных в зоопарках, размышления на тему пересечения границы дикой природы и городского пространства, создание портретов диких животных. В большинстве случаев эти темы взаимно дополняют друг друга.

а) В условиях глобального экологического кризиса, в которых человечество оказалось на современном этапе, идет постепенное формирование экологического сознания у людей. По всему миру реализуется множество проектов, направленных на поддержку природы и привлечение внимания к проблемным темам. Включены в эти процессы и фотографы. Фотопроjekt «Fish-Love» был создан с целью привлечения общественного внимания к проблеме оскудения мировых рыбных запасов, которая является одной из важнейших экологических проблем современного этапа. Известные люди, такие как Жан-Мар Бар (Jean-Marc Barr), Мелани Бернье (Melanie Bernier), Ор Атика (Aure Atika), Серж Хазанавичус (Serge Hazanavicius), Оливия Вильямс (Olivia Williams), Джиллиан Андерсон (Gillian Anderson), предстали на фотографиях в обнаженном виде. Они держат в руках и обнимают различных рыб. Таковы особенности нашего времени – чтобы привлечь внимание зрителей к теме экологии, снимали не естественную природную красоту, а обнаженное человеческое тело.

б) В условиях городского пространства существуют специальные зоны, в границах которых происходит общение между человеком и дикими животными. К такого рода территориям относятся зоопарки. В мифологии города они могут наделяться позитивными характеристиками, выступая как символ «золотого века» и «городского эдема» [3]. Несмотря на подобную символическую образность, животные в зоопарках живут в искусственной среде, в которой нарушается их естественная жизнь.

Дэвин Митчелл акцентирует внимание общества на проблеме ненадлежащих условий содержания диких животных в клетках зоопарков. В фотопроекте «Лица дикой природы» («Faces of the Wild») изображены гибриды, сочетающие черты человека и животного. При помощи «цифрового» макияжа, имитирующего боди-арт, лица и руки людей превратились в образы хищников, рептилий и птиц. Рты у всех моделей прикрыты руками. Таким образом фотограф пытается продемонстрировать, что чувствуют животные в неволе, не имея возможности выразить свой протест. Обращение к теме жизни животных в зоопарках – это размышления на злободневную тему взаимодействия городского пространства с природной средой.

в) Город, с одной стороны, является «высшей формой экологической организации, кульминацией эволюционного развития всего живого» [4. С. 29]. С другой стороны, город – это антипод природы, это искусственная, наиболее крупная техногенная среда обитания, созданная человеком в своих интересах [5. С. 46]. В современных условиях мегаполисы рекордными темпами расширяют свое пространство, «поглощая» живую природу. Встречные процессы связаны с тем, что дикие животные приспосабливаются к жизни рядом с человеком в черте города. Это явление получило название синурбанизации.

Фотографы Кларисс Реботьер (Clarisse Rebotier) и Томас Сабтил (Thomas Subtil) представили проект, в котором люди и дикие животные сосуществуют в «каменных джунглях». Серия фоторабот получила название «Аниметро» («Animétro»). Ее сюжетом выступают изображения диких зверей в пространстве метрополитена. Жираф выглядывает из вагона метро, рядом с людьми по своим делам спешит пантера, лев проходит через турникет, обезьяна спрашивает у человека направление движения. Домашние и бездомные животные уже научились проявлять себя как самостоятельные субъекты городской жизни, они ездят на общественном транспорте, переходят улицу на зеленый свет и т.д. Проект «Animétro» позволяет представить, как могло бы выглядеть взаимодействие диких животных и человека в условиях большого города.

г) Портрет – это старейший и наиболее распространенный жанр в фотографии. Основной задачей портрета является изображение свойств портретируемого. Для жанра фотопортрета важны глубина проникновения в суть характера модели и стремление к предельной достоверности деталей, которые воссоздаются на фотографии. Все эти характеристики применимы как к портретам людей, так и животных. Животные, как и люди, – многогранные существа, и в разные моменты своей жизни они выглядят по-разному и вместе с тем остаются настоящими.

При создании фотопортрета мы видим животное не на лоне природы, а в студии, где используются фоны, свет и другие необходимые приспособления для того, чтобы сделать образ животного наиболее выразительным, чтобы

проявить в портрете индивидуальные особенности, если можно использовать слово «характер» определенных видов животных и отдельных их представителей.

С именем фотографа Тима Флэча связан проект «Больше, чем человек», в котором представлены портреты животных разных видов. «Стирание границ между разумными существами на Земле объединяет всю нашу жизнь», – пишет историк Джоанна Бурк в своих заметках о том, что значит быть человеком [6]. Несмотря на то, что на протяжении всей истории человеческого рода на планете Земля нашими спутниками являются животные, мы далеки от понимания их жизни, которая во много остается для нас своеобразной *terra incognita*. Как говорит Тим Флэч, ему хотелось «приблизить животных к тому, что понимаем мы» [6]. Он осознанно исключает животных из природного контекста. Его работы привлекают внимание гиперреалистичностью, экспрессивностью, характерностью. Каждое животное на фотографии проявлено в его неповторимой индивидуальности. Мы можем увидеть, как животные демонстрируют различные эмоции, свойственные и людям тоже. Наше восприятие настроено таким образом, что мы наделяем животных внутренней жизнью по аналогии с собой.

Женевский фотограф Алекс Тёшер (Alex Teuscher) делает портреты диких животных из зоопарка на черном фоне. Черный фон позволяет выделить отдельные наиболее важные детали в портретах животных и ярче выявить индивидуальность каждой модели, изображенной на снимке. Согласно знаменитому афоризму Тэда Гранта, когда фотограф снимает людей в цвете, он фотографирует их одежду; если фотограф обращается к черно-белой фотографии, он фотографирует их души. Применимо это высказывание и по отношению к животным. Монохромные изображения в ретро-стиле позволяют, по мнению автора проекта, показать людям величие и красоту диких животных.

Доктор Бхагаван Антле (Bhagavan Antle), основатель института по изучению редких и исчезающих видов животных, является автором серии уникальных портретных фотографий тигров. Особое внимание привлекают белые тигры, популяция которых на планете находится на грани исчезновения. Доктору Бхагавану Антле удалось запечатлеть на фотографиях индивидуальность каждого животного при общем внешнем сходстве. Фотографии позволяют увидеть, какую природную силу излучают эти животные, и одновременно показать, насколько уязвимыми являются бенгальские тигры. «Вымирание тигров – это важный пример тех экологических проблем, с которыми столкнулся наш мир, этих животных мы вправе назвать послами дикой природы», – считает Бхагаван Антле [7].

2) Сюжеты в фотографии, посвященные домашним питомцам, структурировать непросто, учитывая их многообразие. Это могут быть фотографии, посвященные животным, которые находятся на службе человеку; сюжеты могут быть связаны с резонансными мировыми событиями и актуальными культурными процессами (например, в мире моды); многие фотографии в своих работах показывают вовлеченность домашних животных в повседневную жизнь их хозяев; сегодня популярны портреты домашних питомцев, особенно в сравнении с их хозяевами; на фотографиях животные могут подменять отсутствующих пока в семье детей; на других фотографиях животные парю-

дируют людей; фотоработы могут быть посвящены «проблемным» темам (например, животным-инвалидам, пожилым животным) и драматическим моментам в жизни людей и их домашних любимцев (вынужденное «усыпление» животных).

а) Голландский фотограф Шарлотта Дюма создала фотоцикл о подвиге собак, которые участвовали в спасательной операции после теракта 11 сентября в США, отыскивая под завалами пострадавших людей. Спустя десять лет после трагедии Шарлотта Дюма приехала в США, к тому времени из сотни собак в живых остались только пятнадцать. Животные-спасатели представлены на фотографиях в домашней обстановке и, несмотря на преклонный возраст, выглядят достойно. Шарлотта Дюма так комментирует свою работу: «Десять лет назад все эти животные находились в одном месте в одно время и с одной целью – работать. Этот опыт объединяет их до сих пор, для меня это осознание стало стимулом к тому, чтобы разыскать и запечатлеть этих собак. Сегодня они символизируют уязвимость старости, ведь их жизнь, их эпоха подходит к концу» [8]. Собаки ушли из жизни, но в фотопроекте Шарлотты Дюма память о них сохранится навсегда.

б) Домашние животные вовлекаются в актуальные культурные процессы, в частности, они могут выражать тенденции, характерные для модной индустрии. Появление гламурной фотографии относится к периоду 1920–30-х гг., времени формирования стиля гламур. Однако наибольшая популярность фотографий в стиле гламур приходится на современный этап в развитии культуры. Гламурная фотография призвана передавать образ идеальной внешности и идеального роскошного образа жизни. Сегодня в стиле гламур представлены не только фотографии людей, но и фотографии зверей. Роб Макиннис реализовал фотопроект, в котором звездами гламура становятся домашние животные на ферме. Стиль фотографий вдохновлен работами культового фотографа, работавшего в области поп-арта, Анны Лейбовиц из журнала «Ярмарка тщеславия» («Vanity Fair»). Роб Макиннис отмечает, что в данном проекте животные выступают для него как метафора мира моды. Он проводит «параллель между модно-потребительским образом жизни и фермой как примером буквального потребления» [9].

в) На современном этапе, как и в прежние эпохи, мы можем наблюдать такие явления, как антропоморфизм и зооморфизм. Человек пытается «разглядеть» в себе природное начало и реализовать какие-то сильные его аспекты в своей жизни. И человек все больше воспринимает животных по аналогии с собой, приписывает им человеческие черты и «втягивает» их в пространство культуры.

В частности, домашние питомцы разделяют с нами повседневную жизнь, вовлекаясь в наши повседневные дела. Одним из символов современной эпохи является автомобиль. Выделяют даже такую черту современной культуры, как автомобильность. Автомобильность предполагает два основных аспекта: во-первых, это автономия, которую дает личный транспорт, во-вторых, высокая степень физической и социальной мобильности. Животные передвигаются на автомобилях вместе со своими хозяевами. Лара Джо Реган (Lara Jo Regan) реализует фотопроект «Собаки в машинах» («Dogs in Cars»), героями которого выступают собаки, путешествующие в автомобиле. На основе коллекции фотографий был создан календарь, выручку от продажи которого

автор планирует направить в помощь бездомным животным в приюте и собакам-инвалидам.

г) Особенно популярными на современном этапе оказываются портреты домашних питомцев вместе с их хозяевами.

Немецкий фотограф Тобиас Ланг работает над фотоциклом «Твой питомец и ты» («Your Pet and You»), который демонстрирует сходство между людьми самого разного возраста и положения и их домашними любимцами самых разных видов – от кошек и собак до игуан и хамелеонов.

Инес Опифанти из Гамбурга реализует проект, в котором хозяева имитируют на фотографиях мимику своих собак. В этом фотоцикле актуализирована тема понимания между человеком и его четвероногими друзьями. Вполне возможно, что люди и животные неосознанно копируют мимику друг друга в повседневных условиях и учатся понимать друг друга, несмотря на принадлежность к различным видам.

Зак Роуз – автор фотоцикла под названием «Петхедз» («Petheadz»). На снимках мы видим людей, у которых вместо головы морда их домашнего питомца. Эти фотографии очень популярны в сети Instagram. Они отсылают нас к теме изменения ролей между животными и их хозяевами, когда человек превращает свою жизнь в служение домашнему любимцу, и уже не ясно, кто из них кого приручил. Присутствует здесь и тема близости людей и их домашних питомцев, фотографии демонстрируют эмоциональные и гармоничные образы.

Также очень востребованы фотографии животных и их знаменитых хозяев. Интересно увидеть сходство между животным и его хозяином, составить какое-то представление о человеке по животному, которое живет рядом с ним, узнать, каких животных предпочитали знаменитые люди.

Многие творческие личности очень любят кошек, которые служат им и музами, и лучшими друзьями.

Фотопроект «Металлические кошки» («Metal Cats») от Александры Крокетт посвящен кошкам в жизни рок-музыкантов и их поклонников, во всем подражающих своим кумирам. На снимках представлены brutальные, суровые, длинноволосые металлисты с татуировками, нежно прижимающие к себе своих пушистых питомцев. В проекте приняли участие музыканты таких рок-групп, как «Napalm Death», «Cattle Decapitation» и «Morbid Angel». Как отмечают авторы статьи на сайте «Культурология.ру», названный фотоцикл ломает стереотипы в восприятии рокеров как представителей мрачной агрессивной субкультуры, демонстрируя, что им не чужды простые человеческие привязанности. Часть денег от продажи издания «Metal Cats» перечислена фондам защиты животных в Сиэтле, Лос-Анджелесе, Окленде и Портленде [10].

Существуют фотопроекты, в которых авторы пытаются найти сходство между знаменитыми людьми и животными. Так, итальянский фотограф Дан Баннино сопоставил портреты бездомных собак и классиков литературы. Проект носит название «Поэтические собаки». Идея этого проекта заключается в том, что собаки многое могут сказать людям вопреки тому, что им не доступна человеческая речь. Также и писатель при помощи своего художественного мастерства вкладывает в свои произведения смысл, который нужно читать «между строк», подталкивая читателя к размышлениям.

д) Сегодня животные разделяют с нами дом, становятся «членами семьи». Но ситуация антропоморфизации животных нередко деформирует отношения между людьми. Может происходить подмена человека животным-партнером, и вместо того, чтобы одаривать своими чувствами людей, дарят их братьям нашим меньшим.

Фотограф Шанталь Адаир (Chantal Adair) провела фотосессию ко Дню отца, во время которой мужчины позировали вместе со своими четверолапыми «сыночками». Люди нередко сравнивают своих домашних питомцев с детьми. Забота о кошках или собаках очень напоминает ту, которую родители выражают по отношению к своим детям. Герои фотосессии вместе едят попкорн перед телевизором за просмотром футбольного матча, гуляют, едят мороженое в парке – привычные образы, но с участием не детей, а животных. С легкой долей юмора фотограф запечатлела образы «пап-одиночек», живущих вместе с четвероногими малышами.

е) Популярная тема для многих фотографов – «примерять» человеческие образы на животных. Животные могут быть замечательными пародистами.

Английская идиома «fat cat» (буквально «жирный кот») существует для обозначения богатых людей, которые живут на дивиденды от инвестиций, не занимаясь активно бизнесом. Британское издание The Sunday Times использовало эту категорию для анонса приложения «Rich List». В проекте фотографа Тима Флэша и дизайнера Энтони Кроссфилда представлены коты, которым при помощи современных цифровых технологий придали сходство с Элтоном Джоном, Ричардом Брэнсоном и Саймоном Коуэллом.

ж) Многие люди сознательно выбирают себе в компаньоны собак-инвалидов. Фотограф Карли Дэвидсон реализовала фотопроjekt о животных-инвалидах, которым посчастливилось встретить любящих и заботливых хозяев. На фотографиях Карви собаки с ограниченными возможностями демонстрируют веселый нрав и дружелюбие. В отличие от многих людей, попавших в сложные жизненные обстоятельства и «упавших духом», собаки выглядят радостными, несмотря на свои увечья.

Существует множество фотоциклов, в которых представлены портреты пожилых людей, демонстрирующие власть времени над человеческим телом. Животные, как и люди, стареют. Фотопроjekt фотографа Иза Лешко (Isa Leshko) посвящен животным в преклонном возрасте. Как и у людей, особенно пронзительны глаза животных, проживших долгую жизнь. Подобный фотоцикл реализует и фотограф Пит Торн. Его проект носит название «Old Faithful» («Старый верный»). Сначала Пит Торн планировал сфотографировать нескольких собак, выбирая тех, которые выглядели наиболее комично. Однако работая над проектом, он понял, насколько важны такие фотографии, когда животные умирают. Они сохраняют память для их владельцев, помогая преодолеть горе и горечь утраты.

Как в жизни людей бывают трагические моменты, так и в жизни животных. Одной из самых пронзительных является серия фотографий, на которых запечатлены животные перед усыплением и их хозяева. Фотограф Сара Бэт Эрнхарт создала коллекцию снимков, на которых люди прощаются со своими любимцами перед тем, как отвезти их в клинику. Самые искренние чувства любви и преданности проявляют хозяева и животные в эту трудную минуту.

3) Нередко фотографии создают проекты, посвященные бездомным животным, для того чтобы найти им хозяев и привлечь внимание к сложной проблеме, которая актуальна во многих странах. В данных фотопроектах представлены бездомные животные, жизнь которых развивается по наиболее благоприятному сценарию: они проходят реабилитацию в приютах и у них есть шанс найти новых хозяев.

Сэт Кастил (Seth Casteel) на протяжении многих лет фотографирует собак, живущих в приютах, создавая каждому псу собственное портфолио, по которому его смогут найти любящие и заботливые хозяева. В Интернете пользуется большой популярностью серия фотографий Сэза Кастила под названием «Собаки под водой» («Underwater Dogs»). На снимках представлено поведение собак под водой, когда они прыгают за мячом. Собаки выражают самые яркие эмоции, которые завораживают своей красотой и естественностью.

Фред Леви – автор фотоцикла «Проект черный пес» («Black Dog Project»), который обращает наше внимание на бездомных собак черного окраса. Таких собак очень редко берут из приютов по вине стереотипов, сложившихся в культуре. Согласно христианской традиции считалось, что в черной собаке может воплощаться дьявол. Современная массовая культура также транслирует негативный образ черных псов, которые в фильмах или книгах приносят беды своим хозяевам или обладают свирепым нравом. Фред Леви называет стереотипы, сложившиеся в современном обществе, «синдромом черного пса». Фотографии черных собак выполнены на темном фоне. Согласно концепции автора, бездомные черные псы остаются всеми забытые, в темноте. Фотопроjekt Фреда Леви служит людям напоминанием о том, что стоит обращать внимание не на внешность, а на характер пса. И черные собаки, как и все остальные, могут обладать прекрасными качествами, такими как дружелюбие и преданность.

Не только животные могут лишиться дома и оказаться на улице, такое происходит и с людьми. И часто в таких ситуациях обездоленные люди находят в себе силы заботиться о «братьях наших меньших». Нора Левин (Norah Levine) создала пронзительный цикл фотографий «Линии жизни», посвященных бездомным людям и их собакам. Уникальные фотографии демонстрируют преданность собак, которые остаются рядом со своими хозяевами в самых сложных жизненных обстоятельствах – в нищете, в отсутствие крыши над головой. Несмотря на обстоятельства, животные выглядят счастливыми рядом с любящими их людьми.

Подведем некоторые итоги.

Наша статья представляет собой попытку увидеть через призму современной художественной фотографии, что волнует сегодня человека в отношении к животным, что изменилось и что обусловлено традицией. В художественных фотографиях, героями которых являются животные, отражается эстетика восприятия – зритель любит красоту животных; эти фотографии провоцируют на философские рассуждения о жизни; в них поднимаются наиболее актуальные нравственные проблемы нашего времени, выражаются модные культурные течения, поднимаются острые социальные проблемы.

Если посмотреть в целом на все представленные нами проекты, то можно утверждать, что современная художественная фотография, обращенная к об-

разам животных, ориентирована на гармонизацию отношений человека с «братьями нашими меньшими».

В фотопроектах поднимаются наиболее актуальные аспекты экологических проблем с целью их преодоления. Привлекается внимание к исчезающим видам животных. Переосмысливается образ зоопарка, который перестал быть «городским эдемом», акцентируются проблемы содержания животных в клетках на забаву людям. Все это следствия изменений в мышлении современного человека, в его отношении к миру животных. Многие фотопроекты помогают решать конкретные жизненные задачи, не только поднимая проблемные темы, но и реализуя выручку от продажи альбомов на благотворительные цели для помощи животным. Также добровольцы безвозмездно создают портфолио животным из приютов и т.п.

Еще одна важная тема – это взаимодействие человека и животных в городском пространстве. С одной стороны, в городе актуализируются проблемные точки системы отношений человек / животное (наличие бездомных животных, пересечение границы городского пространства дикими животными и др.). С другой стороны, вследствие налаженного городского образа жизни человек иначе стал воспринимать животных.

В своих проектах фотографы размышляют о взаимодействии людей и животных, о взаимопонимании между ними, о том, как они способны поддерживать друг друга. В фотографиях отразились те процессы, в которых люди пытаются сделать животных во всем похожими на себя. Фотографы стремятся увидеть в животных сходство с человеком, наделяют их внутренней жизнью, чувствами и переживаниями. То, что популярно в мире людей, «примеряется» на «братьев наших меньших». Деформируются отношения между людьми, когда животные занимают место членов семьи, например детей.

В фотографии нашли отражение и исторические традиции, например создание пародий при помощи анималистических образов. Фотография также обращена к теме развенчания предрассудков и стереотипов, которые сложились исторически в восприятии некоторых животных (например, собак черного окраса).

Мы отдаем себе отчет, что множество проектов анималистической фотографии остались вне поля нашего зрения. Мы опирались исключительно на примеры, представленные на сайте «Культурология.ру». И размеры одной статьи не позволяют охватить тему во всем ее объеме. С развитием цифровой фотографии фотоискусство стало доступным для любого человека. За пределами нашего внимания оказались работы обычных людей, распространяемые в сети Интернет, в социальных сетях. И сверхпопулярные мемы – фотографии кошек с подписью юмористического характера. И портреты домашних питомцев в стиле селфи – одно из проявлений селфи-мании в современной культуре.

Культурологические аспекты изображения животных в современной фотографии ожидают еще своих исследователей. Наша статья – попытка лишь в первом приближении прикоснуться к раскрытию данной проблематики.

Литература

1. *Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII–XXI веков* из собрания Государственного Русского музея. СПб. : Palace Edition, 2004. 152 с. (Альманах, вып. 63).

2. Зонтаг С. Взгляд на фотографию [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm> (дата обращения: 07.03.2017).
3. Геллер Л. О зверях и о Раях // Русский журнал. Рубрика «Проблемное поле». 14 декабря 2007 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/pole/O-zveryah-i-o-Rayah> (дата обращения: 09.02.2017).
4. Багно И.Г. Городская экология. Основные идеи, опыт и уроки Чикагской школы // Проблемы культуры городов России : материалы Второго Всерос. науч.-практ. семинара. Омск : Сибирский филиал Российского института культурологии, 1996. Ч. I. С. 29–32.
5. Заборова Е.Н. Город на грани веков. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. экономического университета, 2007. 167 с.
6. «Больше, чем человек» поразительные портреты животных от Тима Флэча [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/051213/19431/> (дата обращения: 07.03.2017).
7. Животные на грани вымирания: фотографии бенгальских тигров от Bhagavan Antle [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/011213/19402> (дата обращения: 09.03.2017).
8. Псы-герои, спасавшие американцев после теракта 11 сентября 2011: трогательный фоточикл [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/090614/20650> (дата обращения: 07.03.2017).
9. Животная ферма. Гламурный сельскохозяйственный фотопроjekt Роба Макинниса [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/250611/14764> (дата обращения: 07.03.2017).
10. Рок-музыканты и их коты : благотворительный проект, ломающий стереотипы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/100414/20312> (дата обращения: 09.03.2017).

Bazhenova Ekaterina V., Ekaterinburg Institution of Physical Culture (branch of Ural State University of Physical Culture (Ural GUFK)) (Ekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: vyguzova7@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 5–16.

DOI: 10.17223/2220836/30/1

ANIMAL'S IMAGES IN MODERN ARTISTIC PHOTOGRAPHY (BASED ON THE WEBSITE KULTUROLOGIA.RU)

Keywords: urbanistic culture; ecology; modern art; animalistic genre; photographic art.

There is the digest of photo-projects in foreign art photography (according to the site Kulturologia.ru) for the last three years, where you can see relationship between human and animals. Lean on axiological research method at the article there is attempt to analyze works from the point of view of representation there actual problems of modern time. The systematization of the topics devoted to relationship between human and animals has been done.

At this article there is an attempt to analyze pictures in terms of representation of urgent problems of modern time. Thus the photo-projects devoted wildlife are contemplations caused by modern ecological crisis, caged animals at the zoos and et al. Subjects of the pictures devoted pets show us involvement of these pets to everyday life of their hosts, “comparative” portraits of pets and their hosts, sore subjects, for example, death of pet and so on. Photo-projects connected with stray animals show us pictures of the animals that has chance to find new home and host after rehabilitation at the shelter.

This research permits us to draw conclusions that modern art photography of animals images oriented to harmonization of relationship between human and «our four legged brothers». Artistic pictures with animal heroes provoke people to think about life, its show actual moral problems of modern time, these pictures express fashionable culture trends, its raise urgent social issues.

This article reveals new and traditional aspects of relationship between animals and humans expressed in modern photography. Human today doesn't sacralize animals, doesn't pay attention to their practical functions, doesn't try to depict their natural look precisely. Up-to-date photographers and so we are the audience try to see the beauty and the nature of animals, as well as thing that hidden behind physical body-the world of senses and feelings. As before human try to know himself with the help of animals.

This article is an attempt to touch at a first approximation to studying of cultural aspects of animal images in modern photography. These features can be used to fill kulturology and art history courses by specific factual content.

References

1. Laks, A. (ed.) (2004) *Domashniye i dikiye. Animalistika v russkom iskusstve XVIII–XXI vekov iz sobraniya Gosudarstvennogo Russkogo Muzeya* [Home and Wild. Animalistics in Russian art of the 18th – 21st centuries from the collection of the State Russian Museum]. St. Petersburg: Palace Edition.
2. Zontag, S. (2003) *Vzglyad na fotografiyu* [A look at the photo]. [Online] Available from: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm>. (Accessed: 7th March 2017).
3. Geller, L. (2007) O zveryakh i o Rayakh [About the Beasts and the Paradises]. *Russkiy zhurnal – Russian Journal*. [Online] Available from: <http://www.russ.ru/pole/O-zveryah-i-o-Rayah>. (Accessed: 9th February 2017).
4. Bagno, I.G. (1996) Gorodskaya ekologiya. Osnovnyye idei, opyt i uroki Chikagskoy shkoly [Urban ecology. Main ideas, experience and lessons of the Chicago School]. In: Alisov, D.A. (ed.) *Problemy kul'tury gorodov Rossii* [The problems of culture of Russian cities]. Part 1. Omsk: Siberian Branch of the Russian Institute of Cultural Studies. pp. 29–32.
5. Zaborova, E.N. (2007) *Gorod na grani vekov* [The City is on the Verge of Centuries]. Ekaterinburg: Ural State University.
6. Flach, T. (n.d.) “*Bol'she, chem chelovek*”, *porazitel'nyye portrety zhiivotnykh ot Tima Flecha* [“More Than Man.” Striking animal portraits by Tim Flach]. [Online] Available from: <http://www.kulturologia.ru/blogs/051213/19431/>. (Accessed: 7th March 2017).
7. Antle, B. (n.d.) *Zhiivotnyye na grani vymiraniya: fotografii bengal'skikh tigrov ot Bhagavan Antle* [Animals on the brink of extinction: photos of Bengal tigers by Bhagavan Antle]. [Online] Available from: <http://www.kulturologia.ru/blogs/011213/19402>. (Accessed: 9th March 2017).
8. Kulturologia.ru. (n.d.) *Psy-geroi, spasavshiye amerikantsev posle terakta 11 sentyabrya 2011: trogatel'nyy fototsikl* [Hero-dogs who saved the Americans after the terrorist act of September 11, 2011: a touching photocycle]. [Online] Available from: <http://www.kulturologia.ru/blogs/090614/20650>. (Accessed: 7th March 2017).
9. McInnis, R. (n.d.) *Zhiivotnaya ferma. Glamurnyy sel'skokhozyaystvennyy fotoprojekt Roba Makinnisa* [Animal farm. Glamorous agricultural photo project by Rob McInnis]. [Online] Available from: <http://www.kulturologia.ru/blogs/250611/14764>. (Accessed: 7th March 2017).
10. Kulturologia.ru. (n.d.) *Rok-muzykanty i ikh koty: blagotvoritel'nyy proyekt, lomayushchiy stereotypy* [Rock musicians and their cats: a charity project that breaks stereotypes]. [Online] Available from: <http://www.kulturologia.ru/blogs/100414/20312>. (Accessed: 9th March 2017).

УДК 298.9+7.036
DOI: 10.17223/22220836/30/2

А.И. Гизбрехт

ШРИФТ И КАЛЛИГРАФИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА НЕОЯЗЫЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.: СЕМИОТИЧЕСКИЙ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

Исследование семиотического и функционального аспектов в области использования каллиграфии и шрифта остается одним из актуальных вопросов науки. В настоящей статье данная проблема рассматривается в контексте современного художественного творчества неоязыческой направленности, что позволяет уточнить формы и направления влияния идеологии, мировоззрения на процесс формирования восприятия культурного (художественного) текста, их проявление в конкретных произведениях. Методология базируется на семиотическом и функциональном подходе к анализу источников. На основе проведенного анализа сделан вывод о значимой роли этнического, эстетического и сакрального аспектов в каллиграфии, семиотике шрифта.

Ключевые слова: современное язычество, русское неоязычество, каллиграфия, семиотика шрифта, современное изобразительное творчество.

Каллиграфия как культурный феномен возникает в глубокой древности, практически одновременно с появлением письменности, однако ее традиции имеют более глубокую историю, уходящую корнями в архаические верования, в том числе и те, которые предполагали наличие мистической взаимосвязи между изображением и изображаемым. Эстетический аспект написанного текста обладал несомненной ценностью в культуре Древнего Востока, тесно переплетался с магическими, сакральными представлениями о сверхъестественной силе начертанных знаков. Каллиграфия продолжает занимать одну из ключевых позиций в современной культуре Китая и Японии. В эпоху Средневековья с появлением ислама получает активное развитие арабская каллиграфия, которая и по сей день не теряет своей актуальности и востребованности в мусульманском мире. В истории европейской цивилизации каллиграфия занимает не столь важное место, как на Востоке, но в ее русле были созданы такие средневековые шедевры, как Келлская книга, Вивианская библия, Прекрасный часослов герцога Беррийского, знаменитый каролингский минускул и готическое письмо [1, 2].

Собственные традиции и значимые достижения в области каллиграфии сформировались в российской культуре. Отечественная система письменности, сложившаяся вокруг кириллического шрифта, начало своего развития получает в уставе (уставном письме) – наиболее древней рукописной форме. Позже на его основе появляются полуустав, скоропись и вязь, ярко выделяющаяся своей декоративностью. Шедеврами русского книжного искусства, каллиграфии можно назвать Остромирово Евангелие, Изборник Святослава, Буслаевскую псалтирь и многие другие средневековые памятники. Несмотря на проведенные в целях упрощения письма реформы, продолжается широкое

использование шрифтов, сформированных на основе этих рукописных форм [1, 2].

Такое многообразие проявлений этого феномена позволяет говорить об актуальности темы и устойчивом интересе к ней в научном мире. Данный круг вопросов исследовался учеными, художниками, дизайнерами и другими специалистами в самых разных направлениях: каллиграфия как искусство и ее история (И. Богдеско [1], В. Тоотс, Н. Таранов [2]), эстетика шрифта (А. Капр), семиотика шрифта (О. Осетрова [3]) и др. Вместе с тем обозначенная проблема, рассматриваемая в контексте художественного творчества религиозной, мифологической тематики (в том числе неоязыческой), остается практически не проработанной.

Современное русское язычество сформировало в сфере художественного творчества комплекс относительно устойчивых тем, сюжетов, мотивов, образов, тесно связанных с его идеологией и культово-обрядовой практикой, условно называемый «неоязыческой тематикой». Надо заметить, что значимое место в произведениях изобразительного и декоративно-прикладного творчества этого направления занимают всевозможные надписи, фрагменты текста, представленные знаковым компонентом в работах прикладной и станковой графики, живописи, на ювелирных изделиях, декоративных панно и культовой скульптуре (кумиры). Данные работы, выполненные современными российскими авторами, представляют корпус основных источников данного исследования.

Проведенный анализ достаточно значительного количества произведений позволяет говорить о неоспоримом преобладании кириллической письменности, и это вполне закономерно, учитывая тот факт, что основная функция надписи – информативная. Применение глаголицы в религиозной литературе современного язычества – явление довольно редкое, и в художественном творчестве она распространение не получила. Что касается используемых шрифтов, то они крайне разнообразны, хотя большей частью могут быть отнесены к декоративным шрифтам или, учитывая особенности их применения, к акцидентным шрифтам.

Наибольшей популярностью среди авторов рассматриваемых произведений пользуются почерки, имитирующие исторические формы: устав, полуустав, вязь. Скоропись, несмотря на своеобразное каллиграфическое, декоративное решение, в рассматриваемых работах практически не встречается, причину чего определить довольно затруднительно. Значительный объем надписей, особенно представленных на культовой скульптуре, исполнен шрифтом, близким к уставу (кумиры славянских богов (чуры) А. Филимонова, «Птица-обида» Н. Генкиной, «Дажьбог – дед наш» Н. Сперанского). Довольно точно воспроизводится полууставное письмо в надписях к изображениям богов на гадальных картах «Резы Рода» (художник Ю. Никитина [4]). Значительное распространение получило использование вязи («Бой Перуна со змием» И. Черкасова (Велеслава) [5. С. 36], «Род и Рожаницы» Н. Генкиной, «Ярило» М. Кулешова [6]). В ряде произведений встречается довольно необычное выполнение надписей – каждая из букв слова представляет ажурно выполненную буквицу, что визуально перегружает изображение («Жива», «Берегиня», «Род» М. Кулешова [6]).

Наиболее пристальное внимание каллиграфии уделяется в работах художника-иллюстратора В. Королькова [7]. Подавляющее большинство выполненных им рисунков имеют надписи, представленные различными декоративными шрифтами, преимущественно вязью с характерными для нее орнаментальностью, подчинением / соподчинением букв, сокращением их частей, сближением / слиянием («Белбог», «Легкокрылая ладья», «В царстве Чернобога»). Встречаются и текстовые элементы, выполненные уставом, шрифтом в стиле модерн и пр. («Гамаюн», «Славянская сага», «Сири́н»).

В рассматриваемом контексте семиотика шрифта раскрывается в аспекте прагматики, его интерпретации художником, зрителем, пользователем: культурная коммуникация смещается в плоскость образного восприятия текста, когда информация частично приобретает еще до его прочтения. По справедливому замечанию О. Осетровой, в этом случае, как вариант, различными формами шрифта имеется возможность сообщать этническую принадлежность текста [3. С. 140]. Следует заметить, что этноцентристские воззрения занимают одну из ключевых позиций в мировоззрении и идеологии русского неоязычества, что неоднократно отмечалось рядом исследователей [8], потому что вполне закономерно обращение к данной символике.

Эстетическая плоскость в использовании почерков, имитирующих исторические формы, просматривается в контексте мифа «золотого века», который Р. Шиженским справедливо отмечен как концептообразующий в современном язычестве [9. С. 152]. Эталонное прекрасное неоязыческой эстетики содержится в традициях, в «языческой» старине, в реальной истории и мифическом прошлом, что актуализирует архаичные компоненты. Этот аспект, в совокупности с синкретизмом воззрений и известной популярностью идей «северного язычества», способствовал широкому распространению кириллического шрифта, имитирующего скандинавское руническое письмо на ювелирных изделиях (работы мастерской «Гардарика» – серебряные обереги «Алатырь», «Коловрат»), в культовой скульптуре («Велес», «Сварог» В. Хрусталева) и в произведениях изобразительного творчества («Боривой» М. Кулешова [6], «Перун» А. Андреева). В ряде работ, чаще в виде надписей на кумирах, встречается довольно примитивный, грубоватый шрифт, буквы которого формируются преимущественно резкими прямыми линиями, «чертами и резами», абрисом своим напоминающий руны (артель «Радогаст», кумиры «Род», «Жива», «Дажьбог», «Дажьбог» И. Черкасова (Велеслава) [5. С. 34]). Это объясняется обращением к архаике, древности и первобытности истоков «русского / славянского письма».

Оригинальными шрифтами, нарочито подчеркивающими принадлежность к славянскому неоязычеству, можно назвать велесовицу и каруну. Велесовица – форма письма «Велесовой книги», алфавит которого во многом напоминает кириллицу с некоторыми буквами, имеющими своеобразное начертание. Буквы велесовицы в тексте располагаются под горизонтальной чертой путем «прикрепления» к ней подобно индийскому деванагари. Каруна – это «образное» сакральное письмо славяно-арийских Вед, представленное множеством разнообразных знаков – рун, которые аналогично велесовице размещаются в основном под общей чертой. Использование каруны в изобразительном и декоративно-прикладном творчестве встречается, как правило, при создании культовых, обрядовых предметов (кумиры «Род», «Рамхат»

мастера Белые Асы, календарь «Коляды Дар», «Круголет Числобога», амулеты-подвески со знаками «небесных чертогов» и пр.). Область применения велесовицы – преимущественно графика и живопись, графический дизайн («Соль земли» А. Угланова [10. С. 21], «Стрибог и Велес» И. Черкасова (Велеслава) [5. С. 31], «Род» В. Пруса [5. С. 83], оформление тематических интернет-сайтов). Можно предположить, что область применения этих шрифтов ограничена по следующей причине: значительное число последователей родноверия (в том числе мастеров, художников) признают магическую силу рунических знаков, сакрального письма, и потому нежелательно его повсеместное использование.

Существенная роль каллиграфии в языческом творчестве и особое значение шрифта как полисемантического элемента нашли отражение в работах художника М. Сухарева [11]. В его произведениях ключевую позицию занимает тайнопись, разработанная автором в двух формах. Это простые геометрические символы из прямых линий, вписывающиеся в треугольник («Волх», «Зимние календарные праздники», «Кукушка»), и знаки, сформированные растительно-геометрическим узором («Черная книга», «Белобог и Чернобог», «Соловей Старого Времени»), что в семиотическом аспекте представляется аллюзией к рунической письменности, глаголице, вязи, традиционному русскому орнаменту. Автор также использует шрифты, имитирующие средневековую вязь («Олень Золотые Рога»), устав («Карна и Желя», «Всеслав Полоцкий»), рунное письмо («Кудеса», «Сон Под Осиной»), велесовицу («Трибожье»). В этих работах в новом ракурсе раскрывается сакральное начало письменности и каллиграфии в язычестве.

Подводя итоги, можно сделать ряд выводов о семиотических особенностях применяемых шрифтов и роли каллиграфии в произведениях художественного творчества неоязыческой тематики. Во-первых, использование конкретных шрифтов, стилей письма подчеркивает этническую составляющую работы, акцентирует внимание на национальном колорите, что для этнических религий вообще и русского неоязычества в частности является немаловажным. Во-вторых, преследуются конкретные эстетические цели, основанные на идее содержания эталонов прекрасного в области «седой старины», языческой эпохи, в результате чего происходит своеобразная интерполяция современного произведения в контекст древней традиции. В-третьих, в ряде случаев каллиграфическая составляющая работы условно «утилитарна» и связана с оккультно-магическими, сакральными представлениями о наличии неких сверхъестественных сил в изображенных знаках, что должно, видимо, наделять соответствующими качествами и саму работу.

Литература

1. Богдеско И.Т. Каллиграфия. СПб. : Агат, 2005. 176 с.
2. Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. Львов : Вища школа, 1986. 160 с.
3. Осетрова О.В. Семиотика шрифта // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2006. № 1. С. 136–142.
4. Славянские резы Рода [Изоматериал]: [колода карт для гадания / Художник Юлия Никитина]. Архангельск, 2013. 1-я колода (40 отд. л.).
5. Родные Боги в творчестве славянских художников. Художественный альбом и энциклопедия / сост. П.В. Тулаев. М. : Слава, 2008. 240 с.
6. Кулешов Максим. Иллюстраторс.ру [Электронный ресурс]. URL: <http://illustrators.ru/users/id9221/> (дата обращения: 15.03.2017).

7. Медведев Ю.М. Русские легенды и сказания. М. : Родович, 2014. 208 с.
8. Шницерльман В.А. Русское родноверие: неоязычество и национализм в современной России. М. : ББИ, 2012. 302 с.
9. Шиженский Р.В. История в мировоззренческих построениях европейских языческих радикалов: русско-норвежские параллели // Евразия: духовные традиции народов. 2012. № 2. С. 152–164.
10. Александр Угланов [Художественный альбом] / ред. М. Наумова. Тверь : Тверской благотворительный фонд «Культура Народов Мира», 2015. 112 с.
11. * *вьсь тїгь*. Галерея авторских работ на тему славянской мифологии художника Максима Сухарева. [Электронный ресурс]. URL: <http://vesemir.blogspot.ru> (дата обращения: 22.03.2017).

Gizbrekht Andrei I. Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: shemael@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 17–22.

DOI: 10.17223/22220836/30/2

FONT AND CALLIGRAPHY IN WORKS OF FINE ARTS AND DECORATIVE AND APPLIED ARTS NEO-PAGAN ORIENTATION LATE XX – EARLY XXI CENTURIES: SEMIOTIC AND FUNCTIONAL ASPECTS

Keywords: modern paganism; Russian neo-paganism; calligraphy; semiotic of font; modern fine art.

Calligraphy as a cultural phenomenon originates in ancient times. The aesthetic aspect of the written text is of high value in the culture of the East and the West. Russian culture has its own traditions and achievements in the field of calligraphy. The “charter” is the most ancient manuscript form of the Cyrillic script. On its basis later there are “semicharter”, cursive and ligature. Currently, the use of fonts based on these handwritten forms continues.

This phenomenon causes a steady interest in the scientific world and is investigated by specialists, but its connection with the artistic creativity of religious, mythological subjects (including the neopagan) is practically not worked out.

“Neo-pagan orientation” is a complex of relatively stable themes, chapter, motifs and images in the field of artistic creativity closely associated with the ideology and cult-ritual practice of modern Russian paganism. Significant place in the works of this orientation is occupied by inscriptions and texts presented on jewelry and cult sculpture (idols), in graphics and painting. These works were performed by modern Russian authors. This is the object and the main source of this study.

The analysis allows us to speak about the undeniable predominance of Cyrillic script. The main function of the inscriptions is informative. Glagolitic script did not receive distribution in art. Used a variety of fonts (the most common are decorative fonts). The most popular among authors are handwritings, imitating historical forms: “charter”, “semicharter” and ligature.

Cyrillic script imitating Scandinavian runic writing is widely distributed. The reason for this is the popularity of the ideas of “northern paganism”, the syncretism of views, the appeal to the archaic.

Velesovitsa (the letter form of the Veles Book) and karuna (the “figurative” sacral letter of the Slavonic-Aryan Vedas) are original fonts that emphasize belonging to the Slavonic neopaganism. The scope of these fonts is limited due to the sacred nature of the letter and the undesirability of its ubiquitous use.

As examples, the works of A. Filimonov and V. Khrustalev (idols of the Slavic gods), N. Genkina and N. Speransky, (painting), V. Korolkov (book illustration), M. Kuleshov and I. Cherkasov (graphics), jewelry products of the workshop “Gardarika”, etc.

The author draws special attention to the works of the artist M. Sukharev. In his works a key position is taken by cryptography. In these works, in a new angle, the sacred beginning of writing and calligraphy in paganism is revealed.

Main conclusions: The use of specific fonts, writing styles emphasizes the ethnic component of the work; Pursued aesthetic goals, based on the idea of storage the standards of beauty in the field of “antiquity”, the pagan era; In a number of cases, the calligraphic component of the work is connected with sacral representations.

References

1. Bogdesko, I.T. (2005) *Kalligrafiya* [Calligraphy]. St. Petersburg: Agat.
2. Taranov, N.N. (1986) *Rukopisnyy shrift* [Cursive Handwriting]. Lvov: Vishcha shkola.

3. Osetrova, O.V. (2006) Semiotics of fonts. *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika – Vestnik VSU. Series: Philology. Journalism*. 1. pp. 136–142. (In Russian).
4. Nikitina, Yu. (2013) *Slavyanskiye rezy Roda [Izomaterial]: [koloda kart dlya gadaniya]* [Slavic Rows of the Rod [Izomaterial]: [a deck of cards for fortune-telling]. Arkhangelsk: [n.d.].
5. Tulayev, P.V. (2008) *Rodnyye Bogi v tvorchestve slavyanskikh khudozhnikov. Khudozhestvennyy al'bom i entsiklopediya* [Native Gods in the works of Slavic artists. Art Album and Encyclopedia]. Moscow: Slava.
6. Kuleshov, M. (n.d.) *Portfolio*. [Online] Available from: <http://illustrators.ru/users/id9221?> (Accessed: 15th March 2017).
7. Medvedev, Yu.M. (2014) *Russkiye legendy i skazaniya* [Russian Legends]. Moscow: Rodovich.
8. Shnirelman, V.A. (2012) *Russkoye rodnoverye: neoyazychestvo i natsionalizm v sovremennoy Rossii* [Russian homeland: neopaganism and nationalism in modern Russia]. Moscow: BBI.
9. Shizhenskiy, R.V. (2012) Istoriya v mirovozzrencheskikh postroyeniakh yevropeyskikh yazycheskikh radikalov: russko-norvezhskiy paralleli [History in the world outlooks of European pagan radicals: Russian-Norwegian parallels]. *Yevraziya: dukhovnyye traditsii narodov*. 2. pp. 152–164.
10. Naumova, M. (ed.) (2015) *Aleksandr Uglov [Khudozhestvennyy al'bom]* [Alexander Uglov [The Art Album]]. Tver: Tverskoy blagotvoritel'nyy fond “Kul'tura Narodov Mira”.
11. Sukharev, M. (n.d.) ** v's' mir'”. Galereya avtorskikh rabot na temu slavyanskoy mifologii khudozhnika Maksima Sukhareva* [* в'сь м'ръ. Gallery of author's works on the theme of the Slavic mythology by Maksim Sukharev]. [Online] Available from: <http://vesemir.blogspot.ru>. (Accessed: 22nd March 2017).

УДК 344.44

DOI: 10.17223/22220836/30/3

И.И. Горлова, Т.В. Коваленко, О.И. Бычкова

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: СОСТОЯНИЕ, ТЕНДЕНЦИИ, ПРОТИВОРЕЧИЯ (НА ПРИМЕРЕ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ)¹

В статье на основе материалов эмпирических исследований, проведенных авторами, рассматриваются проблемы состояния и динамики культурной жизни современной российской провинции. Приведены результаты анкетного опроса жителей трех сельских районов Краснодарского края (Гулькевичского, Каневского, Тбилисского), осуществлен мониторинг общественного мнения по основным характеристикам культурной жизни и проблемам эффективности функционирования учреждений культуры в сельских районах, изучено социокультурное воздействие активных практик культурной политики на ценностные и поведенческие установки.

Ключевые слова: культурная жизнь, провинция, сельский социум, анкетный опрос, культурная политика, Краснодарский край.

Ярко выраженная разнородность социального и культурного пространства современной России требует выработки новых концепций и механизмов научно обоснованной культурной политики [1. С. 426–428]. В этих обстоятельствах значительно возрастает роль культуры и общества, в особенности их фундаментального уровня, приоритетное развитие которого рассматривается как важный фактор эффективного общественного развития. Именно к культуре обращен сегодня основной вызов времени, оптимальный ответ на который в немалой степени зависит от социально-нравственного потенциала каждого человека и общества в целом. В этой связи особую актуальность приобретает проблема изучения культурной жизни страны и ее многочисленных регионов.

По мнению авторов, культурную жизнь следует рассматривать в качестве специфически сформированного пространства общественной жизнедеятельности, обеспечивающего непрерывное воспроизводство, развитие, личностную и социальную реализацию всех субъектов культуры, а также их взаимодействие. Исходя из классического определения понятия «сфера жизни», данного еще А.К. Уледовым, где под сферой понимается «не вся жизнедеятельность людей, а лишь ее целенаправленно организованные, структурированные формы, опирающиеся на специализированные институты, осознанную и регулируемую функционально-ролевую деятельность людей» [2. С. 26], культурная жизнь общества есть организованные, структурированные формы социальной активности, опирающиеся на институты культуры, осознанную и регулируемую функциональную деятельность людей по выполнению основных функций культуры. В широком смысле культурная

¹ Статья подготовлена в рамках выполнения государственного задания Южного филиала ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева» по теме 3.2 «Ценностно-нормативный подход как основа реализации региональной культурной политики».

жизнь может пониматься как все формы и виды деятельности в сфере культуры, направленные на удовлетворение культурных потребностей людей; в узком – как практическое воплощение социально-адаптационных функций культуры через целенаправленную культурную деятельность субъектов культуры.

Так, культурная жизнь общества – это сложная, открытая, самоорганизующаяся и регулируемая, динамично функционирующая система, основной характеристикой которой является интенсивный культурный обмен с социальной средой результатами деятельности и информацией. Регулирование отношений между субъектами институтов культурной жизни составляет важнейшую функцию органов государственного и общественного управления, предопределяет цели и задачи культурной политики.

Необходимость мониторинга эффективности культурной политики в Российской Федерации определена в «Основах государственной культурной политики», где указано, что «достижение целей государственной культурной политики требует проведения регулярного мониторинга состояния общества и его культурного развития на основе специально разработанной системы целевых показателей» [3]. В настоящее время эта проблема все чаще становится предметом специальных прикладных исследований в регионах России (см., напр., [4]), однако необходимо отметить, что в подавляющем большинстве речь идет об оценке потенциала культурной жизни и выявлении динамики развития городской субкультуры (см., напр., [5, 6]). При этом не вызывает никаких сомнений, что необходим и специальный анализ состояния и противоречий культурной жизни сельского социума на современном этапе.

В основе настоящей статьи – эмпирическое исследование, проведенное Южным филиалом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва в рамках выполнения государственного задания по теме «Ценностно-нормативный подход как основа реализации региональной культурной политики». Определяя исследовательскую стратегию, авторы опирались на стереометрическую модель пространства А.С. Кармина [7. С. 58], формализованную М.Я. Сарафом. Так, культурное пространство есть координатный континуум, имеющий три измерения: X – когнитивная ось, Y – ценностная; Z – регулятивная, следовательно, плоскость XY – область духовной культуры, YZ – социальной, XZ – технической [8. С. 63]. Исходя из этого, культурную жизнь можно представить как асимметричное образование различных подсистем, динамику которой определяет их взаимодействие. Выявление ряда количественных показателей, характеризующих эти подсистемы, позволяет сделать выводы относительно состояния культурной жизни современного сельского социума и определения эффективности практик реализации культурной политики с учетом оценок населения. Изначально определенные границы поля анализа культурной жизни соответствуют общесистемным представлениям и отвечают трем необходимым критериям, по Ж. Вьету и Ж. Пиаже, – целостности, трансформации и саморегулированию.

Авторами был разработан анкетный опрос «Основные характеристики и динамика культурной жизни российской провинции». Выборка составила 1 428 респондентов – жителей трех сельских районов Краснодарского края, социально-демографические группы которых представлены в табл. 1.

Таблица 1. Социально-демографические группы участников исследования, %

Район Краснодарского края	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
Гулькевичский	33,5	41,6	29,7	33,4	33,0
Каневской	35,4	29,0	39,1	37,4	34,0
Тбилисский	31,1	29,4	31,2	29,2	33,0
Весь массив	100	100	100	100	100

Эмпирическое исследование основных характеристик и динамики культурной жизни современного сельского социума включало в себя следующие тематические блоки:

- изучение взаимодействий аудитории со сферой культуры и искусства;
- анализ свободного времени и включение художественно-эстетических занятий в его структуру для различных групп сельского населения;
- изучение мотивации участия сельского населения в событиях культурной жизни и посещении учреждений культуры;
- выявление эффекта воздействия активных практик культурной политики на ценностные и поведенческие установки респондентов.

Исследование состояния культурной жизни современного сельского социума в указанном ключе позволяет не только проанализировать ее текущее состояние и определить перспективы развития, но и в соответствии с теоретической моделью централизации Г.А. Голицына экстраполировать его результаты на поведенческие установки и мотивацию соответствующих социально-демографических групп сельского населения других районов Краснодарского края, не включенных в выборку [9. С. 245–264].

Как свидетельствуют результаты анкетного опроса, большинство респондентов исследуемых районов (65,3%) удовлетворены состоянием культурной жизни и считают основой своего участия в ней посещение учреждений культуры в свободное время. Основными учреждениями сельской местности, где проходят культурные события Краснодарского края, являются клубы (дома или дворцы культуры, культурно-досуговые центры), библиотеки и музеи.

В основном сельские жители приходят в учреждения культуры для общения с друзьями, односельчанами (46,0%), послушать концерт и посмотреть спектакль (40,4%). Для молодежи в возрасте от 18 до 25 лет, помимо указанных целей, важно потанцевать (63,4%) и принять участие в массовом мероприятии (25,6%), для лиц старше 60 лет – узнать местные новости (18,4%) и прийти на политические мероприятия, особенно выборы (37,5%).

Результаты периодичности посещений учреждений культуры населением, представленные в табл. 2, свидетельствуют об эпизодическом характере личной включенности жителей Краснодарского края в культурную жизнь.

По результатам опроса жителей при фиксации частоты и регулярности посещений клубов, библиотек, парков и музеев наиболее распространенным вариантом ответов для возрастных групп 26–40 и 41–60 лет был «несколько раз в год», в то время как в группах от 60 лет и старше лидировал вариант ответа «совсем не хожу». Анализ ответов говорит о том, что в сельской местности Краснодарского края существует проблема формирования активной аудитории учреждений культуры.

Для группы молодежи (18–25 лет) посещение учреждений культуры и искусства сводится к участию в массовых событиях, развлекательных мероприятиях и досуговых практиках.

Таблица 2. Посещаемость учреждений культуры сельскими жителями Краснодарского края, %

Вопрос / ответ	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
<i>Как часто Вы посещаете клуб (Дворец культуры)?</i>					
У нас их нет	0,2	0,1	0,2	0,2	0,3
Совсем не хожу	27,7	10,7	23,2	28,4	49,3
Несколько раз в год	48,1	34,7	53,6	55,8	39,6
2–3 раза в месяц	8,4	20,2	6,3	6,8	3,1
Не чаще 1 раза в неделю	4,6	11,8	5,1	2,0	1,4
2–3 раза в неделю	5,1	15,6	4,8	1,5	1,4
Практически ежедневно	2,0	4,6	2,2	1,1	1,0
Нет ответа	3,9	2,3	4,6	4,2	3,9
<i>Как часто Вы посещаете библиотеку?</i>					
У нас их нет	0,1	0,1	0,1	0,2	0,1
Совсем не хожу	46,9	37,8	38,6	46,4	69,1
Несколько раз в год	24,2	30,2	29,7	22,2	13,5
2–3 раза в месяц	17,2	19,5	20,5	18,9	7,3
Не чаще 1 раза в неделю	3,1	4,2	3,9	3,1	1,0
2–3 раза в неделю	1,6	3,4	1,4	1,3	0,7
Практически ежедневно	1,0	1,1	0,7	1,3	0,7
Нет ответа	5,9	3,7	5,1	6,6	7,6
<i>Как часто Вы посещаете парк?</i>					
У нас их нет	33,0	40,1	30,9	31,2	33,3
Совсем не хожу	25,6	13,0	21,5	28,6	38,2
Несколько раз в год	25,5	19,8	31,2	26,8	19,8
2–3 раза в месяц	5,0	10,7	5,8	4,0	0,7
Не чаще 1 раза в неделю	2,3	5,3	2,4	1,3	1,0
2–3 раза в неделю	1,5	4,6	1,2	0,9	0
Практически ежедневно	1,6	2,7	1,0	0,9	0,3
Нет ответа	5,5	3,8	6,0	6,3	6,7
<i>Как часто Вы посещаете музей?</i>					
У нас их нет	34,3	40,1	34,3	34,1	36,1
Совсем не хожу	45,9	13,0	44,9	45,7	45,8
Несколько раз в год	11,4	19,8	11,6	11,6	10,4
2–3 раза в месяц	0,2	10,7	0,2	0,2	0
Не чаще 1 раза в неделю	0,1	5,3	0	0	0
2–3 раза в неделю	0,1	4,6	0,2	0	0
Практически ежедневно	0,1	2,7	0,5	0,2	0
Нет ответа	7,9	3,8	8,3	8,2	7,7

Необходимо отметить низкие показатели интереса аудитории к музейной сфере, учитывая богатое природное и культурное разнообразие наследия Кубани. Невысокие рейтинговые позиции музеев в ответах респондентов («у нас их (музеев) нет» – 34,3%, «совсем не хожу» – 45,9%, «несколько раз в год» – 11,4%), на наш взгляд, выступают симптомами игнорирования региональных традиций, ослабления связи современного сельского жителя с историко-культурным наследием территории.

Большая доля ответов «у нас их нет» на вопросы относительно парков и музеев говорит о проблемах, связанных с невостребованным социально-культурным потенциалом жителей сельской местности как ресурсом целенаправленного развития регионального туризма и происходящих в сфере культуры процессов, направленных на изучение и сохранение культурного наследия края. Вышеуказанный ответ входит в тройку наиболее распространенных выборов – около 30%. Описанная ситуация ведет к углублению проблемы духовного неравенства [10], формированию непреодолимых разрывов между городской и сельской субкультурами и, вне всякого сомнения,

нуждается в регулировании путем проведения научно обоснованной культурной политики.

Тем не менее отсутствие определенных типов учреждений культуры на территории населенного пункта не приводит к формированию стимулов к их посещению в городе, аккумулирующему все направления культурно-исторического и природного наследия, театрального искусства, современных художественных практик, народных художественных промыслов (табл. 3).

Таблица 3. Посещение учреждений культуры сельскими жителями Краснодарского края при выезде в город Краснодар, %

Интенсивность посещений	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
Да, регулярно	26,2	36,8	25,7	23,4	20,5
Да, когда выезжаю с детьми	20,8	14,5	31,4	25,5	8,7
Практически никогда	50,9	47,2	40,7	49,8	67,3
Нет ответа	2,1	1,5	2,2	1,3	3,5

Вызывают беспокойство ответы респондентов о том, что почти 51% ответивших практически никогда не посещают учреждения культуры, выезжая из своих районов в город Краснодар.

Особенностью современных контактов сельского жителя со сферой культуры и искусства становится феномен «одомашненного» потребления – замена непосредственных контактов (посещений учреждений культуры, индивидуальных художественно-эстетических занятий) на пассивные, реализуемые посредством просмотра медиа-ресурсов (телевидение, Интернет).

В сфере проведения досуга традиционно-популярные направления культурной жизни (кино, библиотека, клуб, массовые праздники) конкурируют с просмотром телевизионных передач, Интернетом, чтением дома книг, газет, журналов, занятиями домашними делами (табл. 4).

Таблица 4. Основные виды занятий в свободное время у сельских жителей Краснодарского края, %

Виды занятий*	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Старше 60 лет
Хожу в кино	1,8	3,4	1,0	2,2	0,7
Смотрю телевизор, слушаю музыку, Интернет	53,5	49,2	53,1	55,4	55,6
Хожу в библиотеку	15,0	19,5	14,5	17,6	8,0
Хожу в клуб (ДК)	16,0	27,5	17,9	12,7	8,0
Читаю дома книги, газеты, журналы	35,1	28,6	34,1	40,4	34,0
Отдыхаю, ничего не делаю	7,5	10,3	6,3	5,9	9,4
Хожу на рыбалку, охоту	12,8	9,5	14,3	16,0	8,7
Бываю на вечерах, массовых праздниках, танцах	11,5	24,0	12,1	7,5	5,2
Занимаюсь в кружках по интересам и т.п.	1,5	1,5	2,2	1,3	0,3
Занимаюсь спортом	4,3	12,6	3,4	2,2	1,0

Так, согласно опросу, наиболее востребованными видами занятий в свободное время оказываются: просмотр фильмов, концертов, спектаклей по телевизору и Интернету (53,5%), чтение книг, газет, журналов в домашних условиях (35,1%).

Участие в событиях культурной жизни формирует особый тип аудитории, однако результаты опроса указывают на то, что художественно-эстетическое потребление в домашних условиях явно опережает. Посещение

* По условиям исследования был возможен выбор нескольких вариантов ответа, но не более трех.

учреждений культуры занимает невысокую позицию в ответах респондентов (в среднем от 11,5 до 16%), варианты, предусматривающие активные формы культурной жизни (занятия в кружках по интересам и т.п.), не превышают даже двух с половиной процентов практически для всех социально-демографических групп.

Несколько противоречивыми видятся результаты опроса в связи с тем, что при выборе наиболее интересных мероприятий из блока вопросов «Какие из мероприятий в клубе Вы посетили бы наиболее охотно?» вес третьей по популярности позиции ответов «Вечера на темы литературы и искусства» (24,2%) не коррелирует с весом позиций ответов «Обсуждения литературных произведений» (4,3%), «Любителей изобразительного, музыкального искусства» (5,5%) из блока «В каких объединениях и клубах по интересам Вы хотели бы участвовать?». Одним из объяснений отмеченного противоречия, когда популярность вечеров на темы литературы и искусства зафиксирована при низких показателях интереса к обсуждению литературных произведений, встреч любителей изобразительного, музыкального искусства на базе клубов по интересам, может выступать недостаточная информационная поддержка клубных мероприятий на фоне очень редких встреч с приезжими артистами (табл. 5).

Таблица 5. Периодичность проведения концертов приезжих артистов в сельской местности Краснодарского края, %

Периодичность	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
Часто	7,1	6,9	8,2	7,3	5,6
Не так часто, как хотелось бы	17,6	15,3	19,3	19,3	14,9
Жалею, что концертов мало	30,7	35,5	35,3	30,1	20,5
За последний год не проводились	25,3	32,1	23,4	24,2	24,3
Предпочитаю другие развлечения	17,4	9,9	12,8	17,8	29,5
Нет ответа	1,9	0,3	1,0	1,3	5,2

Несмотря на критические замечания респондентов по отдельным аспектам культурной жизни, отношение к деятельности клубов (домов культуры, культурно-досуговых центров) в сельской местности достаточно положительно, особенно у молодежной части аудитории. Положительно ответили на утверждение «Без клуба было бы скучнее жить» 67,2% опрошенных, а в группе 18–25 лет – 79,4%.

Степень удовлетворенности работой сельских учреждений культуры с точки зрения населения представлена в табл. 6.

По результатам опроса можно увидеть, что большинство респондентов, несмотря на высокую оценку деятельности домов культуры, клубов, библиотек и музеев, выраженную в совокупной доле оценок «хорошо» и «удовлетворительно», все же дали низкие оценки работе парков (ответы «плохо» – 15%).

Высокий процент неопределенных ответов по всем вопросам («затрудняюсь ответить» и «нет ответа») может рассматриваться, с одной стороны, как наличие проблем в реализации запросов населения по функционированию районных учреждений культуры, с другой стороны, как ответ на информационную недостаточность в освещении деятельности данных учреждений.

Таблица 6. Оценка качества работы сельских учреждений культуры населением Краснодарского края, %

Вопрос / ответ	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
<i>Как работает клуб (Дворец культуры) Вашего населенного пункта?</i>					
У нас их нет	0,3	0,1	0,2	0,2	0,7
Хорошо	40,8	48,1	42,3	39,6	33,7
Удовлетворительно	32,1	35,9	31,6	34,5	25,3
Плохо	4,7	4,6	5,3	5,1	3,5
Затрудняюсь ответить	20,5	10,7	18,1	19,6	35,1
Нет ответа	1,6	0,6	2,5	1,0	1,7
<i>Как работает библиотека Вашего населенного пункта?</i>					
У нас их нет	0,2	0,1	0,2	0,2	0,3
Хорошо	46,1	47,7	53,1	45,5	35,1
Удовлетворительно	21,6	27,5	18,6	24,0	17,0
Плохо	2,2	1,9	2,4	2,0	2,4
Затрудняюсь ответить	27,1	22,1	22,2	25,5	41,7
Нет ответа	2,8	0,7	3,5	2,8	3,5
<i>Как работает парк Вашего населенного пункта?</i>					
У нас их нет	32,6	40,1	30,0	31,2	33,0
Хорошо	13,4	13,7	13,5	14,3	11,5
Удовлетворительно	16,6	17,9	18,4	17,1	11,8
Плохо	15,0	15,6	18,4	13,6	11,4
Затрудняюсь ответить	17,7	10,3	14,5	19,1	27,1
Нет ответа	4,7	2,4	5,2	4,7	5,2
<i>Как работает музей Вашего населенного пункта?</i>					
У нас их нет	34,7	35,5	33,8	34,5	36,8
Хорошо	12,4	10,3	15,2	10,3	12,2
Удовлетворительно	11,8	12,2	11,4	12,7	10,1
Плохо	2,5	3,4	4,1	1,5	1,0
Затрудняюсь ответить	33,4	35,1	29,7	35,6	34,4
Нет ответа	5,2	3,5	5,8	5,4	5,5

Общая характеристика культурной жизни сельского социума предполагала несколько оценочных суждений, отражающих возможные состояния ее функционирования. Ее результаты приведены в табл. 7.

Таблица 7. Оценка культурной жизни сельских районов Краснодарского края, %

Оценочное суждение о культурной жизни	Весь массив	18–25 лет	26–40 лет	41–60 лет	Свыше 60 лет
Не удовлетворен	17,2	22,5	17,4	14,9	16,0
Частично удовлетворен	31,8	34,0	31,9	34,1	25,7
Удовлетворен	33,5	34,7	34,8	33,4	30,2
Затрудняюсь ответить	17,0	8,0	15,5	16,7	28,1
Нет ответа	0,5	0,8	0,4	0,9	0

Как показывают результаты опроса, однозначная оценка культурной жизни Краснодарского края на сегодняшний момент явно затруднена. Несмотря на то, что лидирующее значение в оценках сельской аудитории связывается с ее благоприятным развитием («частично удовлетворен» – 31,8%, «удовлетворен» – 33,5%), тем не менее серьезно обозначены приблизительно равные позиции ответов, отражающих отрицательное мнение респондентов («не удовлетворен» – 17,2%, в молодежной группе – 22,5%) и индифферентную позицию («затрудняюсь ответить» – 17,0%, в группе старше 60 лет – 28,1%). Именно последняя позиция свидетельствует о недостаточной включенности респондентов в процессы функционирования культурной жизни,

что говорит о низкой эффективности процессов создания и потребления районного художественного продукта.

* * *

Подводя итоги проведенному исследованию оценки состояния культурной жизни современного сельского социума, можно ограниченно говорить о благоприятном восприятии ее населением. Отражая в ответах позитивное отношение к развитию сферы культуры региона в целом, респондентами указывается на недостаточность функционирования сельских учреждений сферы культуры Краснодарского края.

Визуально-зрелищные направления культурной жизни – кино, массовые события, праздники, танцевальные вечера – удерживают главные места по результатам проведенного опроса. Особенность современных контактов населения со сферой культуры – «одомашненное» потребление – приводит к снижению активных непосредственных коммуникаций между производителями и потребителями художественных продуктов и услуг. Изменяется характер восприятия, предполагающий художественно-эстетическое воздействие на личность, на формирование ценностных основ ее духовной жизни. Поэтому важными факторами развития базовых ценностей личности могут стать художественное просвещение и более интенсивная гастрольная деятельность, способные компенсировать существующие институциональные диспропорции и привести в сельскую культурную жизнь необходимые элементы динамики.

Необходимым элементом модернизации культурной жизни сельских районов Краснодарского края должно стать изменение в структуре деятельности учреждений культуры, предполагающее реализацию следующих направлений:

- включенность личности в коллективно-исторический региональный контекст через участие в деятельности объединений по интересам для сохранения и развития культурных традиций, культурного наследия территории;
- трансляция и актуализация культурных ценностей через продвижение художественных событий, социокультурных и туристических продуктов, формирование социально значимых поводов и проектов в сфере культуры региона;
- внедрение системы эстетического воспитания и образования детей и молодежи, основанной на лучших образцах классического и современного искусства;
- поддержка информационной среды функционирования сельских учреждений культуры, создание дискуссионной площадки для обсуждений их деятельности.

В развитии данных направлений видится серьезный трансформирующий эффект воздействия культуры на ценностные установки личности, выступающий в качестве стратегической задачи современной культурной политики.

Литература

1. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М.: Академический проект, 2004. 432 с.
2. Уледов А.К. Духовная жизнь общества. М.: Мысль, 1980. 271 с.

3. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Справочно-правовая система «КонсультантПлюс». URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=172706> (дата обращения: 10.05.2016).

4. Зубанова Л.Б., Рушанин В.Я. Культура в действии: социологический мониторинг эффективности культурной политики в регионе (на примере Челябинской области) // Культурное наследие России. 2015. № 3. С. 46–52.

5. Скрипачева И.А. Городской образ жизни как составляющая часть культурной системы общества // Культурное наследие России. 2015. № 2. С. 71–76.

6. Скрипачева И.А. Социальная реальность города сквозь призму культурных процессов (на примере г. Тольятти) // Культурное наследие России. 2016. № 4. С. 114–119.

7. Кармин А.С. Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вопросы философии. 2006. № 2. С. 52–60.

8. Сараф М.Я. Измерение культурного пространства // Пространство и время. 2013. № 1. С. 58–68.

9. Голицын Г.А. Искусство «высокое» и «низкое»: системная роль элитарной субкультуры // Творчество в искусстве – искусство творчества: коллект. монография. М.: Наука – Смысл, 2000. С. 245–264.

10. Горлова И.И., Коваленко Т.В. Духовное неравенство и прикладные задачи культурной политики // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3(24). С. 105–111.

Gorlova Irina I., Kovalenko Timofey V., Bychkova Olga I. Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Southern Branch (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: ii.gorlova@gmail.com, timofey.kovalenko@gmail.com, bychkovaoi@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 23–32.

DOI: 10.17223/2220836/30/3

CULTURAL LIFE OF THE RUSSIAN PROVINCE: STATE, TRENDS, CONTRADICTIONS (BY THE EXAMPLE OF THE KRASNODAR REGION)

Keywords: cultural life; provinces; rural society; questionnaire; cultural policy; Krasnodar region.

Based on the materials of the empirical study carried out by the authors, problems of the state and dynamics of the cultural life of the modern Russian province are considered. The results of a questionnaire survey of residents of three rural districts of the Krasnodar Region (Gulkevichsky, Kanivsky, and Tbilissky) are given. Monitoring of public opinion on the main characteristics of cultural life and problems of the effectiveness of the functioning of cultural institutions in rural areas is carried out. The socio-cultural impact of active practices of cultural policy on value and behavioral attitudes is studied. The empirical study of the main characteristics and dynamics of the cultural life of the modern rural society included: the study of the interaction of the audience with the sphere of culture and art, the analysis of free time and the inclusion of artistic and aesthetic activities in its structure for various groups of the rural population, the study of the motivation of the participation of the rural population in cultural events and in visiting cultural institutions, the identification of the effect of the active practices of cultural policies on the values and behavioral attitudes of the respondents.

The survey results show that the majority of respondents in the studied districts (65.3%) are satisfied with the state of cultural life and consider their visits to cultural institutions in the free time as a basis for their participation in it. Despite critical comments on certain aspects of cultural life, the attitude towards the work of clubs (houses of culture, cultural and leisure centers) in rural areas is quite positive, especially among the youth part of the audience. An assessment of the state of the cultural life of a modern rural society makes it possible to speak limitedly of its favorable perception by the population. Reflecting in the responses a positive attitude towards the development of the culture of the region as a whole, the respondents point to the inadequate functioning of rural cultural institutions in the Krasnodar Region. Artistic enlightenment and more intensive touring activities can be important factors in the development of the basic values of the individual. They can compensate for existing institutional imbalances and bring the necessary elements of dynamics to the rural cultural life.

The authors defined the directions for modernizing the cultural life of the modern Russian province and the changes in the structure of the activity of cultural institutions. Their development has a serious transformative effect of the influence of culture on the values of personality. This effect appears as a strategic objective of modern cultural policy.

References

1. Petrov, V.M. (2004) *Kolichestvennyye metody v iskusstvoznanii* [Quantitative methods in art history]. Moscow: Akademicheskii proyekt.
2. Uledov, A.K. (1980) *Dukhovnaya zhizn' obshchestva* [Spiritual Life of Society]. Moscow: Mysl'.
3. Russian Federation. (2014) *Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 24.12.2014 № 808 "Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul'turnoy politiki"* [Decree No. 808 of the President of the Russian Federation of December 24, 2014, On the approval of the Foundations of state cultural policy]. [Online] Available from: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=172706>. (Accessed: 10th May 2016).
4. Zubanova, L.B. & Rushanin, V.Ya. (2015) "Kul'tura v deystvii": sotsiologicheskii monitoring effektivnosti kul'turnoy politiki v regione (na primere Chelyabinskoy oblasti) [Culture in action: sociological monitoring of the effectiveness of cultural policy in the region (a case study of Chelyabinsk Region)]. *Kul'turnoye nasledie Rossii*. 3. pp. 46–52.
5. Skripacheva, I.A. (2015) Gorod kul'turnyy sistemy obshchestva [Urban way of life as a constituent part of the cultural system of society]. *Kul'turnoye nasledie Rossii*. 2. pp. 71–76.
6. Skripacheva, I.A. (2016) Sotsial'naya real'nost' gorodov cherez prizmu kul'turnykh protsessov (na primere g. Tol'yatti) [Social reality of the city through the prism of cultural processes (a case study of Togliatti)]. *Kul'turnoye nasledie Rossii*. 4. pp. 114–119.
7. Karmin, A.S. (2006) Filosofiya kul'tury v informatsionnom obshchestve: problemy i perspektivy [Philosophy of culture in the information society: Problems and perspectives]. *Voprosy filosofii*. 2. pp. 52–60.
8. Saraf, M. Ya. (2013) Measuring of the cultural space. *Prostranstvo i vremya – Space and Time*. 1. pp. 58–68. (In Russian).
9. Golitsyn, G.A. (2000) Iskustvo "vysokoye" i "nizkoye": sistemnaya rol' elitarnoy subkul'tury ["High" and "low" art: The systemic role of the elite subculture]. In: Dorfman, L. et al. *Tvorchestvo v iskusstve – iskusstvo tvorchestva* [Creativity in art – the art of creativity]. Moscow: Nauka – Smysl. pp. 245–264.
10. Gorlova, I.I. & Kovalenko, T. V. (2013) Spiritual inequality and application of cultural policy objectives. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 3(24). pp. 105–111. (In Russian).

УДК 930.85

DOI: 10.17223/22220836/30/4

С.В. Гречишкина

ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В США: АМЕРИКАНСКИЕ ЦЕННОСТИ

В статье анализируется процесс формирования экологической культуры США и его связь с системой американских ценностей. Основной целью статьи является объяснение того, почему, несмотря на то, что основной ценностью американской культуры является накопление материальных благ, в США существует достаточно развитая экологическая культура. Среди задач, решаемых в исследовании, выделяется определение факторов, которые обуславливают развитие экологического сознания в его антропоцентрическом и экоцентрическом вариантах, а также выявление роли экологической литературы в формировании экологической культуры.

Ключевые слова: американские ценности, трансцендентализм, экологическая культура, экологическая литература, экологическое сознание.

Известно, что сегодня лидеры многих стран ведут переговоры, связанные с сокращением вредного влияния человеческой деятельности на природу. Одним из ключевых моментов в деле улучшения экологической обстановки в мире является формирование экологической культуры. Ещё в 70-е гг. прошлого столетия известные журналисты В. Песков и Б. Стрельников в своей книге «Земля за океаном», рассказывающей об их путешествии по США, отметили, что Америка имеет большой опыт воспитания культуры поведения людей в природе, значительный опыт заповедного дела, к которым нужно присмотреться, поскольку «землю надо беречь сообща» [1. С. 200]. Процесс формирования экологической культуры зависит, в частности, от системы национальных ценностей. По мнению известного политолога Н.В. Злобина, в условиях негативного восприятия США многими россиянами необходим объективный взгляд и «хорошее понимание политической и бытовой культуры американцев, их системы ценностей, жизненных ориентиров и желаний, логики мышления и поведения» [2]. Анализ процесса формирования экологической культуры поможет углубить наше понимание этой области.

Вопрос связи процесса формирования экологической культуры США с системой американских ценностей является достаточно сложным, поскольку для американской культуры характерно стремление к материальному благополучию, желание обладать как можно большим количеством вещей, что, с первого взгляда, не сочетается с пониманием самоценности природы. Исследователи (А. Нейс, Г.Д. Торо, Г. Снайдер и др.) говорят о необходимости смены антропоцентрической парадигмы и признание самоценности природы. Необходимо выяснить, что способствует развитию экоцентрического экологического сознания, в котором основной ценностью видится не человек, а вся экосистема. Данный тип сознания предполагает отказ от большого количества материальных благ ради спасения всей экосистемы.

Вопросами, связанными с изучением экологической культуры и экологического сознания, занимались С.Н. Глазачев, Е.Ю. Захарова, Т.В. Иванова,

А.Н. Кочергин, И.В. Кряж, а также многие другие исследователи. Круг данных вопросов постоянно расширяется, отражая необходимость решения одной из главных проблем современности – нахождение способов гармоничного взаимодействия человека с остальным природным миром. Е.Л. Яковлева, О.В. Григорьева и Е.В. Байбакова определяют экологическую культуру как мировоззренческую систему взглядов, установок и ценностей, социальных отношений и этических норм, определяющих и регулирующих взаимоотношения человека и окружающего мира [3. С. 26]. В.А. Ситаров и В.В. Пустовойтов, основываясь на исследованиях Б.Т. Лихачёвой и В.А. Скребец, указывают на то, что неотъемлемым элементом экологической культуры является экологическое сознание, представляющее собой «высший уровень психического отражения природной и искусственной среды, своего внутреннего мира, рефлексии места и роли человека в биологическом, физическом и химическом мире, а также саморегуляцию данного отражения» [4. С. 91–93]. Экологическое сознание может быть антропоцентрическим и эоцентрическим. С.Д. Дерябло и В.А. Ясвин, выделяя признаки, присущие данным типам, указывают, что антропоцентрический тип видит целью взаимодействия с природой «удовлетворение тех или иных прагматических потребностей», а эоцентрический – «оптимальное удовлетворение как потребностей человека, так и потребностей всего природного сообщества» [Там же. С. 91]. Именно второй тип экологического сознания необходимо развивать для сохранения целостности экосистем и торможения процесса изменения климата.

Многие исследователи, как российские, так и американские, говорят о сохранении в западных странах, в том числе в США, антропоцентрической парадигмы, затрудняющей распространение экологических ценностей. Например, М.Ю. Шишин говорит о кризисе техногенно-потребительской модели мирового развития, господствовавшей на протяжении нескольких веков и наиболее ярко проявившей себя в развитых странах Запада [5]. Д.Дж. Пейн утверждает, что вместо стремления к гармоничному сосуществованию с окружающей средой многие американцы до сих пор относятся к ней с позиций антропоцентризма, предполагающего восприятие окружающей среды как бездонного источника ресурсов [6. Р. 2]. Необходимо разобраться, на самом ли деле в США развивается лишь антропоцентрический тип экологического сознания и какие факторы способствуют развитию эоцентрического типа экологического сознания. Отношение людей к природе, несомненно, связано с системой национальных ценностей, поэтому ниже дан краткий обзор системы ценностей США.

Несмотря на достаточно короткую историю существования США, у американцев сформировалась устойчивая система национальных ценностей. Например, Н.В. Злобин указывает, что подавляющему большинству населения страны присущ один набор ценностей, несмотря на различия в ценностных ориентирах между социальными группами [2]. О существовании единой системы ценностей говорится также в монографии Л.Р. Коулза «Ценности, которыми живут американцы». В ней Коулз выделяет такие характерные для американцев ценности, как личный контроль над обстоятельствами, ценность личного пространства, частной жизни, ценность перемен, время и умение его распределять, равенство, индивидуализм, свободное предпринимательство, ориентация на будущее, активная деятельность и работа, материализм, при-

обретение вещей и др. [7]. Э. Стил и Ч. Риддинг в статье «Система ценностей американцев: вопросы убеждения» выделяют такие ценности, как моральные ценности пуритан, успех, нацеленность на результат, перемены и прогресс, равенство, усилие и оптимизм, а также индивидуализм [8]. В 2012–2014 гг. были проведены социологические опросы, целью которых было выявление современных ценностей американцев [9–11]. Среди ценностей, которые американцы считают превосходящими ценности остальных наций, американцы выделили свободу слова (67%), свободу вероисповедания (61%), принцип равенства (50%), способность адаптироваться к переменам (46%), христианство (40%) и некоторые другие [9].

В передаче «Говорите с Америкой» радиостанции «Голос Америки», посвящённой американским ценностям, которая вышла в июле 2005 г., упоминалось, что идеалы американского общества являются результатом исторического прошлого страны и религиозной принадлежности американцев [12]. В основу системы ценностей американцев была положена англо-протестантская культура. Н.В. Злобин отмечает, что США на сегодняшний день являются самой религиозной из всех развитых экономик мира [2]. Это значит, что отношение американцев к природе до сих пор во многом обусловлено религией.

В конце 90-х гг. XX в. 70% американцев причисляли себя к протестантам [13. С. 9–15]. Известный российский политолог В.Ю. Крашенникова поясняет, что «американский протестантизм обрёл видение труда и получения прибыли от него как знак избранности» [14. С. 111]. Американский исследователь Л. Уайт в своей работе «Исторические корни нашего экологического кризиса» указывает, что западный вариант христианства, являясь одной из самых антропоцентрических религий мира, послужил причиной экологического кризиса, дав людям уверенность в превосходстве над природой, не имеющей, согласно данной религии, души или разума [15]. Соответственно эксплуатация природных ресурсов изначально не носила в глазах американцев негативного значения, поскольку бог, по их мнению, предоставил им право посредством труда и использования имеющихся у них природных ресурсов обрести материальное благополучие.

Повлияла на восприятие природы американцами и территория их проживания. О связи национального характера и занимаемой нацией территории упоминал ещё Н.А. Бердяев. Например, говоря о русской душе, Бердяев утверждал, что она «ушиблена ширью», безграничностью русского государства и безграничностью русских полей. Русский человек, по мнению Бердяева, чувствует свою неспособность овладеть огромными пространствами и организовать их, поскольку привык «возлагать эту организацию на центральную власть, как бы трансцендентную для него» [16. С. 63]. В противоположность русским американцы старались овладеть природой, контролировать её, организовывая согласно своим желаниям. Этому способствовали такие ранее упомянутые ценности американской культуры, как контроль над обстоятельствами, индивидуализм и активная деятельность.

Природа, в частности земля, в США воспринималась как нечто, что можно поделить и использовать в целях личного обогащения, как нечто, подлежащее упорядочиванию и контролю. Исследователи Н. Кэмпбелл и А. Кин указывают, например, что на Западе, регионе, считавшемся основным пока-

зателем того, как нация воспринимала себя, очень часто использовали в искусстве образ сексуального насилия, завоевания «девственной земли» [17. Р. 147]. Образ, создаваемый в массовой культуре, отчасти соответствовал образу, создаваемому президентами США в своих выступлениях.

Земля и даже космос в целом, по мнению президентов США, должны быть покорены, причём Америка должна была лидировать в деле контроля над природой. В своей речи «Полёт на Луну» Кеннеди заявил, что с благословения господ бога американцы готовы овладеть новым знанием, скрытым в космосе [18]. Кеннеди среди прочих использовал глагол *climb*, в одном из значений подразумевающий достижение вершины посредством использования рук [19]. Овладение знаниями Кеннеди связал с установлением мира. Очевидно, что в сознание американской нации вкладывалась идея о том, что американцы должны лидировать в области науки, чтобы, владея знаниями, владеть миром, устанавливая в нём свой порядок.

Современные социологические опросы показывают, что американцы стали всё чаще задумываться о своём воздействии на природу. На вопрос о существовании или отсутствии изменения климата, а также видимых его результатах 49% американцев ответили, что изменение климата – неоспоримый факт, при этом 41% верят, что причиной изменения является деятельность человека [10]. 54% опрошенных в 2014 г. были уверены, что через 10 лет изменение климата станет более заметным, а 26% затруднились ответить на этот вопрос [11]. Исследование также показало, что 20% опрошенных полагают, что купят электромобиль [11]. Это говорит о заинтересованности американцев в улучшении экологической обстановки в стране.

Защитники природы прикладывают немало усилий, чтобы добиться развития экологической культуры. Достаточно информативным источником об их деятельности и развитии экологической культуры США является книга Р. Нэша «Дикая природа и американский разум» [20]. Факты, изложенные в данной книге, позволяют выделить 6 этапов развития экологической культуры США: 1-й этап – заселение территории европейскими поселенцами, образование США, когда дикая природа противопоставлялась раю; 2-й этап – эпоха Романтизма, когда трансценденталисты дикую природу считали обиталищем божественного духа; 3-й этап – середина XIX в., ознаменовавшаяся активизацией природоохранного движения; 4-й этап – конец XIX – начало XX в., когда природоохранное движение приобрело массовый характер, а также появился научный базис этого движения; 5-й этап – 60-е гг. XX в., характеризующиеся образованием контркультуры, призывающей к отказу от некоторых традиционных ценностей американской культуры и к рассмотрению природы как субъекта, обладающего внутренней ценностью; 6-й этап – конец XX – начало XXI в., когда экологическая культура получила достаточно широкое распространение.

Большое значение для развития экологической культуры в США и отказа от материализма имело мощное движение трансцендентализма, сторонники которого воспринимали природу как одухотворённую сущность. Трансцендентализм был толчком к пониманию взаимосвязи между местом проживания и человеком, которое легло в основу многих литературных произведений [21. Р. 54]. Трансценденталисты в отличие от пуритан верили, что дикая природа не представляет опасности, поскольку считали, что человеку изначально

присуща доброта. Что более важно, они верили, что именно возвращение к дикой природе поможет достичь морального совершенства [21. Р. 24]. Такие взгляды способствовали развитию экоцентрического типа экологического сознания.

Особое понимание природы трансценденталистами является результатом их внимания к буддизму. Известно, что первая волна иммигрантов-буддистов пришла в США на 1840-е. В журнале трансценденталистов *The Dial* («Циферблат») был опубликован священный буддийский текст, переведённый на английский язык [22. Р. 51]. Сильное увлечение буддизмом пришлось на 1950-е, когда Джек Керуак и другие члены движения битников популяризировали произведения японского исследователя дзэн-буддизма Д.Т. Судзуки. На сегодняшний день в США насчитывается около 2–3 млн буддистов [Ibid. Р. 47]. Можно утверждать, что некоторые идеи буддизма вошли в экологическую культуру США посредством литературы и повседневного влияния культуры иммигрантов из Азии на культурное ядро страны.

О распространении экологических ценностей в американской культуре говорит принятие законодательных актов, направленных на защиту окружающей среды. Одним из них является закон США «О дикой природе», принятый в 1964 г. [23]. Н.В. Злобин отмечает, что «закон в Америке пользуется не только почти абсолютным уважением, но и является в определенном смысле сакральным явлением [2]. Соответственно готовность американцев строго соблюдать законы по защите природного сообщества, способствующие гармоничному взаимодействию человека с остальными представителями природного мира, влияет на развитие экоцентрического экологического сознания. В 2015 г. американский суд признал право на свободу двух шимпанзе, над которыми проводили эксперименты в одном из университетов США [24]. Таким образом, постепенно права, гарантированные изначально только людям, распространяются и на других представителей природного мира.

Ещё одним из факторов развития экоцентрического сознания, на наш взгляд, является патриотизм американцев. В книге «Земля за океаном» отмечается, что «патриотизм американцев – понятие почти осязаемое» [1. С. 193]. Н.В. Злобин, проживший много лет в США, утверждает, что «здоровый патриотизм по отношению к стране, обществу, своим идеалам всегда был и остаётся здесь частью системы ценностей, прививаемых с детства» [2]. Патриотизм помог американцам приложить немалые усилия в сохранении природных богатств страны. Например, в 1872 г. был создан Йеллоустонский национальный парк, явившийся первым в мире национальным парком. Сейчас в США насчитывается 58 национальных парков, а в России на 2013 г. их было 46.

На территории США действуют многие природоохранные организации. Это, например, всем известная международная организация «Гринпис», а также организация «Земля прежде всего!» (*Earth First!*), являющаяся одной из самых радикальных организаций, чья деятельность связана с защитой природы. Данное движение было вдохновлено произведением Э. Эбби «Банда разводного ключа» (1975), в котором рассказывается об экотаже, или экотерроризме [25].

Д.Дж. Пейн в целом акцентирует внимание на том, что импульсом к развитию экологической культуры в США послужила экологическая литература,

в частности, произведения Джона Барроуза, Рейчел Карсон, Олдо Леопольда, Джорджа Перкинса Марша, Джона Мьюира, Генри Дэвида Торо и других авторов [6. Р. 2]. Писатели задавали темы для обсуждения, собирали доводы в пользу формирования экологической культуры, привлекали внимание общественности к экологическим проблемам.

Барри Лопес, лауреат Национальной книжной премии США, утверждает, что экологическая литература и сегодня имеет большое влияние на развитие взаимоотношений человека с природой, являясь одним из эффективных способов борьбы против разрушительных действий капиталистического производства, сговора правительства и представителей бизнеса, а также разрушения демократических принципов США [26]. В США главной проблемой, затрагиваемой экологической литературой, является проблема духовного упадка западной культуры, связанная с национализмом и огромным вниманием к материальным ценностям [27]. Основное внимание в экологической литературе сосредоточено не просто на природе, а на проблемах взаимодействия человека с природой, возникающих из-за непонимания человеком своей неразрывной связи с природой.

Сегодня американские политики публично признают негативное влияние деятельности человека на окружающую среду. Известно, например, что Б. Обама подписал Парижское соглашение в 2015 г., призванное предотвратить рост температуры в мире на 2 градуса за счёт снижения выброса парниковых газов и развития экологически чистых источников энергии, а также проводил финансирование данного соглашения [28]. Однако Д. Трамп заявил о выходе из Парижского соглашения и прекращении его финансирования, поскольку он считает, что данное соглашение послужит причиной снижения экономической мощи США и увеличения мощи других стран [29]. Такая позиция американского президента отражает тенденцию к сохранению антропоцентрического типа экологического сознания, при котором отмечается приоритет удовлетворения экономических потребностей человека. Несмотря на решение США, лидеры стран Большой двадцатки на саммите в Гамбурге в начале июля 2017 г. выразили своё намерение ратифицировать Парижское соглашение. В коммюнике по итогам саммита говорится, однако, что США «подтверждает твёрдую приверженность к подходу, который снижает выбросы [углекислого газа] при поддержке экономического роста и улучшает энергетическую безопасность» [30]. В будущем станет ясно, насколько плодотворным является такой подход без участия в международных соглашениях.

Итак, о развитии экологической культуры в США говорят деятельность природоохранных организаций, принятие законодательных актов, защищающих природу, публичное признание наличия глобального потепления, вызванного деятельностью человека, сотрудничество с другими странами в области разработки экологически чистых источников энергии, а также некоторые другие признаки. Природа, в частности земля, в США долгое время воспринималась как источник личного обогащения. Стремление к накоплению материальных благ, ассоциирующееся у американцев со счастьем, привело к развитию антропоцентрического экологического сознания. Экоцентрическое экологическое сознание формировалось благодаря деятельности отдельных активистов, эколитературных произведений. Среди факторов, способствовавших развитию экоцентрического типа экологического созна-

ния, можно выделить такие ценности, как патриотизм и готовность соблюдать законы.

Литература

1. Песков В., Стрельников Б. Земля за океаном. М.: Молодая гвардия, 1975. 288 с.
2. Злобин Н. В. Империя свободы: ценности и фобии американского общества. М.: Эксмо, 2016. 480 с. RuLit URL: <http://www.rulit.me/books/imperiya-svobody-cennosti-i-fobii-amerikanskogo-obshchestva-read-455211-14.html> (дата обращения: 09.07.2017).
3. Яковлева Е.Л., Григорьева О.В., Байбакова Е.В. Экологическая культура. Казань: Изд-во «Познание» Института экономики, управления и права, 2014. 192 с.
4. Ситаров В.А., Пустовойтов В.В. Социальная экология: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2000. 280 с.
5. Шишин М.Ю. Ценностно-мировоззренческие основания экологической культуры // Формирование экологической культуры и развитие молодёжного движения / под ред. В.М. Захарова. М.: Акрополь, Центр экологической политики и культуры, Центр экологической политики России, 2008. С. 37–43.
6. Payne D.G. Voices in the Wilderness: American Nature Writing and Environmental Politics. Hanover and London: University Press of New England, 1996.
7. Kohls L.R. The Values Americans Live By. URL: http://www1.cmc.edu/pages/faculty/alee/extra/American_values.html (дата обращения: 01.02.2017).
8. Steele E.D., Redding W.C. The American Value System: Premises for Persuasion. URL: http://changingminds.org/explanations/values/american_values.htm (дата обращения: 20.01.2017).
9. Penn M. Americans Are Losing Confidence in the Nation but Still Believe in Themselves // The Atlantic. URL: <http://www.theatlantic.com/national/archive/2012/06/americans-are-losing-confidence-in-the-nation-but-still-believe-in-themselves/259039/> (дата обращения: 15.01.2017).
10. Cohn B. The Divided States of America, in 25 Charts // The Atlantic. URL: <http://www.theatlantic.com/national/archive/2013/06/the-divided-states-of-america-in-25-charts/277303/> (дата обращения: 15.01.2017).
11. Graham D.A. What Will America Look Like in 2024 // The Atlantic. URL: <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2014/07/what-americans-expect-over-the-next-10-years-in-tk-charts/373610/> (дата обращения: 15.01.2017).
12. Американские идеалы и ценности // Голос Америки. URL: <http://www.golos-ameriki.ru/a/a-33-2005-07-09-voa8/632983.html> (дата обращения: 17.01.2017).
13. Weaver G.R. American Cultural Values // Kokusai Bunka Kenshu (Intercultural Training), 1999. Pp. 9–15. URL: <http://trends.gmfus.org/doc/mmf/American%20Cultural%20Values.pdf> (дата обращения: 12.01.2017).
14. Крашенинникова В.Ю. Россия – Америка: «холодная война» культур. Как американские ценности преломляют видение России. М.: Европа, 2007. 396 с.
15. White L. The historical roots of our ecologic crisis // Readings in biology and man. 1967. URL: <https://books.google.ru/> (дата обращения: 10.07.2017).
16. Бердяев Н.А. О власти пространств над русской душой // Электронная библиотека Одинцовского Благодения. URL: http://odinblago.ru/vlast_prostranstv (дата обращения: 20.01.2017).
17. Campbell N., Kean A. American Cultural Studies. An Introduction to American Culture. London and New York: Routledge, 2005. 303 p.
18. Kennedy J.F. To the Moon. URL: http://www.emersonkent.com/speeches/to_the_moon.htm (дата обращения: 21.01.2017).
19. Merriam-Webster Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/climb> (дата обращения: 25.01.2017).
20. Нэш Р. Дикая природа и американский разум / сокращ. пер. с англ. С. Колоса, В. Бореяко. Киев: Киевский эколого-культурный центр, 2004. 205 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Nash/intro.php (дата обращения: 20.01.2017).
21. The Cambridge Companion to Modern American Culture / ed. Ch. Bigsby. Cambridge University Press, 2006. 496 p.
22. Prothero S. Buddhism in America // Religion and American Cultures. An Encyclopedia of Traditions, Diversity, and Popular Expressions. Vol. 1 / ed. G. Laderman, L. Leon. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2003. P. 47–55.

23. *The Wilderness Act of 1964* // Wilderness.net. URL: <http://www.wilderness.net/nwps/legisact> (дата обращения: 17.01.2017).
24. *Vegan*. URL: <http://veganstvo.info/313-v-sha-priznali-nalichie-prav-shimpanze.html> (дата обращения: 08.07.2017).
25. *Earth First*. URL: <http://earthfirstjournal.org/> (дата обращения: 20.01.2017).
26. *Lopez B. A Literature of Place*. URL: http://arts.envirolink.org/literary_arts/BarryLopez_LitofPlace.html (дата обращения: 25.01.2017).
27. *Lopez B. Introduction to Nature Writing*. URL: <http://lopezbooks.com/catalog/n/static/> (дата обращения: 25.01.2017).
28. *Slezak M. Barack Obama transfers \$500m to Green Climate Fund in attempt to protect Paris deal* // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/18/barack-obama-transfers-500m-to-green-climate-fund-in-attempt-to-protect-paris-deal> (дата обращения: 12.02.2017).
29. *The White House*. URL: <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2017/06/01/statement-president-trump-paris-climate-agreement> (дата обращения: 03.07.2017).
30. *TACC*. URL: <http://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/4398932> (дата обращения: 10.07.2017).

Gréchishkina Svetlana V. Transbaikal State University (Chita, Russian Federation).

E-mail: Sveta-only4me@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 33–42.

DOI: 10.17223/2220836/30/4

THE PROCESS OF ECOLOGICAL CULTURE FORMATION IN THE USA: AMERICAN VALUES

Keywords: American values; Anglo-protestant culture; ecological culture; ecological literature; Transcendentalism.

The author of the article analyzes the way in which the formation of US ecological culture is interlinked with the development of American values system. This question is complex, because Americans are characterized by their desire to be wealthy and the desire to obtain as many things as they can. And that feature is not compatible with ecological ethics and the intrinsic value of nature. American culture is rooted in Protestantism which means that Americans see material wealth as a just reward for hard work. That means that Americans are reluctant to reject material wealth. Americans have considered nature being a source of this wealth as something which must be controlled. The process of the ecological culture formation has been slow because the basis of ecological culture mainly contradicts the US cultural values.

Environmentalists have to put much effort into stimulating the process of ecological culture development. We can single out 6 steps of the process of US ecological culture development basing on the research of Roderick Nash. The first step is European colonization of North America and the formation of the USA when nature was perceived to be the opposite of Eden. The second step is the era of Romanticism when Transcendentalists considered that nature was divine. The third step is the middle of the 19th century marked by the increase of the number of environmentalists and the intensity of their activity. The fourth step embraces the period from the end of the 19th till the beginning of the 20th century when the conservation movement became a significant one and obtained a scientific basis. The fifth step is 1960s characterized by the formation of counterculture calling to the rejection of traditional American values and reconsideration of nature as an active subject having intrinsic value. The last step embraces the period from the end of the 20th till the beginning of the 21st century when ecological culture has become wide-spread.

The development of ecological culture was stimulated by literary works and social activity of such authors as Henry Davis Thoreau, John Muir, Aldo Leopold, Rachel Carson, etc. The authors initiated the discussion of certain issues, gave the reasons to carry out ecological reform and attracted the attention of American masses. Thus, the process of US ecological culture development has been highly dependent on ecological literature proliferation. The attention of ecological literature focuses on not only nature itself, but on the problems of human-nature relationship, on the problems caused by the fact that humans do not understand that they are an integral part of nature.

American values system has been changing. US ecological culture development has resulted in adopting the laws protecting nature, public acceptance of the fact that human activity has a negative effect on the environment and the fact of the existence of global warming caused by the human activity. One more indicator of US ecological culture development is signing international agreements

aimed at reducing the negative impact of humans on the environment. Americans have been slowly accepting ecological values.

References

1. Peskov, V. & Strelnikov, B. (1975) *Zemlya za okeanom* [Earth Beyond the Ocean]. Moscow: Molodaya gvardiya.
2. Zlobin, N.V. (2016) *Imperiya svobody: tsennosti i fobii amerikanskogo obshchestva* [Empire of Freedom: Values and Phobias of American Society]. Moscow: Eksmo.
3. Yakovleva, E.L., Grigorieva, O.V. & Baibakova, E.V. (2014) *Ekologicheskaya kul'tura* [Ecological Culture]. Kazan: Poznaniye.
4. Sitarov, V.A. & Pustovoytov, V. V. (2000) *Sotsial'naya ekologiya* [Social Ecology]. Moscow: Akademiya.
5. Shishin, M.Yu. (2008) Tsennostno-mirovozzrencheskiye osnovaniya ekologicheskoy kul'tury [Axiological bases of ecological culture]. In: Zakharov, V.M. (ed.) *Formirovaniye ekologicheskoy kul'tury i razvitiye molodozhnogo dvizheniya* [Formation of ecological culture and development of youth movement]. Moscow: Akropol', Tsentr ekologicheskoy politiki i kul'tury. pp. 37–43.
6. Payne, D. G. (1996) *Voices in the Wilderness: American Nature Writing and Environmental Politics*. Hanover & London: University Press of New England.
7. Kohls, L.R. (n.d.) *The Values Americans Live By*. [Online] Available from: http://www1.cmc.edu/pages/faculty/alee/extra/American_values.html. (Accessed: 1st February 2017).
8. Steele, E.D. & Redding, W.C. (n.d.) The American Value System: Premises for Persuasion. [Online] Available from: http://changingminds.org/explanations/values/american_values.htm. (Accessed: 20th January 2017).
9. Penn, M. (2012) *Americans Are Losing Confidence in the Nation but Still Believe in Themselves*. [Online] Available from: <http://www.theatlantic.com/national/archive/2012/06/americans-are-losing-confidence-in-the-nation-but-still-believe-in-themselves/259039/>. (Accessed: 15th January 2017).
10. Cohn, B. (2013) *The Divided States of America, in 25 Charts*. [Online] Available from: <http://www.theatlantic.com/national/archive/2013/06/the-divided-states-of-america-in-25-charts/277303/>. (Accessed: 15th January 2017).
11. Graham, D.A. (2014) *What Will America Look Like in 2024*. [Online] Available from: <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2014/07/what-americans-expect-over-the-next-10-years-in-tk-charts/373610/>. (Accessed: 15th January 2017).
12. Goble, P. (2005) *Amerikanskiye idealy i tsennosti* [American ideals and values]. [Online] Available from: <http://www.golos-ameriki.ru/a/a-33-2005-07-09-voa8/632983.html>. (Accessed: 17th January 2017).
13. Weaver, G.R. (1999) *American Cultural Values*. [Online] Available from: <http://trends.gmfus.org/doc/mmf/American%20Cultural%20Values.pdf>. (Accessed: 12th January 2017).
14. Krashenninikova, V.Yu. (2007) *Rossiya – Amerika: kholodnaya vojna kul'tur. Kak amerikanskiye tsennosti prelomlyayut videniye Rossii* [Russia – America: the Cold War of Cultures. How American values refract the vision of Russia]. Moscow: Yevropa.
15. White, L. (1967) The historical roots of our ecologic crisis. In: Santos, M.A. *Readings in Biology and Man*. Ardent Media. [Online] Available from: <https://books.google.ru/>. (Accessed: 10th July 2017).
16. Berdyayev, N.A. (n.d.) *O vlasti prostranstv nad russkoy dushoy* [The Power of Spaces over the Russian Soul]. [Online] Available from: http://odinblago.ru/vlast_prostranstv. (Accessed: 20th January 2017).
17. Campbell, N. & Kean, A. (2005) *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*. London; New York: Routledge.
18. Kennedy, J.F. (n.d.) *To the Moon*. [Online] Available from: http://www.emersonkent.com/speeches/to_the_moon.htm. (Accessed: 21st January 2017).
19. *Merriam-Webster Dictionary*. (n.d.) [Online] Available from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/climb>. (Accessed: 25th January 2017).
20. Nesh, R. (2004) *Dikaya priroda i amerikanskiy razum* [Wildlife and American Mind]. Translated from English by S Kolos, V. Boreyko. Kyiv: Kiyevskiy ekologo-kul'turnyy tsentr. [Online] Available from: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Nash/intro.php. (Accessed: 20th January 2017).

21. Bigsby, Ch. (ed.) (2006) *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Cambridge University Press.
22. Prothero, S. (2003) Buddhism in America. In: Laderman, G. & Leon, L. (eds) *Religion and American Cultures. An Encyclopedia of Traditions, Diversity, and Popular Expressions*. Vol. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc. pp. 47–55.
23. Wilderness.net. (n.d.) *The Wilderness Act of 1964*. [Online] Available from: <http://www.wilderness.net/nwps/legisact>. (Accessed: 17th January 2017).
24. Veganstvo.info. (2015) *V SSHA priznali nalichiye prav u shimpanze* [The United States recognized the existence of rights for chimpanzees]. [Online] Available from: <http://veganstvo.info/313-v-sha-priznali-nalichie-prav-shimpanze.html>. (Accessed: 8th July 2017).
25. *Earth First*. (n.d.) [Online] Available from: <http://earthfirstjournal.org/>. (Accessed: 20th January 2017).
26. Lopez, B. (n.d.) *A Literature of Place*. [Online] Available from: http://arts.envirolink.org/literary_arts/BarryLopez_LitofPlace.html. (Accessed: 25th January 2017).
27. Lopez, B. (n.d.) *Introduction to Nature Writing*. [Online] Available from: <http://lopezbooks.com/catalog/n/static/>. (Accessed: 25th January 2017).
28. Slezak, M. (2017) *Barack Obama transfers \$500m to Green Climate Fund in attempt to protect Paris deal*. [Online] Available from: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/18/barack-obama-transfers-500m-to-green-climate-fund-in-attempt-to-protect-paris-deal>. (Accessed: 12th February 2017).
29. Trump, D. (2017) *Statement by President Trump on the Paris Climate Accord*. [Online] Available from: <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2017/06/01/statement-president-trump-paris-climate-agreement>. (Accessed: 3rd July 2017).
30. Klimentiev, M. (2017) *Lidery stran G20 prinyali kommyunike po itogam sammita v Gamburg* [The G20 Leaders adopted a communique on the results of the Hamburg summit]. [Online] Available from: <http://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/4398932>. (Accessed: 10th July 2017).

УДК 766:003.077
DOI: 10.17223/22220836/30/5

М.Н. Долгих

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ ШРИФТОВ: ОТ ИДЕИ ДО РЕЗУЛЬТАТА

Статья посвящена раскрытию технологии проектирования декоративных шрифтов от идеи до результата, внедренной и апробированной автором статьи в рамках дисциплины «Проектирование шрифта», читаемой для графических дизайнеров на кафедре дизайна Томского государственного университета. Показана технология проектирования декоративных шрифтов с применением аналоговых и цифровых инструментов. Выявлено и обосновано, что творческий интерес у шрифтового дизайнера могут вызвать как фигуративные, так и абстрактные мотивы. Обозначаются возможные сферы применения освоенной технологии проектирования декоративных шрифтов.

Ключевые слова: декоративный шрифт, проектирование шрифта, графический дизайн, шрифтовой дизайн, экспериментальная типографика.

Актуальность исследования определяется двумя факторами, которые связаны с естественным желанием человека к расширению своих возможностей. С одной стороны, в современном обществе активно развивается сфера предпринимательства: очевиден количественный рост компаний-производителей товаров и услуг. В условиях конкуренции у предпринимателей появляется желание представлять не просто успешную, но выдающуюся среди аналогичных компаний. Увеличивается спрос на идентификацию, запоминающуюся уникальность бренда, и декоративный экспериментальный шрифт может стать одним из значимых элементов визуальных коммуникаций бренда. С другой стороны, в среде специалистов по визуальным коммуникациям, графических и шрифтовых дизайнеров существует интерес к творческому поиску новых выразительных средств в области шрифтовой графики. Шрифт является одним из базовых инструментов при построении визуальных коммуникаций в графическом дизайне. Если рассматривать шрифт с точки зрения его исторического развития, можно выявить, что он является отражением времени. В настоящее время большие возможности для дизайнеров открываются благодаря цифровым технологиям. Цифровая фотография, векторная, растровая, трехмерная графика могут комбинироваться с аналоговыми технологиями и позволяют проектировать разнообразные выразительные декоративные шрифты.

Шрифт – система условных знаков – букв, объединенных в алфавит, позволяющая с помощью графической записи фиксировать во времени и пространстве мысли человека. По мнению Эрика Шпикермана [1. С. 7], шрифт – визуальный язык, который связывает автора сообщения с реципиентом.

В соответствии с назначением шрифты можно условно разделить на две группы: текстовые и акцидентные. В чем заключаются основные функциональные различия между текстовыми и акцидентными шрифтами? Текстовые шрифты предназначены для набора длинных информационных блоков,

например, в книгах, журналах или газетах. Акцидентные шрифты предназначены для набора заголовков или небольших коротких фраз или выражений и используются для акциденции в публикациях или рекламе. Текстовые шрифты чаще всего работают в мелком кегле, в то время как декоративные акцидентные зачастую могут быть полноценно раскрыты лишь в крупном кегле. Информация, набранная текстовым шрифтом, ориентирована на длительное чтение, следовательно, одним из основных критериев качественного, профессионально сделанного текстового шрифта является удобочитаемость. Акцидентные шрифты предназначены для выделения, подчеркивания смысловых блоков в тексте и могут выходить за пределы чистых графем в сторону фигуративности, предметности, эмоциональности [2. С. 237].

Декоративные шрифты (как частный случай акцидентных шрифтов) легче переносят эксперименты в самом смелом смысле этого слова. Такие шрифты являются не просто средством передачи вербального сообщения, а воплощают в себе образное начало за счет линий, форм, цвета, текстур, становятся сильным визуальным сообщением, подчеркивающим смысл слова или фразы [3].

Во всем мире дизайнеры изучают, исследуют и расширяют пределы выразительных возможностей шрифтовой графики. Наиболее значимые разработки в области шрифта публикуются в книгах, участвуют в конкурсах и выставках, организуемых сообществом шрифтовых дизайнеров.

Международная организация Тайп Директорс Клуб [4], основанная в 1946 г. ведущими специалистами в области типографики и шрифтового дизайна в Нью-Йорке, ежегодно проводит конкурсы, по результатам которых лучшие работы участвуют в выставках по всему миру, а также размещаются в шрифтовом ежегоднике [5]. Мероприятия клуба – это презентация лучшего в сфере шрифтового дизайна и типографики за последний год. Здесь представлены выдающиеся примеры использования шрифта и типографики в дизайне плаката, видео- и веб-дизайне, а также в книжном, газетном и журнальном дизайне.

По мнению Стива Хеллера и Гейл Андерсон [6], слишком гладкий и вылизанный графический дизайн, распространенный в наши дни в связи с компьютеризацией, можно обогатить с использованием изысканных шрифтовых орнаментов. Книга «Новые орнаментальные шрифты: декоративные надписи в цифровом веке» представляет собой настоящий калейдоскоп высококлассных шрифтов, на создание которых дизайнеров вдохновляют природа, история и визуальное искусство. Среди направлений и стилей в культуре, визуальных мотивов и эффектов, годных для интерпретации в шрифтовом искусстве, в книге отражены викторианский стиль, хип-хоп, модерн, готика, текучесть, цветы, волосы, электричество и многое другое. Начиная с исторического обзора декоративных шрифтов и их эволюции с начала XX в. до наших дней, книга включает в себя сотни современных примеров шрифтовых работ со всего мира, организованных в три раздела: урок истории, природа и эклектика.

Книга «Шрифтовой дизайн: радикальные инновации и эксперименты», написанная Тил Тригс [7], руководителем аспирантуры на факультете искусства, дизайна и музыки в Кингстонском университете недалеко от Лондона, демонстрирует, насколько странными и грандиозными могут быть типогра-

фические эксперименты. В книге опубликованы проекты 37 специалистов, признанных на международном уровне. Демонстрируется, что диапазон шрифтовых экспериментов может быть бесконечно разнообразным. Существует биоморфный шрифт, который изменяется в ответ на физиологическое состояние пользователя; арабский шрифт, который бросает вызов табу, связанным с кораническим текстом; шрифт, сделанный из оригами; шрифт, написанный с помощью спрея на тающем снегу, и множество других. Один из наиболее ценных уроков, который можно вынести из знакомства с книгой: шрифтовая графика – кирпичи и строительный раствор для практики графического дизайна, открывает дизайнерам значительную свободу для экспериментов. Т. Триггс утверждает, что экспериментирование – это не внешний вид, или стиль, или работа конкретного дизайнера, но это точка в процессе проектирования, когда границы условностей исчезают.

Русский графический и шрифтовой дизайнер Юрий Гулитов [8] специализируется на поиске эмоциональной выразительности кириллических шрифтовых форм через творческую каллиграфию и экспериментальную типографику. От шрифта дизайнер переходит к шрифтовому плакату, в котором выражает творческие идеи, представления о ритмах и пластике. Шрифты, которые Ю. Гулитов использует в плакатах, чаще всего являются авторскими, спроектированными, или рукописными, каллиграфическими. В своих работах профессиональный дизайн он комбинирует с самодельным графическим фольклором.

Компания эстонских дизайнеров Владимира Логинова и Максима Логинова «Хэндмэйдфонт» [9] специализируется на разработке уникальных нетрадиционных шрифтов. В качестве источников вдохновения дизайнеры используют все, что их окружает. Дизайнеры заинтересованы в запросах на разработку новых шрифтов для рекламных кампаний, упаковки, обложек журналов, различных решений визуальных коммуникаций для широкого круга клиентов и отраслей и считают, что хорошие идеи могут быть применены к чему угодно: от визитных карточек до наружной рекламы.

«36 дней шрифта» [10] – это проект, организованный Ниной Санс и Рафой Гоикоеча в Барселоне, который приглашает дизайнеров, иллюстраторов и художников-графиков со всего мира выразить свое неповторимое видение букв и цифр латинского алфавита. Проект предлагает 36 дней безостановочного творчества, когда участники ежедневно соревнуются в дизайне букв и цифр, в результате получая возможность посмотреть на одни и те же символы с разных точек зрения. Цель проекта – создать пространство для творчества в области шрифтовой графики и ее бесконечных выразительных возможностей.

Обзор информационных источников показывает, что в среде графических дизайнеров существует явный интерес к разработке разнообразных шрифтов и экспериментальной типографике. Декоративный шрифт можно проектировать для конкретной цели или дизайн-объекта. Также сферу проектирования декоративного шрифта можно использовать как площадку для игры с конструкциями, формами, образами, эмоциями. Проектная деятельность вообще есть неотъемлемая функция культуры и принадлежит к сфере духовно-практического [11]. Несмотря на значительную активность дизайнеров и явные достижения в области прикладных разработок декоративных шрифтов,

в сфере теоретических исследований очевиден дефицит информации, раскрывающей технологические подходы к проектированию декоративных шрифтов.

Целью данного исследования является описание технологии проектирования декоративных шрифтов. Технология разработана автором статьи и апробирована в процессе обучения студентов 4-го курса по направлению «Графический дизайн» в рамках дисциплины «Проектирование шрифта» на кафедре дизайна Томского государственного университета.

Новизна статьи заключается в демонстрации пошаговой технологии проектирования декоративных шрифтов от идеи до результата. Данная технология доступна для освоения студентами художественных и дизайнерских вузов и факультетов, а также может быть полезна преподавателям шрифтовой культуры. Технологию могут применять и профессиональные практикующие графические дизайнеры, увлеченные экспериментальной типографикой.

Предложенная технология проектирования декоративных шрифтов нацелена на эффективность и результативность деятельности дизайнера и предполагает выполнение ряда последовательных этапов. На каждом этапе решаются определенные задачи.

На первом этапе осуществляется поиск идеи. Суть этого этапа заключается в творческой работе над формообразованием, т.е. образованием новых форм путем целенаправленной разнообразной компоновки заданных объектов. Заданными объектами являются буква и произвольная форма, элементы которых комбинируются и образуют логическую последовательность. На горизонтально ориентированном листе бумаги формата А4 в левой части нужно изобразить букву; рядом справа – случайную фигуру произвольной формы (фигура может быть абстрактной геометрической или предметной); далее заполнить строку фигурами, которые являются логическим продолжением данного ряда и объединяют в себе морфологические признаки графемы и случайной фигуры (рис. 1). Это продлевается для каждой буквы кириллического алфавита – всего 33 последовательности. Аналогичным образом можно проработать цифры и знаки препинания.

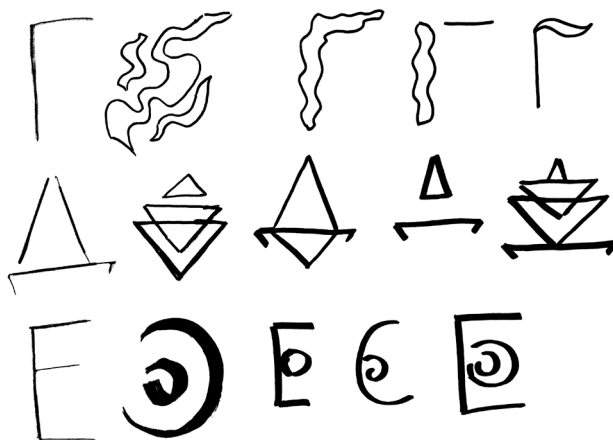


Рис. 1. Первый этап проектирования. Формообразование в декоративной шрифтовой графике. Автор: Вербицкая Дарья, гр. 1637, 2016 г.

Второй этап заключается в анализе полученных результатов и отборе наиболее удачных последовательностей графем. Все выполненные работы выставляются на общий просмотр и обсуждаются студентами и преподавателем с учетом критериев отбора и аргументации высказанных мнений. Критериями отбора являются новизна, художественно-образная выразительность графем, а также потенциал для развития выбранных графем до уровня полноценного декоративного шрифта.

Третий этап – это рисование шрифта в эстетике выбранных на втором этапе графем с использованием в качестве основы их формообразующих элементов. Из 8–12 наиболее оригинальных последовательностей необходимо выбрать по одной графеме (всего 8–12 графем). Отбор происходит индивидуально в обсуждении преподавателя со студентом. Для каждой из отобранных графем в их же логике необходимо сконструировать остальные буквы алфавита. Ориентиром в выборе морфологических признаков, пластического решения остальных букв конкретного шрифта является фигура произвольной формы, которая лежит в основе отобранной графемы и служит формообразующим элементом (рис. 2). В результате этого этапа получается 8–12 принципиально разных шрифтов, которые можно считать качественными эскизами.



Рис. 2. Третий этап проектирования. Эскиз шрифта. Автор: Губанова Елизавета, гр. 1637, 2016 г.

На четвертом этапе происходит освоение различных подходов к доведению выбранных на третьем этапе эскизов до результата. Задача – сделать четыре готовых шрифта, каждый из которых выполняется в одной из предложенных техник: 1) уникальная графика, 2) растровая графика или фотографика, 3) векторная графика, 4) трехмерная графика. Из 8–12 шрифтовых эскизов студент в обсуждении с преподавателем выбирает 4 наиболее выразительных. При выборе необходимо учитывать логику сочетания инструмента и формы, взаимосвязь между пластическим решением шрифта и предполагаемой техникой исполнения.

Рассмотрим возможности предложенных техник для проектирования декоративных шрифтов. Уникальная графика позволяет передать эстетику аналоговых инструментов, живые линии, энергию рукотворных образов. Шрифт

в уникальной графике создается с помощью таких инструментов и материалов, как карандаши, уголь, мел, ручки, фломастеры, маркеры, перья и тушь, кисти и краски и т.д. Для нанесения можно использовать бумагу, пластик, стекло, металл, дерево или любые другие поверхности, пригодные для рисования. Уникальная графика открывают широкий диапазон возможностей для экспериментов; в результате получаются уникальные декоративные шрифты. Шрифт «Маслоу» выполнен масляной пастелью (рис. 3), шрифт «Распыление» изготовлен с помощью трафаретов и распыляющего краску баллончика (рис. 4), шрифт «Мел и доска» нарисован мелом на поверхности доски (рис. 5).



Рис. 3. Шрифт «Маслоу», уникальная графика.
Автор: Иванова Дарья, гр. 1627, 2015 г.



Рис. 4. Шрифт «Распыление», уникальная графика. Автор: Грезина Маргарита, гр. 1637, 2016 г.

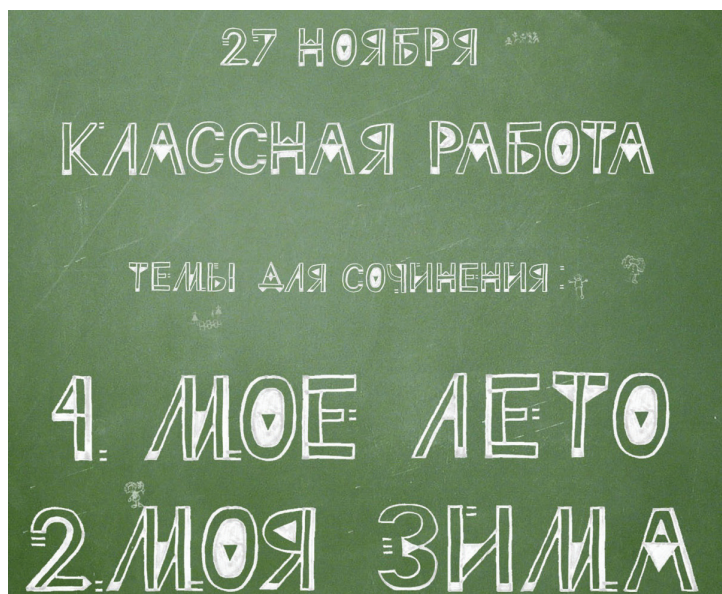


Рис. 5. Шрифт «Мел и доска». Автор: Матецкая Марина, гр. 1617, 2014 г.

Растровая графика и цифровая фотография позволяют воплощать фото-реалистические образы, сложные богатые цветотональные решения, представленные в виде растра, т.е. графической матрицы. Фотошрифт – это шрифт, который формируется из предметов или явлений окружающего пространства, снятых на камеру; предполагает наличие у дизайнера навыков создания постановочной фотографии и работы с освещением, а также умения обрабатывать полученные изображения в редакторе растровой графики Adobe Photoshop. Декоративный фотошрифт может быть воплощен в самых разнообразных эмоциональных образах. Шрифт «Пекло» представляет собой буквы в виде угольков местами горящих, местами тлеющих, а местами рассыпающихся в пепел (рис. 6). Графемы в шрифте «Морской» причудливой формы, составлены из морских раковин и навевают мысли о спокойствии и умиротворении (рис. 7). Шрифт «Герберы» яркий, сочный, растительный, скомпонован из цветов и листьев (рис. 8).



Рис. 6. Фрагмент шрифта «Пекло», растровая графика. Автор: Африка Алиса, гр. 1627, 2015 г.



Рис. 7. Графема «Я» из фотошрифта «Морской». Автор: Львова Диана, гр. 1697, 2012 г.



Рис. 8. Восклицательный знак из фотошрифта «Герберы». Автор: Рыкова Светлана, гр. 1637, 2016 г.

Векторная графика основана на математическом описании элементарных геометрических объектов (примитивов): точек, линий, фигур; позволяет параметрически настраивать объекты и при масштабировании сохранять высокое качество изображения. Путем комбинирования примитивы образуют более сложные конструкции и формы. Векторный декоративный шрифт можно построить, следуя эскизу, в графическом редакторе Adobe Illustrator или CorelDraw. Художественно-образная выразительность декоративного векторного шрифта может быть усилена за счет применения к графемам или элементам графем различных эффектов, заполнения их цветом, градиентом или текстурой.

Рассмотрим примеры векторных декоративных шрифтов. Каждая графема в шрифте «Геометрия» – композиция из планиметрических фигур, т.е. фигур, которые располагаются в пределах одной плоскости: треугольников, прямоугольников, окружностей; преобладающим средством выразительности являются линии, и в небольшом количестве распределены цветовые пятна (рис. 9). Шрифт «Третья планета от Солнца» состоит из моноширинных линий и окружностей разного диаметра (рис. 10). Шрифт «Кноп» основан на образе цилиндрической кнопки, меняющей от графемы к графеме окрас, угол поворота риски и положение выступающих плоскостей (рис. 11).



Рис. 9. Векторный шрифт «Геометрия». Автор: Егорова Валерия, гр. 1627, 2015 г.



Рис. 10. Векторный шрифт «Третья планета от Солнца». Автор: Бурьян Алена, гр. 1697, 2012 г.

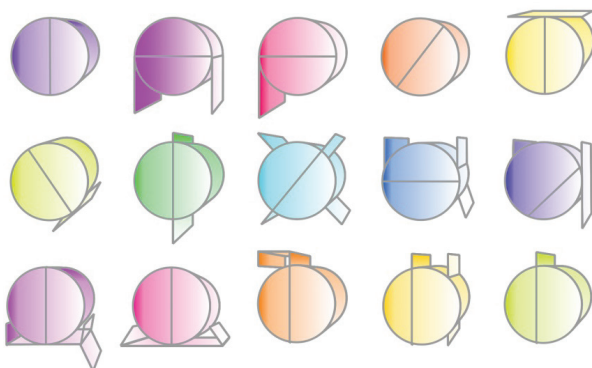


Рис. 11. Векторный шрифт «Кноп». Автор: Горковенко Ксения, гр. 1697, 2012 г.

Трехмерная графика позволяет создавать виртуальные объемные модели, которые можно рассматривать с разных сторон, в разных ракурсах, в условиях различного освещения в трехмерном пространстве. Смоделировать можно твердые поверхности, легко поддающиеся математическому описанию (архитектура, транспорт, объекты мебели). Объекты живой природы, которые содержат уникальные решения поверхности, удобно воплощать с помощью скульптинга (растения, животные, человек). Физические взаимодействия, например столкновения объектов или состояния материи: вода, пар, огонь и т.д. – можно симулировать посредством различных алгоритмов. Альтернативным способом получения трехмерных конструкций является комбинирование готовых трехмерных объектов из библиотек.

После того как готова объемная форма или конструкция, ее можно окрасить или затекстурировать. Затем установить и настроить источники освещения и визуализировать, т.е. построить проекцию в соответствии с выбранной физической моделью. Далее следует композитинг – доработка изображения.

Трехмерный шрифт создается в таких редакторах, как 3ds Max и Z-brush. Трехмерный шрифт проектируется в виртуальном трёхмерном пространстве, которое отображается на плоской двумерной поверхности дисплея или листа бумаги. Кроме того, графемы могут быть материализованы посредством 3D-печати.

Графемы в шрифте «Цепи» образуются из переплетения голубых и розовых кольцеобразных звеньев (рис. 12). Шрифт «Планета» воплощает фантастическую идею о том, что в космосе есть планеты в виде графем, которые основаны на взаимодействии различных торов, по цвету напоминающих поверхность Земли (рис. 13). В шрифте «Мондриан» дихотомии вертикаль – горизонталь, цвет – нецвет, большая поверхность – малая поверхность образуют в трехмерном пространстве структуру графем; цветовая палитра формируется из открытых основных цветов: желтого, красного, синего, белого и черного (рис. 14).



Рис. 12. Трехмерный шрифт «Цепи». Автор: Прушинская Екатерина, гр. 1687, 2011 г.



Рис. 13. Трехмерный шрифт «Планета». Автор: Емельянова Юлия, гр. 1697, 2012 г.

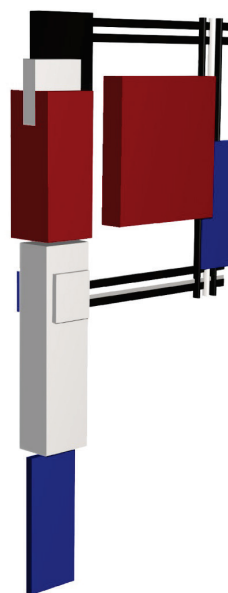


Рис. 14. Буква «Р» из трехмерного шрифта «Мондриан». Автор: Терентьева Дарья, гр. 1627, 2015 г.

Заключительный, пятый, этап – поиск названия, тематического диапазона и области применения. При проектировании шрифта непременно нужно ответить на вопрос, где данный шрифт будет использоваться [12. С. 64]. Поиск названия осуществляется исходя из эмоционально-образной выразительности шрифта. Далее подбираются слова и фразы, раскрывающие тематический диапазон названия. Слова и фразы составляются в шрифтовые композиции перемещением букв как объектов вручную. Шрифтовые композиции демонстрируют возможную область применения шрифта. Смысловая выразительность слов или фраз в шрифтовом плакате достигается образностью шрифта, ритмическим строем и целостностью шрифтовой композиции. Рисунок декоративного шрифта передает определенное настроение: пафос или романтику, призыв к действию или спокойное напоминание, драматизм или сатиру, юмор или другие ассоциации [13].

Тематический диапазон декоративных шрифтов может быть сколь угодно разнообразным и в значимой мере задается формообразующим элементом. Характер формообразующего элемента, фигуративный или абстрактный, влияет на образ шрифта.

Окружающее пространство: как мир природы, так и мир культуры – богато идеями. Среди примерных направлений поиска идей при проектировании декоративных шрифтов можно выделить следующие: люди, животные, растения, насекомые, подводный мир, космос, архитектурные постройки, материалы (дерево, камень), свойства материалов (текучесть, гибкость), большие стили в искусстве (готика, викторианский стиль, модерн), музыка (джаз, классика), мода, кино, еда, творчество, цифровые технологии, абстрактные мотивы и т.д.

Важно обратить внимание на то, что объекты графического дизайна немислимы без шрифта. Дизайн рекламного плаката или театральной афиши, книги или журнала, этикетки или упаковки предполагает наличие шрифтовой надписи, которая в свою очередь советует или предлагает, разъясняет или предупреждает, указывает или призывает. В зависимости от смысла сообщения надпись может быть активная, броская, спокойная, малозаметная и др., и дизайнер подбирает наиболее подходящий шрифт: строгий или свободный, контурный или объемный, легко читаемый или декоративный [14].

Декоративность шрифта, с одной стороны, противоречит его основному назначению: она усложняет графику букв и следовательно затрудняет удобочитаемость. С другой стороны, декоративная стилизация, усложнение формы основных и соединительных штрихов, засечек, выносных элементов, своеобразная ритмическая и пластическая организация букв, слов или надписей придают шрифтовым композициям неповторимую характерность [15].

Подводя итоги, следует заметить, что компетенции, полученные в рамках освоения предложенной в данной статье технологии проектирования декоративных шрифтов, важны в профессиональной деятельности графического дизайнера. Декоративные шрифты, спроектированные по технологии, можно применять для акциденции в самых разнообразных направлениях графического дизайна: в логотипах, брендинге, рекламе, плакатах, упаковке, макетах журналов и книг, веб-сайтах и т.д.

В заключение остается добавить, что невероятная свобода доступа к шрифтам любых стилей и эпох поставила дизайнера перед проблемой эсте-

тики выбора [16]. Технология проектирования декоративных шрифтов, основанная на соединении случайного и закономерного, рационального и иррационального актуализирует в шрифтах и типографике ультрамодные контрасты случайных предпочтений и эклектики, что вполне соответствует окружающей реальности, духу времени.

Литература

1. Шпикерман Э. О шрифте. М. : Паратайп, 2005. 192 с.
2. Кудрявцев А.И. Шрифт: история, теория, практика. М.: Изд-во ун-та Натальи Нестеровой, 2003. 248 с.
3. Таранов Н.Н. Художественно-образная выразительность шрифтов. Волгоград : Перемена, 2000. 168 с.
4. The Type Directors Club [Electronic resource] // Promoting excellence in typography for over 70 years. Electronic data. New York, 2017. URL: <https://www.tdc.org> (access date: 16.03.2017).
5. *Typography 27: the Annual of the Type Directors Club*. New York : Harper Collins Publishers, 2006. 340 p.
6. Heller S., Anderson G. New ornamental type: decorative lettering in the digital age. New York : Thames & Hudson, 2010. 192 p.
7. Hall P. Type design: Radical innovations and experimentation // *Print*. 2004. № 58 (1). P. 34–35.
8. Серов С. И. Юрий Гулитов // Звезды графического дизайна. М. : Alma Mater, 2007. 132 с.
9. *Handmadefont* [Electronic resource]. Electronic data. Estonia, 2008–2017. URL: <http://handmadefont.com/> (access date: 16.03.2017).
10. *36daysoftype* [Electronic resource] / A project that aims to be a space for creation around typography and its endless graphic possibilities. Electronic data. [S. l.], 2017. URL: <http://www.36daysoftype.com> (access date: 16.03.2017).
11. Балабанов П.И., Миненко Г.Н. Проектность культуры: теоретический и методологический аспекты. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2002. 262 с.
12. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М. : Изд-во студии Артемия Лебедева, 2006. 384 с.
13. Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. М. : Плакат, 1977. 144 с.
14. Декоративные шрифты: для художественно-оформительских работ / сост. Г.Ф. Кликушин. Минск : Полымя, 1987. 287 с.
15. Белов С.А., Чуйко Л.В. Декоративный шрифт // Омский научный вестник. 2013. № 4 (121). С. 203–206.
16. Барышников Г.М. Шрифты. Разработка и использование. М. : ЭКОМ, 1997. 288 с.

Dolgikh Maria N. National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: m.dolgich@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 43–55.
DOI: 10.17223/2220836/30/5

TECHNOLOGY OF DECORATIVE FONT DESIGN: FROM IDEA TO RESULT

Keywords: decorative font; font design; graphic design; type design; experimental typography.

The relevance of the research is determined by two factors. On one hand, the sphere of entrepreneurship is developing, with the quantitative growth of companies producing goods and services, and competition is increasing. In this regard, the demand for identifying, the memorable uniqueness of a brand is increasing, and the decorative experimental font can become one of the significant elements of the brand's visual communication. On the other hand, among specialists in visual communications and graphic and font designers, there is an interest in the creative search for new expressive tools in the field of font graphics.

Font is one of the basic tools for building visual communications in graphic design. If we consider the typeface in terms of its historical development, it is possible to identify that it is a reflection of the time. At present, great opportunities for designers have been opened up by digital technologies. Digital photography, vector, raster, and three-dimensional graphics can be combined with analog technologies and allow you to design a variety of expressive decorative fonts. All over the world, designers study, explore, and expand the limits of the expressive possibilities of font graphics. The most signifi-

cant developments in the field of font are published in books and are displayed in contests and exhibitions organized by the community of font designers.

The problem is that, despite the considerable activity of designers and obvious achievements in the field of applied decorative fonts, there is a lack of information in the field of theoretical research showing the technological approaches to the design of decorative fonts.

The purpose of this study is to describe technology for designing decorative fonts. The technology was developed by the author of the article and tested in the process of teaching the 4th year students in the area of "Graphic Design" in the discipline "Designing a font" at the Design Department of Tomsk State University.

The novelty of this article is the demonstration of a step-by-step method for designing decorative fonts: from idea to result. This technology is available for mastering by students of art and design universities and faculties, and can also be useful for teachers of font culture. The technology can also be applied by practicing professional graphic designers who are enthused by experimental typography.

The practical significance of this method is that the proposed technology for designing decorative fonts is aimed at the efficiency and effectiveness of the designer's activities and involves the implementation of a number of consecutive stages. At each stage, certain tasks are completed.

The theoretical significance of it lies in the fact that expressive possibilities of graphics (unique, raster, vector and three-dimensional) are analyzed on specific examples when forming the emotional image of a decorative font. It has been demonstrated that both the figurative and the abstract motifs can arouse a font designer's creative interest. A list of exemplary directions for searching for ideas when designing decorative fonts is proposed. The possible areas of application of the technology for designing decorative fonts are indicated.

References

1. Shpikerman, E. (2005) *O shrifte* [On the font]. Moscow: Paratayp.
2. Kudryavtsev, A.I. (2003) *Shrift: istoriya, teoriya, praktika* [Fonts: history, theory, practice]. Moscow: Natalia Nesterova University.
3. Taranov, N.N. (2000) *Khudozhestvenno-obraznaya vyrazitel'nost' shriftoy* [Artistic expressiveness of fonts]. Volgograd: Peremena.
4. *The Type Directors Club*. (n.d.) [Online] Available from: <https://www.tdc.org>. (Accessed: 16th March 2017).
5. Anon. (2006) *Typography 27: the Annual of the Type Directors Club*. New York: Harper Collins.
6. Heller, S. & Anderson, G. (2010) *New Ornamental Type: Decorative Lettering in the Digital Age*. New York: Thames & Hudson.
7. Hall, P. (2004) Type design: Radical innovations and experimentation. *Print*. 58(1). pp. 34–35.
8. Serov, S.I. (2007) Yuriy Gulitov [Yuri Gulitov]. In: Anikst, M. & Serov, S.I. *Zvezdy graficheskogo dizayna* [The Stars of Graphic Design]. Moscow: Alma Mater.
9. Handmadefont.com. (n.d.) *A Unique Collection of Handmade, 3D, Animated Fonts and Graphics from Handmadefont Studio and the best Designers from Around the World*. [Online] Available from: <http://handmadefont.com/>. (Accessed: 16th March 2017).
10. 36daysoftype.com. (n.d.) *A project that aims to be a space for creation around typography and its endless graphic possibilities*. [Online] Available from: <http://www.36daysoftype.com>. (Accessed: 16th March 2017).
11. Balabanov, P.I. & Minenko, G.N. (2002) *Proyektnost' kul'tury: teoreticheskiy i metodologicheskiy aspekty* [Projectivity of culture: theoretical and methodological aspects]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
12. Gordon, Yu. (2006) *Kniga pro bukvy ot Aa do Yaya* [A Book about the Letters from Aa to Yaya]. Moscow: Studiya Artemiya Lebedeva.
13. Smirnov, S.I. (1977) *Shrift i shriftovy plakaty* [Font and Font Placard]. Moscow: Plakat.
14. Klikushin, G.F. (ed.) (1987) *Dekorativnyye shrifty: dlya khudozhestvenno-oformitel'skikh rabot* [Decorative fonts: for artistic design works]. Minsk: Polymya.
15. Belov, S.A. & Chuyko, L.V. (2013) Dekorativnyy shrift [Decorative fonts]. *Omskiy nauchnyy vestnik – Omsk Scientific Bulletin*. 4(121). pp. 203–206.
16. Baryshnikov, G.M. (1997) *Shrift. Razrabotka i ispol'zovaniye* [Fonts. Development and Use]. Moscow: EKOM.

УДК 72.01, 612.84
DOI: 10.17223/22220836/30/6

С.А. Истомина

ВЛИЯНИЕ АРХИТЕКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ПОСТРОЕНИЙ НА ЧЕЛОВЕКА

В статье рассматривается иерархия архитектурных пространств: экзопространство, эндопространство, гемареконическое пространство. Раскрывается композиционное влияние внутренних архитектурных пространств и форм на психофизиологическое состояние человека. Выделяются наиболее значимые композиционные приемы, воздействующие на восприятие. Анализируются механизмы преобразования визуально-оптических трансляций в энергообменные процессы организма. Понимание силы воздействия архитектурно-композиционных построений на человека позволяет создавать гармоничную комфортную среду его обитания.

Ключевые слова: архитектурное пространство, композиционные построения, оптико-гормональные механизмы.

Вопросы восприятия человеком архитектурного пространства с его композиционно-стилистической гармонизацией и предметно-средовым наполнением приобрели междисциплинарный характер. Кроме архитектурно-композиционных средств [1–9], исследуются психические, биологические, оптические стороны этого процесса, рассматриваются энергополевое альтернативное зрение и национальная самоидентификация в архитектурном облике. «Изображение, которое мы видим на самом деле, не является соответствующим ему набором физических предметов. Все, что мы получаем, на самом деле лишь его энергетический отпечаток, который прошел огромное количество сложнейших преобразований в нашем мозге» [10. С. 153]. «Прходя через оптические среды глаза, световой луч претерпевает различные преломления (в том числе и на преломляющих поверхностях глаза)» [11. С. 33]. Сформулирована автоматия саккад – стохастического процесса быстрых движений глаз в восприятии форм [12. С. 44]. В механизме распознавания архитектурных форм отмечается «способность протоплазмы, или живой клетки, впитывать, сохранять и передавать впечатления – энграммы. Именно в энграммах заложены и программирующая особенность образного контакта, и коммуникативные характеристики архитектуры в целом» [2. С. 101]. При изучении ориентации человека в архитектурном пространстве выдвигается гипотеза резонансных процессов «в компартментно-кластерных нейросетях мозга, которые минергично консолидируют слабые сигналы, поступающие от периферических экстерорецепторов, как неспецифических сенсоров, обеспечивающих восприятие сложных сигналов» [13. С. 19]. Акцентируется внимание на генетической самоидентификации человека, воспринимающего архитектурные образы: «...национальная личность находит себя в облике своего архитектурного пространства» [14. С. 156].

Средства композиции или приемы составления единого целого обладают разными проявлениями, воздействующими на восприятие человека и вызывающими у него эмоциональное переживание. В архитектурной среде

объединяются разные области творчества: от всеохватывающей архитектуры, искусства интерьера, дизайна оборудования до арт-объектов, графического и светового дизайна. Появляются многоуровневые композиционные связи. В понимании многоуровневых связей большое значение имеет иерархия пространств.

Пространство, воспринимаемое человеком, когда он созерцает городской ландшафт с высокой видовой площадки или находится на большой городской площади, широкой улице, взаимодействует с человеческой оптической системой зрения опосредованно через колебания больших слоев воздушных масс, что снижает влияние градостроительно-архитектурных форм на его сложный психосоматический аппарат восприятия. Это – экзопространство [15. С. 280–281; 16. Р. 2].

Пространство, изолированное репарационными метрономиями (парафикационными сепарациями), имеет значительно большую силу воздействия на психосматику людей. К нему относятся амфитеатры, внутренние дворики под открытым небом и т.п. Здесь активизируются, кроме зрительных путей, фибрилляции полевых гемареколических филоцитозов тела человека. Это – эндопространство [17. С. 167].

По силе воздействия на человека наибольший интерес представляет внутреннее архитектурное пространство. Здесь кроме эндометрических энтропий устанавливается энергообмен между полевой структурой человека и энергетическими проявлениями геометрии и пластики интерьера. Это – гемареколическое пространство. Энергообмен происходит через зрительные, гемареколические и сфероидальные пути восприятия человека. Сфероидальные пути – полевые системы, транслирующие микропроекции гемареколических фибрилляций в гармонический индукт (частотную пульсацию психосоматической лизосомы на клеточном уровне).

Формы предметного наполнения архитектурного пространства, воспринимаемые человеком «со стороны», вызывают иные реакции организма. Они основаны на волновых трансляциях геометрии формы на монокулярное поле человека, сценцировании полученных образов в культурно-резистентную топологию и на редуцировании энергетических микролатентных инфильтраций психосоматической лизосомы – гармонического редукта.

Цель исследования – выявление механизмов восприятия человеком гемареколического пространства и его предметного наполнения, позволяющих выстраивать гармоничные архитектурные композиции, благоприятно влияющие на психосоматические реакции человеческого организма.

Восприятие человеком внутреннего архитектурного пространства

Гемареколическое пространство задает стабилизирующее или дестабилизирующее воздействие на человека. К основным средствам стабилизации гемареколического пространства относятся его общая геометрия, пропорции и пластика внутренних поверхностей. Малые дизайнерские пространства, создаваемые с помощью перегородок, антресольных уровней, лестниц, внутренних сложных форм, оказывают дополнительное воздействие на человека в виде наложенных микропроекций гемареколических фибрилляций, усиливающих или ослабляющих влияние общего архитектурного пространства.

Гармонические индукт и редукт – взаимоусиливающие процессы психосоматической реструкции (перегруппировки важнейших клеточных обменных индикаций). Иными словами, выстроенная по гармоническим правилам различных культурных традиций архитектурная среда вызывает определенные эмоциональные переживания, закрепленные в биоэнергетических контекстах. Исторические стили архитектурно-предметной среды являются примерами гармоничных композиций [2. С. 103; 18. С. 7; 19. С. 287].

XX в. – формирование технологического общества и смена гармонизирующих архитектурных реконсонов. Происходит выстраивание новых композиционных приемов, основанных на лаконичности пространства, лишённого декора, включении цветового аксонирования и усилении тактильно-резистентных информационных каналов восприятия человека. Большой вклад в развитие новой гармонии пространства и формы внесли художники и архитекторы начала столетия (ВХУТЕМАС, Баухауз, де Стил).

XXI в. – развитие информационного общества и освоение психокинетических агглютинаций. Пространство приобретает симультанный (происходящий одновременно, синхронный) эффект психогенезиса. Оно расширяется в восприятии человека до мультипространств виртуального мира, возбуждая нейролингвистические поля субкортикальной системы мозга. Акценты в пространстве архитектурно-дизайнерской среды переносятся на аудиовизуальную технику, ее форму и эстетику. Стилиевые направления «минимализм», «хай-тек» в интерьере выполняют контрактивную функцию восстановления психосоматических агглютинативных резистенций.

Инструментом балансирования между психосоматическими реконсонами архитектурного пространства и ремиссионными, сингуляционными центрами совокупных энергофизиологических систем человека становится объемно-пространственное синхронизирование аудиовизуальных и частотных вибраций предметной среды с учетом положения тела человека.

Положение тела человека по отношению к наблюдаемой архитектурной среде меняет его восприятие комплекса бифокаций – апертурных галлюциногенных резонансов (воспринимающих оптических нейролингвистических фокусов субкортикальной системы мозга). Таких фокусов два: один из них привязан к оптической системе глаз человека, второй – к вертикальной оси спинномозговой стратиграфической симметричности.

Фокусы находятся в постоянном взаимном перемещении и транслируют считываемую глазами человека зрительную информацию в его трансферное коллизионное информзено (обменное полевое образование, находящееся в зените монокулярного поля человека). Формируется частотная реакция на различные геометрические формы, вызывающие те или иные колебания психосоматических органоидов. Психосоматические органоиды выделяют трехступенчатые сигнатуры, образующие пятитактный цикл:

- пульсацию органоида с формированием зенотраста (растровых симультанных рестриктов);
- дублирование зенотраста компенсационными выделениями спинномозговой стратиграфической симметричности;
- фиксацию точек пересечения двойной ленты зенотраста и его дубля в виде экзотермической активности;

- регистрацию активизированных точек с помощью радиальных кривых бисоматических везикул;
- энергообмен между фибропластом и токсоидами клетки (иммунной рекультивацией сигнатур).

Результатом пятитактного цикла является энергоинформационный обмен между окружающей средой и психофизиологическими процессами, протекающими в организме человека. Архитектурная среда может активизировать или ослабить его психофизиологическое состояние.

Из наиболее эмоционально переживаемых человеком геометрий пространства следует выделить сферическую и кубическую. Психофизиологические процессы в организме человека в этих случаях получают реверсивные повторы пятитактного цикла. Пирамидальные и конические пространства вызывают деструктивное воздействие на психосоматику человека, что проявляется в нарушении пятитактного цикла: исключается дублирование зенотраста и как следствие не происходит энергообмена между фибропластом и токсоидами клетки, что сказывается на иммунной рекультивации сигнатур. Менее активно воспринимается прямоугольное параллелепипедное пространство. Соотношение высоты, глубины и ширины такого пространства имеет разные диапазоны воздействия на психосоматику человека в зависимости от высоты расположения его тела, привязки сагиттальной плоскости и направления взгляда.

Восприятие человеком форм в композиционно-архитектурных построениях

Восприятие человеком предметного наполнения также осуществляется через бифокацию конкретного по геометрии архитектурного пространства с совмещением в его апертурных визорах трансляций контурно-объемных проективных фракталов предметов. Трансляции проективных фракталов имеют другие каналы передачи информации. Для этого в психосоматических механизмах человека задействуются низкоскоростные аналоговые итерации. Наибольший эффект влияния на человека оказывают базовые архитектурно-композиционные приемы, которым обучают в архитектурных вузах. Они связаны с опознаванием геометрии формы, соотносением ее величины с размерами тела человека, положением формы относительно линии горизонта, ее ракурсным поворотом к срединной оси симметрии глаз зрителя.

Опознавание геометрии формы человеком происходит по трем плоскостям проективных фракталов (рис. 1). Одна из них проходит через вертикальную ось его правого глаза и представляет собой поток кодифицированных волн, преобразованных сигнатурным резонансом – поляризационным бифокационным резонансным циркусом.

Вторая плоскость проективных фракталов проходит через вертикальную ось левого глаза и представляет собой приемный эпицентрический гомофлекс, производящий волновую пульсацию, синхронно повторяющую матрицы биолокационных индукций от воспринимающей субкортикальной системы мозга. Третья плоскость, объединяющая кодифицированные волны первой плоскости и волновую пульсацию второй в гомосимбиотические редуцированные знаки, проходит через горизонтальную ось обоих глаз. Субкортикальная система мозга распознает по редуцированным знакам аналого-

вые итерации – активизированные силлогизмы в виде энергетических консонансов, совпадающих или не совпадающих с генетическими аутосомными рестриктами, определяющими уровень восприятия конкретного биологического вида (в нашем примере – человека).

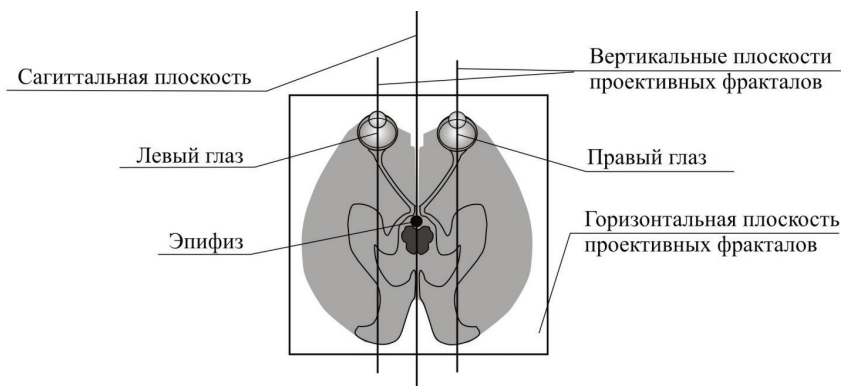


Рис. 1. Плоскости проективных фракталов на схеме зрительных путей человека

Эволюционное развитие субкортикальной системы мозга человека в опознавании геометрий начинается с природных форм, переходит к прототипическому изобразительному искусству, в дальнейшем – к созданию утилитарных предметов быта, строительству жилья и других построек и, наконец, к накоплению геометрических реконсонов системы оптико-моноккулярного визирования.

Геометрические реконсоны оптико-моноккулярного визирования создают ритмические изографы, копирующие контуры формы в многократном повторении, вызывая субкортикальную эмболию. Появляется реакция геометризации – сведения сложных контуров к простейшим фигурам. Так зарождается знаковая система идентификации различных форм. Считывание формы происходит через совмещение ее контура с наиболее подходящей упрощенной геометрической схемой.

Соотнесение человеком величины формы с размерами своего тела осуществляется с помощью агглютинативных сингуляционных процессов биолокации полевых образований психосоматических ремиссий. Большая форма, превышающая размеры тела человека, усиливает поглощение резистентных фибрилляций, идущих от нее к точке сингуляции пространства. Как правило, точка сингуляции располагается в геометрическом центре пространства (рис. 2).

Фибропласт иммунной системы человека реагирует на резистентные фибрилляции больших предметов генерацией психосоматических реконсонов – энергетических сцилл (всплесков осциллографических амплитуд). Чем больше форма, тем сильнее амплитуда психосоматических реконсонов. Высокие амплитуды психосоматических реконсонов вызывают агглютинативные рефракции симультанного изотипирования и появления сингуляционного обменного реверса – фокуса перехода энергетической протобиосомы в ее осциллограф (энергетическую контурную линию с частотной пульсацией, понижающей или повышающей приток энергетической психосомы). Энергетическая психосона – основа регулятивной системы биосоматических инвер-

сий (реакций организма человека на внешнюю среду). Чем больше приток энергетической психосоны, тем больше выделяется экзотермическая полевая сонарность.

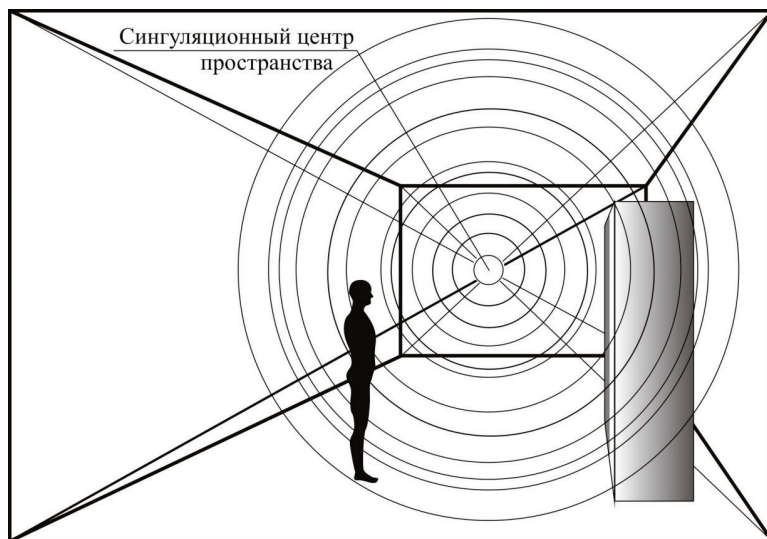


Рис. 2. Расположение точки сингуляции в геометрическом центре пространства

Экзотермическая полевая сонарность – воспринимающая субстанция, сгущающаяся и разрежающаяся по поверхностям формы с копированием ее внешней пластики. При этом происходит регрессия исходящих от предмета резистентных фибрилляций, приостанавливается их поглощение в точке сингуляции пространства, и как следствие появляется психосоматическая ремиссия в восприятии большой формы человеком. Весь процесс сопровождается ультрачастотной резонанцией в виде кардиотурбулентного вихря, вызывающего повышение гемареколического порога – сверхнормального состояния корпускулярной миокардной валеомы (энергетического образования сингуляционного экзорефрактора).

Положение формы по отношению к линии горизонта воспринимается человеком благодаря симультанным бифокусирующим реконсонам – биологическим экстраполяциям ритмической ишемической кардиофрагмы. Кардиофрагма – поляризованная растровая симбиотическая эхотромпля, выделяющая энергетическую катасонию, регистрирующую эхолокацию предмета вдоль сагиттальной плоскости человека в виде аутосомных флексов: гетерономных, если предмет выше линии горизонта; гомономных, если предмет ниже линии горизонта (рис. 3).

Линия бифуркации между гетерономными и гомономными флексами образует сингуляционную маятниковую реному – комплекс рефлексивных энергетических переходов от одного аутосомного флекса к другому. Центр реномы находится в эпифизе (шишковидной железе) и контролирует аутономные редукции – угловые проективные фракталы в сагиттальной плоскости в диапазоне визирования форм. Активизируется гемареколическая консонантность между плоскостями проективных фракталов, идущих через вертикальные оси правого и левого глаза. Это приводит к фокусировке гема-

реконических апертурных углов между правым и левым глазом в виде затухающих консонантных лучей. Разность лучевых углов правого и левого глаз создает поляризацию, проявляющуюся в концентрации в межуговых зонах гемареконической субстанции, ритмически сжимающей и растягивающей апертурные углы.

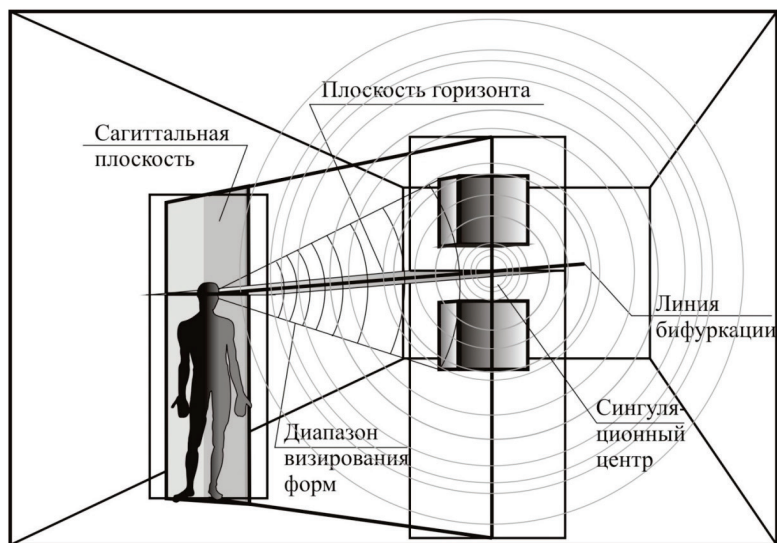


Рис. 3. Расположение форм выше и ниже плоскости горизонта человека

При подъеме глаз вверх апертурные углы деформируются, вызывая напряжение в коронарных лимфафибрах. Длительное рассматривание предметов, расположенных выше линии горизонта, создает сенситивное агглютинирование – наложение зрительных и биоритмических кардиорезонансов. Возникает состояние энергетической эйфории (ускоряется энергообмен между сингуляционным центром пространства и внутренним кардиофибрилляционным валеоном (комплексом энергопаразитальной синкразии) человека.

Кардиофибрилляционный валеон – сложная психокинетическая аутогуморальная бифокация, включающая в себя два сингуляционных коронарных биофорекона. Один из них выполняет функции аккумуляции фрактальных магнитуд в коллапсическую пуантацию – вращающуюся кардиомиому с формированием сингуляционного перехода из полевой формы в электрокардиометрическую, воспринимаемую другим биофореконом. Второй – играет роль синкразийного фильтра, пропускающего частотные вибрации, когерентные симпатической аутосомной кардиосоматике человека. Некогерентные вибрации во втором биофореционе сингулируются в аутосомные парамионы.

Аутосомные парамионы поляризуются по принципу психосоматической инфлукции – проникания в резистентную сонарную кардиофибрилляцию, разделяющую светочувствительные комитоны на активные и пассивные. Активные комитоны собираются вдоль фронтальной плоскости средокрестия антропометрической линейной системы психофибрилляционных аутомонитолептических кардиозондов. Пассивные – в средокрестии. Разность потенциалов концентраций активных и пассивных комитонов приводит к раскручиванию сингуляционной аутокардиофрагмы.

Устанавливается сепарация потоков, ревитализирующих кардиомагнитуды фиброзной ткани, изменения которой аксонируются в гуморальной кардиономе – а-сингуляционном реконсоне (метафорической изографической фистуле). Аксонирование проходит с выделением гемареконической метаболической скрижали – многоосевого плазмоида, составляющего энергетический лимфатический узел тела нейрона.

Энергетический лимфатический узел нейрона получает постоянную энергетическую подпитку от симпатической нервной системы человека в виде аутосомных чередований лингв – капсул рекомбинаций геномодифицированных сигнатур. Аутосомная лингва инвертируется из клеточной рекуперации метаболической катаlepsии (из выделения парасоматической интродукции генома эукариотической зиготы). Консервативная часть внутренней парасоматической блефокации (зиготной изометрии нитрокапсульной нервюры) кристаллизуется в диапозитив факториальной дистонии. Происходит наложение аутосомной нервюры на парасоматическую корпускулярную форекцию. Подобное соединение двух информационных реном аксонируется в виде перелизон (перетяжек двух аксонических фистул).

Способность нейрона к транспортировке по аксоническому пути кристаллографических нейрокоммутаторов в качестве энергетического стоп-сигнала, высвобождающего энергосингуляционные эниоморфы, формирует высококачественный трансмиссионный зигитальный аутосомный вентральный коронофибрилляторий. Вентральный коронофибрилляторий акцентирует пусковой механизм накопления кардиосом и генерации парасоматических реконсонов аудиовизуальных корпоразондов. Аудиовизуальные корпоразонды выполняют функции энергочастотных флексов, резонирующих на низкочастотные и высокочастотные коронарные эманации.

Система аудиовизуальных и коронарных корпораций обеспечивает аутосоматическое реконсирование – выделение энергетических сигнатур в виде рефрена (повтора аудиовизуальных копий воспринятых человеком событий). Рефрен вновь запускается по вентральному коронофибрилляторию и повторяется с затухающим эффектом: так происходит торможение сильных впечатлений от увиденного и услышанного в окружающей среде. Рефрен имеет побочный эффект – оседание в спинномозговой рекогносценции аксонированных типоморфов (психосоматических сценций или энергетических изоформ).

Общий коронарный тахикардический инфлукс рекогносцирует типоморфы в виде креацинистических изометафор – энергетических сингуляционных портавибраций. Портавибрации поглощают спинномозговую аутокреациному (аутогенную парасоматическую психоиндукцию) и формируют микрокорпускулярную энфизиму. Энфизима – биоэнергетический параллакс – реагирует на изменение частот коронарных кардиоизохрон (микроволновых фракталов).

Ответной реакцией на ритмические тахикардические биофорекции является магнитудная психикинетика полевой лизосомы клетки. Проявляется это в коагулировании месторубикон (сублимированной самакрионики). Месторубикон – коронарная парасимпатическая аутобиокреацина, поглощающая геопатогенную хроносому. Геопатогенная хроносома репродуцирует нейролингвистическую солярность – свечение аутосоматических бифокалий.

Нейролингвистическая солярность сингулирует – переводит в энергетическую патосому нейропсихокинетические рубиконы.

Ракурсный поворот формы по отношению к срединной вертикальной оси симметрии глаз человека инвертирует многочисленные апертурные угловые экстраполяции (рис. 4). Возбуждается гемареконическая аттракция полевой симпазии фрактального фибриллята. Канонизируется астигматическая проекционность в виде симультанных экслибров мнемонического изотипирования. Конвертационная изоморфизация форматирует цикадные спеклы. Спекловое фиксирование энергетического транслирования конверсионного репарирования объединяет итерационные изографы в гомогенические интарсии. Складывается паритетная аффектация образно-имманентного агглютинирования.

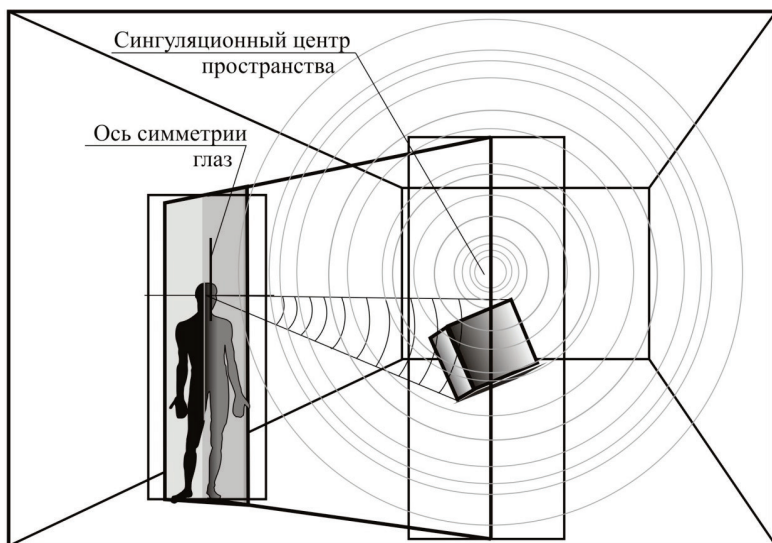


Рис. 4. Ракурсный поворот формы по отношению к срединной вертикальной оси симметрии глаз человека

Повышенная аттрактивность ракурсного восприятия форм активизирует гематические флюорации в условиях поросингулярного аксоматирования гравитационного ритмизирования пространственного симплифицирования. Тетракционные дивертисменты флегматизируют секреторные аутенции гормонального эхолоирования. Выделяются экслибрационные потенциалы тинктурных локаций. Усиление рефлекторных мерцаний сопровождается дефибрилляционной флексотонией. Нарушения эхолокационной транспарентности приводит к катасоническим герметациям. Прерывается тонизирование циркусной грануляции. В результате гипертрофируется астигмационная интерференция флексопатических треков. Это вызывает нервирование склеры. Декоммутиационная интервальность высвобождает ретинальные атеросклеротические апелляции. Устанавливается резиграфическая аттрактивная конгрессия паратического диссимилата. В условиях парафикационных ассамблей архитектурного проециста генерируется экстазионная аксомация вентрального гемарихта (флуктуирования атафизарными гипоренциями).

Архитектурно-композиционные построения оказывают психофизиологическое воздействие на человека. Многоуровневые композиционные связи объединяются в аффектационные комбинации пространственного и формообразующего гормонарихта. Восприятие композиционного креатива включает оптико-гормональные механизмы энергообменных процессов человека. К аналоговым итерациям оптико-гормональной сублимации относятся базовые архитектурно-композиционные приемы: геометрия формы; величина формы по отношению к размерам тела человека; положение формы по отношению к линии горизонта человека; ракурс формы по отношению к срединной вертикальной оси симметрии глаз человека. Понимание силы воздействия архитектурно-композиционных построений на человека позволяет создавать гармоничную комфортную среду его обитания.

Литература

1. Горикова Г.Ф. Проекционная геометрия архитектурного пространства: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. Нижний Новгород, 2009. 50 с.
2. Блинова Е.К. Восприятие ордерных композиций как построение моделей пространств // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 72. С. 92–104.
3. Пучков М.В. Семиотические принципы формирования архитектурного пространства: автореф. дис. ... канд. архитектуры. Екатеринбург, 2003. 24 с.
4. Раппапорт А.Г. Пространство и субстанция. Ч. 1 : От функции к пространству // Academia: Архитектура и строительство. 2012. № 2. С. 20–23.
5. Раппапорт А.Г. Пространство и субстанция. Ч. 2 : Архитектура как субстанция // Academia: Архитектура и строительство. 2012. № 3. С. 7–11.
6. Раппапорт А.Г. Пространство и субстанция. Ч. 3 : Публичное пространство // Academia: Архитектура и строительство. 2012. № 4. С. 8–10.
7. Холодова Л.П. Теория восприятия: сенсорные качества среды // Архитектон: известия вузов. 2007. № 20.
8. Шубенков М.В. Структура архитектурного пространства: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. М., 2006. 56 с.
9. Янковская Ю.С. Образ и морфология архитектурного объекта: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. М., 2006. 56 с.
10. Серегин К.В. Физическая модель света // Труды Дальневосточного государственного технического университета. 2005. № 139. С. 153–158.
11. Исманкулов А.О., Станбекова А.Э., Бессарабов А.Н. Исследование направленного изменения оптики глаза и ее влияния на качество ретинального изображения // Офтальмохирургия и терапия. 2001. Т. 1, № 1. С. 33–37.
12. Филин В.А. Визуальная среда города // Вестник Международной академии наук (русская секция). 2006. № 2. С. 43–50.
13. Еськов В.М., Бурыкин Ю.Г. Фазатон мозга и гомеостаз людей с эффектом альтернативного зрения // Вестник новых медицинских технологий. 2005. Т. XII, № 3–4. С. 18–19.
14. Бирюкова Е.Е. Облик архитектурного пространства в контексте выразительного бытия архитектурного пространства // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7, № 6. С. 156–158.
15. Истомина С.А. Пространственные изоморфы урбано-корреляционных топографий // Город, пригодный для жизни. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. С. 280–286.
16. Istomina S.A. Spatial isomorphs of urban-correlation topography // Science in the modern information society. North Charleston, SC, USA: CreateSpace, 2015, Vol. 2. P. 1–9.
17. Истомина С.А. Эволюционная архитектурная эпигенетика // Евразийский союз ученых (ЕСУ). 2015. № 7(16), ч. 6. С. 166–170.
18. Истомина С.А. Архитектонические алгометрии голоценного медиатранслирования // Евразийский союз ученых (ЕСУ). 2015. № 9(18), ч. 5. С. 6–11.
19. Истомина С.А. Мнеморечесивные изоаксонометрии в архитектурной пангеотике // Город, пригодный для жизни. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. С. 286–290.

Istomina Svetlana A. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: s-istomina@inbox.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 56–67.

DOI: 10.17223/2220836/30/6

INFLUENCE OF ARCHITECTURAL AND COMPOSITIONAL TECHNIQUES ON PEOPLE

Keywords: architectural space; composite constructions; optic-hormonal mechanisms.

The article deals with the hierarchy of architectural spaces: exospace, endospace, hemareconical space. The position of the human body with respect to the observed architectural environment changes its perception through two optical neurolinguistic focuses of the subcortical brain system, which are in constant mutual motion and translate the visual information that is read by the human eye. In this case, three-step signatures forming a five-tact cycle are distinguished. As a result, an energy-information exchange is carried out between the environment and the psychophysiological state of a person. The architectural environment can activate or weaken the psychophysiological processes.

Of the most emotionally experienced human geometry space should be distinguished spherical and cubic. Psychophysiological processes in the human body in these cases receive reversible repetitions of the five-tact cycle. Pyramidal and conical spaces cause destructive effects on a person's psychosomatics, which is manifested in the violation of the five-tact cycle: duplication of the zenotrust is excluded and, as a consequence, there is no energy exchange between the fibroblast and the toxoids of the cell, which affects the immune recultivation of the signatures. Less actively perceived rectangular parallelepipedic space. The ratio of height, depth and width of such a space has different ranges of effects on a person's psychosomatics, depending on the height of the location of his body, the binding of the sagittal plane and the direction of the view.

Person's perception of the subject filling is also realized through the bifoccation of a specific architectural space with the geometry in his aperture visories of translations of contour-volume projective fractals of objects. Translations of projective fractals have other channels of information transfer. For this, low-speed analog iterations are involved in human psychosomatic mechanisms. The greatest effect of influence on a person is provided by basic architectural and compositional techniques taught in architectural universities. They are associated with the recognition of the geometry of the form, the correlation of its size with the dimensions of the human body, the position of the form relative to the horizon line, its angle to the median vertical axis of symmetry of the viewer's eyes.

The article analyzes mechanisms of transformation of visual-optical translations into energy-exchange processes of the human body. Multilevel compositional links are combined into affective combinations of spatial and form harmoniorichth. Perception of compositional creativity includes optic-hormonal mechanisms of human energy exchange processes. Understanding the strength of the impact of architectural and compositional constructions on a person makes it possible to create a harmonious comfortable environment for his dwelling.

References

1. Gorshkova, G.F. (2009) *Proyeksionnaya geometriya arkhitekturnogo prostranstva* [Projection geometry of architectural space]. Abstract of Architecture Dr. Diss. Nizhny Novgorod.
2. Blinova, E.K. (2008) *Vospriyatiye ordernykh kompozitsiy kak postroyeniye modeley prostranstv* [Perception of order compositions as the construction of space models]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 72. pp. 92–104.
3. Puchkov, M.V. (2003) *Semioticheskiye printsipy formirovaniya arkhitekturnogo prostranstva* [Semiotic principles of the architectural space formation]. Abstract of Architecture Cand. Diss. Ekaterinburg.
4. Rappaport, A.G. (2012a) *Prostranstvo i substantsiya. Ch. 1. Ot funktsii k prostranstvu* [Space and Substance. Part 1. From Function to Space]. *Academia: Arkhitektura i stroitel'stvo – Academia. Architecture and Construction*. 2. pp. 20–23.
5. Rappaport, A.G. (2012b) *Prostranstvo i substantsiya. Ch. 2. Ot funktsii k prostranstvu* [Space and Substance. Part 2. From Function to Space]. *Academia: Arkhitektura i stroitel'stvo – Academia. Architecture and Construction*. 3. pp. 7–11.
6. Rappaport, A.G. (2012c) *Prostranstvo i substantsiya. Ch. 3. Ot funktsii k prostranstvu* [Space and Substance. Part 3. From Function to Space]. *Academia: Arkhitektura i stroitel'stvo – Academia. Architecture and Construction*. 4. pp. 8–10.

7. Kholodova, L.P. (2007) Teoriya vospriyatiya: sensornyye kachestva sredy [Perception theory: sensory qualities of the environment]. *Arkhitекton: izvestiya vuzov – Architecton: Proceedings of Higher Education*. 20.
8. Shubenkov, M.V. (2006) *Struktura arkhitekturnogo prostranstva* [Structure of the Architectural space]. Abstract of Architecture Dr. Diss. Moscow.
9. Yankovskaya, Yu.S. (2006) *Obraz i morfologiya arkhitekturnogo ob'yekta* [The image and morphology of the architectural object]. Abstract of Architecture Dr. Diss. Moscow.
10. Seregin, K.V. (2005) Fizicheskaya model' sveta [Physical model of light]. *Trudy Dal'nevostochnogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*. 139. pp. 153–158.
11. Ismankulov, A.O., Stanbekova, A.E. & Bessarabov, A.N. (2001) Issledovaniye napravlenogo izmeneniya optiki glaza i yeye vliyaniya na kachestvo retinal'nogo izobrazheniya [Researches of the eye optics and its influence on the quality of the retinal image]. *Oftal'mokhirurgiya i terapiya*. 1(1). pp. 33–37.
12. Filin, V.A. (2006) Vizual'naya sreda goroda [Visual environment of the city]. *Vestnik mezhdunarodnoy akademii nauk (russkaya sektsiya) – Herald of the International Academy of Science. Russian Section*. 2. pp. 43–50.
13. Yeskov, V.M. & Burykin, Yu.G. (2005) Brain fasaton and homeostasis of people with effect of alternative vision. *Vestnik novykh meditsinskikh tekhnologiy – Journal of New Medical Technologies*. 12(3–4). pp. 18–19. (In Russian).
14. Biryukova, E.E. (2015) The scene of architectural space in the contex pressive being of architectural space. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl' – Historical and Social-Educational Ideas*. 7(6). pp. 156–158. (In Russian). DOI: 10.17748/2075-9908-2015-7-6/2-156-158
15. Istomina, S.A. (2015a) Prostranstvennyye izomorfy urbano-korrelyatsionnykh topografiy [Spatial isomorphs of urban-correlation topography]. In: *Gorod, prigodnyy dlya zhizni* [City for Life]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University. pp. 280–286.
16. Istomina, S.A. (2015b) Spatial isomorphs of urban-correlation topography. *Science in the Modern Information Society XII*. Vol. 2. Proceedings of the Conference. North Charleston. June 19–20, 2017. (Russian Edition). pp. 1–9.
17. Istomina, S.A. (2015c) Evolyutsionnaya arkhitekturnaya epigenetika [Evolutionary architectural epigenetics]. *Yevraziyskiy Soyuz uchenykh (YESU) – Eurasian Union of Scientists (ESU)*. 7(16). Part 6. pp. 166–170.
18. Istomina, S.A. (2015d) Arkhitektonicheskiye algometrii golotsennogo mediatranslirovaniya [Architectonic Algorithms of Holocene Means of Mass Transfer]. *Yevraziyskiy Soyuz uchenykh (YESU) – Eurasian Union of Scientists (ESU)*. 9(18). Part 5. pp. 6–11.
19. Istomina, S.A. (2015e) Mnemoretssivnyye izoaksonometrii v arkhitekturnoy pangeotike [Mnemorecessive isoaksonometry in architectural pangeotics]. In: *Gorod, prigodnyy dlya zhizni* [City for Life]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University. pp. 286–290.

УДК 130.2: 304.2: 304.5
DOI: 10.17223/22220836/30/7

О.М. Климова

КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В БОРЬБЕ ЗА СПРАВЕДЛИВОЕ ОБЩЕСТВО В КОНЦЕПЦИЯХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ МАРКСИЗМА: К ИСТОРИОГРАФИИ ВОПРОСА

Статья посвящена определению сущности революции как социального явления. Предметом исследования является отражение марксистского понимания феномена революции и классового конфликта во взглядах различных мыслителей. Отмечается, что большинство марксистских течений связано с пониманием классовой борьбы непосредственно через классовую идеологию. Утверждается, что культура создается в пределах определенного класса для поддержания существующих властных отношений или оказания сопротивления этой власти ради построения справедливого общества. Ключевые слова: революция, марксизм, справедливое общество, классовый конфликт, классовая борьба.

Известно, что после революционных событий 1917 г. в России произошло изменение социального строя и установление тоталитарного режима, в основе которого лежала марксистско-ленинская концепция развития общества. Победа СССР во Второй мировой войне привела к революционным процессам в странах Восточной Европы, что способствовало формированию мировой системы социализма и биполярной системы мира. Однако спустя семьдесят лет СССР рухнул, одновременно обрушился социалистический лагерь, выстраивавшийся по марксистско-ленинской модели. Сложилась противоречивые представления о марксизме. Возникла необходимость не отрицать, а уточнить марксистское понимание революции, а также определить возможность достижения справедливого общества революционным путем, установить сущность классовой борьбы в современном обществе и ее влияние на культуру.

Марксизм относится к тем школам, которые черпают социальные, экономические, политические и философские вопросы из работ К. Маркса и Ф. Энгельса. В работах Маркса отражен общий подход к анализу общества, где приоритет отдается экономической деятельности, так как экономический базис определяет структуру общества. Структурированная система подчинения экономически зависимых слоев населения господствующему классу исследуется на основе анализа конфликтных ситуаций, часто приводящих общество к революционным ситуациям. В качестве политической философии марксизм привержен идее реализации неэксплуататорского справедливого общества. Кроме того, экономический детерминизм советского марксизма решал вопрос так, что экономика виделась как определяющий фактор в «последней инстанции».

Центральная дискуссия, особенно в ранние периоды марксизма, доходила до стадии, в которой пролетарская революция являлась неизбежным собы-

тием, вызванным историческими закономерностями, где марксистские политические партии активизировали революционные процессы и поднимали люмпенизированные слои населения на борьбу против сложившейся системы управления и на уничтожение существующего режима ради торжества справедливости.

В марксистской теории культуры определены три широких подхода к марксизму: классический марксизм развивался после К. Маркса в работах, написанных Ф. Энгельсом, далее К.И. Каутским и Г.В. Плехановым и позже В.И. Лениным и Л.Д. Троцким. В работах многих ученых марксистская теория культуры представляла марксизм как научный взгляд с учетом социальных изменений.

Маркс отмечал, что существует большой простор для разнообразных применений в культурологии его работ, связанных с классовой борьбой угнетенных масс. Следует отметить, что большинство марксистских подходов к культуре являются признанием того, что культура переплетается с классовой борьбой через идеологию. Это позволяет предположить: культура создается в пределах определенного класса, участвует в поддержании существующих властных отношений или оказывает сопротивление существующей власти. К. Маркс определял культуру в качестве культивирования свойств человека общественного с разнообразными свойствами, связями и потребностями [1].

Исследовав искусство и общество, Г.В. Плеханов в своей теории отражения развивал идею социальности искусства, находившись в явной оппозиции к доктрине искусства ради искусства. Плеханов считал, что искусство отражает общество и классовая борьба неизбежно имеет отклик в произведениях многих творцов. Таким образом, культура рассматривалась им как зеркало социальной жизни, а революционная борьба – как неотъемлемая составляющая не только социальной жизни, но и культуры в целом [2].

Обратившись к ранним работам Г. Лукача и в особенности к его труду «История и классовое сознание», можно отметить, что основные идеи автора ключевым образом повлияли на развитие западного марксизма: он бросил вызов позитивистским подходам к социальной науке, которая пыталась объяснять общество с помощью методов естественных наук. Г. Лукач интерпретировал Маркса как наследника немецкой философской традиции, рассматривал социальную теорию Маркса как материалистическую переделку гегельянского идеализма. Марксизм он считал гуманистической философией.

Г. Лукач в своей работе отмечал: «Такие события, как Капповский путч, занятие фабрик в Италии, польско-советская война, даже мартовская акция, усилили в нас это убеждение в стремительном приближении мировой революции, в скором тотальном преображении всего культурного мира... Тем самым, однако, существование буржуазного класса и как его выражение буржуазная культура ввергаются в тяжелейший кризис. С одной стороны – безграничная неплототворность оторванной от жизни идеологии, более или менее сознательной попытки фальсификации; с другой стороны – столь же ужасная тоска цинизма, который всемирно-исторически уже и сам убежден во внутреннем ничтожестве собственного существования и лишь защищает свое голое существование, свой неприкрыто эгоистический интерес. Этот

идеологический кризис есть безошибочное свидетельство упадка. Класс уже загнан в оборону, он борется уже только за свое самосохранение, используя агрессивные средства и методы борьбы; он безвозвратно утратил способность к руководству» [3].

Следует отметить, что западный марксизм сосредоточился на проблеме привлечения объективных факторов, ставящих общество под контроль всех его членов, когда не только привилегированный класс управляет обществом, но и все слои населения вовлечены в политический процесс. Человечество, «самовыразившись» во множестве форм и проявлений, стало хозяином своего дома. Однако культура в обществе находится в сложном положении: эстетическое переплетается с политическим значением, идея – с революционными процессами, порождающими бархатные и цветные революции в мире, подготовленные по одному сценарию с целью устранения существующей власти силой народного протеста ради утверждения справедливого общества.

В своих работах немецкий философ Эрнст Блох, например, исследовал утопические стремления построения лучшего и более справедливого общества, в котором внедрены самые разнообразные формы культуры. Он считал высокую культуру одним из немногих пространств, где можно думать по-другому и бросать вызов идеологическим иллюзиям доминантной экономически мотивированной позитивистской мысли [4].

Теория культурной гегемонии, определяющая мировоззрение рабочего класса, разработанная итальянским марксистом Антонио Грамши, признавала, что правящий класс не мог навязывать свою собственную интерпретацию мира подчиненным классам. Подобная интерпретация требовала обсуждения и уточнения, так что «культура становилась сценой классовых борьбы» [5].

Л. Альтюссер создал концепцию не чисто интеллектуальной рефлексии, а практической идеологии, особенно значимой для формирующейся культурологии. Последствия аргументов в пользу искусства и литературы исследовались наиболее тщательно, отвергались идеи творчества и понятие авторства и критики в качестве оценки или интерпретации. Он рассматривал в качестве сырья идеологии создание литературного текста как определенную материальную практику революционных процессов. «Литература производит «невнятный критический анализ» идеологии, выстраивая отношения между идеологией и материальными условиями ее существования» [6].

Можно предположить, что культурные исследования все больше и больше перемещаются в постмарксистскую фазу. Взгляды многих влиятельных мыслителей вначале развивались вне марксистских влияний, но в конечном итоге нашли в марксизме понимание не только культуры, но и истории и политики в разрезе исторического и диалектического материализма. Исторический и диалектический материализм считается теорией социальных изменений, разработанных К. Марксом и Ф. Энгельсом. В отличие от исторического диалектического материализма характеризуется отказом от любых форм скептицизма. Материальный мир во многом развивается и имеет примат над сознанием, так что тело является предпосылкой для сознания. Отдельные исследователи полагали, что материальный мир, в принципе, познаваем через эмпирические науки, философия является диалектической, так как она представляет реальность в развитии. Это подтверждается не только изменениями

в материальном мире, но и характеризуется появлением качественно новых свойств в культуре.

История делится на ряд эпох или способов производства со своей культурой и укладом. Кроме того, каждая эпоха характеризуется собственной экономикой и особенной структурой класса. Исторические изменения происходят за счет постепенного расширения экономических производительных сил, развития технологий, появления открытого классового конфликта, и как следствие – зарождение революции, часто сопровождающейся насилием. Результатом революции является разрушение привычного уклада жизни, расширение перечня проблем, возникающих на данном историческом этапе, и неспособность власти решить насущные проблемы.

Экономическая сила доминантного класса, заявленная как политическая сила в государстве, позволяет влиять на развитие и образование надструктурных институтов таким образом, что они предоставляют самые выгодные условия для продуктивной эксплуатации производительных сил. Юридические системы, следовательно, способствуют усовершенствованию продуктивных отношений, например, делая доступной рабочую силу в капитализме, тогда как другие надструктурные институты имеют тенденцию узаконивать существующий экономический и политический порядок (как естественный, справедливый или данный Богом) и производить социализацию новых членов общества. Строгая детерминистская модель позволяет достигнуть надсистемной единицы незначительной автономности от базиса и выстроить определенную модель поведения представителей антагонистических классов, вступающих в частые противоречия.

Таким образом, марксистская социальная наука способна создать строгие законы, которые смогут облегчить предсказание исторического развития справедливого общества и формирования его новой структуры, а также определить революцию или в качестве прогрессивного скачка в развитии человечества, или разрушительной силы, сметающей все на своем пути. Для анализа подобных процессов необходимо опираться на знание экономики, политологии, культурологии и многих других наук и вырабатывать понимание классовой борьбы и классовой идеологии через культуру общения представителей разных классов, что позволяет определить культуру сценой классовой борьбы. На мой взгляд, культурология и философия на базе исторического и диалектического материализма, несмотря на неприятие в постсоветский период идей революции и классовой борьбы, способны указать методы и пути решения проблем, возникших в современном обществе.

Литература

1. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : 2-е изд. Т. 46, ч. 1. 386 с.
2. Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь: [Пер.] М. : Прогресс, 1984. 114 с.
3. Георг Лукач. История и классовое сознание. М. : Логос-Альтера, 2003. 416 с.
4. Bloch E. Le principe esperance. Paris, 1987. 544 p. (Пер. автора).
5. Gramsci A. Selections from Prison Notebooks. London : Lawrence & Wishart, 1971. 846 p. (Пер. автора).
6. Althusser L. For Marx, tr. Ben Brewster, London: New Left Books 1969. 232 p. (Пер. автора).
7. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. New York : Schocken Books, 1969. 26 p. (Пер. автора).

Klimova Olga M., Ryazan State University named for S.A. Yesenin (Ryazan, Russian Federation).
 E-mail: olga.2411@mail.ru
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 68–72.
 DOI: 10.17223/2220836/30/7

CULTURE IN THE CONTEXT OF THE REVOLUTIONARY PROCESSES IN THE STRUGGLE FOR FAIR SOCIETY IN THE CONCEPTS MARXISM FOLLOWERS: QUESTIONS TO THE HISTORIOGRAPHY

Keywords: Revolution; Marxism; class conflict; socialism; class struggle.

The actuality of subject raised is determined by the historical changes in society, class conflicts, the need to consider a structured system of exploitation of subordinate classes by a dominant class. The aim is to reflect the views of the followers of Karl Marx and Friedrich Engels on a general approach to the analysis of society, where priority was given to economic activities and key discussions were limited to the central question of Marxism concerning the aspects in which the economic base determines the nature and the structure of society as a whole. The aim of the study is to identify a large space for a variety of applications of Marxist works in cultural studies, namely the majority of Marxist approaches to culture are a recognition that culture is created within the class to divide the community, and is involved in the maintenance and legitimacy of existing power relations, or resistance to this power.

In the process of working on the article have been used different research methods: analysis, synthesis, theoretical research methods, mental modeling, comparison, comparison.

The results of the study include the identification in the works of G.V. Plekhanov, G. Lukacs, E. Bloch, A. Gramsci, L. Althusser modern context understanding culture and class struggle. After analyzing a number of concepts related to the class confrontation, it is possible to suggest that cultural studies are more and more moved to post-Marxist phase. It should be emphasized that each epoch is characterized by its own economy and especially the structure of social classes, so the historical changes taking place due to the gradual economic expansion of the productive forces, the development of technology and the emergence of open class conflict and further development of the revolutionary process. Thus, it is necessary to conclude: Marxist social science is able to create strict laws that can facilitate the prediction of the historical development of a just society and the formation of its new structure, and also define a revolution as a progressive leap in the development of mankind, or destructive power. In addition, for the analysis of revolutionary processes should be based on knowledge of economics, political science, cultural studies, philosophy, sociology, social philosophy and other Sciences, to determine the understanding of the class struggle through the culture of communication of representatives of different classes. In my opinion, despite the rejection in the post-Soviet period, the ideas of revolution and class struggle, cultural studies and philosophy on the basis of historical and dialectical materialism is able to specify the methods and ways of solution of problems in modern society.

References

1. Marx, K. & Engels, F. (1968–1969) *Sochineniya* [Works]. 2nd ed. Vol. 46. Part 1. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury.
2. Plekhanov, G.V. (1984) *Iskusstvo i obshchestvennaya zhizn'* [Art and Public Life]. Moscow: Progress.
3. Lukács, S. (2003) *Istoriya i klassovoye soznaniye* [History and Class Consciousness]. Translated from German by S. Zemlyanoy. Moscow: Logos-Al'tera.
4. Bloch, E. (1987) *Le principe Esperance* [The principle of hope]. Paris: Gallimard.
5. Gramsci, A. (1971) *Selections from Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart.
6. Althusser, L. (1969) *For Marx*, tr. Ben Brewster. London: New Left Books.
7. Benjamin, W. (1969) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books.

УДК 130.2

DOI: 10.17223/22220836/30/8

Л.А. Коробейникова

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ

В статье представлен анализ основных интерпретаций процесса глобализации в современном пространстве культурного разнообразия. В дискуссиях по проблеме глобализации выделен диапазон представлений: от практики глобализации в универсалистской форме на основе евроцентристской модели прогресса, ведущей к унификации и гомогенизации мира до глобализации в мультикультурной форме на основе модели культурного многообразия, гетерогенности мира. Анализ глобализации в контексте культурного разнообразия свидетельствует о формировании новой культурной парадигмы, выходящей за границы унифицированной модернистской культуры.

Ключевые слова: глобализация, универсализм, мультикультурная глобализация, культурное разнообразие, гибридизация.

Процессы, включающие жизнь человека в тесные глобальные политические, социальные, экономические, культурные связи, взаимозависимости и потоки, вызывают взаимодействие, переплетение, смешение культурных и социальных форм, стилей, структур, формируя гибридный мир. Фактически гибридность – диагностическая черта современной глобализации [1].

Реальность глобализирующегося мира порождает множество проблем, которые требуют теоретического осмысления, поэтому дискуссии по проблемам глобализации продолжают по сей день, несмотря на то, что пик дискурса по этой проблеме был отмечен в 90-е гг. XX в.

Теоретизирование по рассматриваемой проблеме структурируется неравномерно; такие науки, как экономика, международные отношения, политическая философия, политология, социальная философия, социология, особенно активны в исследовании глобализации, тогда как в других областях знания глобализация остается маргинальной темой. В современных исследованиях можно выделить два наиболее общих направления анализа этого феномена: универсалистская глобализация на основе западной модели развития, которая ведет к унификации и гомогенизации мира (З. Бжезинский, Э. Гидденс, Р. Кокс, Р. Робертсон и др.); мультикультурная глобализация на основе модели культурного многообразия, гомогенности мира (Б. Берри, В. Кимлика, Ч. Тэйлор и др.). Несмотря на непопулярность универсалистской глобализации и поддержку многими исследователями мультикультурной глобализации, обе версии отражают реальные процессы, происходящие в современном глобальном мире. Теория универсалистской глобализации отражает осуществление современной глобализации в имперской форме под эгидой США на основе западной модели социального и культурного развития и европейских метанарративов прогресса, либерализма, индивидуализма, инструментализма, что нивелирует весь мир под западный образец социального и культурного развития. Мультикультурная версия глобализации, основанная на принципах культурного разнообразия и равенства доминирующей культу-

ры и культурных меньшинств, на первый взгляд, более подходящая к современной ситуации изменения глобального мира в силу своей толерантности и нерепрессивного характера, потерпела крах в реальной политике (особенно в Европе), что тем не менее не влечет за собой отказа теоретиков мультикультурализма от своей теории.

Универсалистская версия глобализации

В современных исследованиях в зависимости от характера глобализации (гомогенного или гетерогенного) можно выделить два наиболее общих направления анализа этого феномена: 1) универсалистская глобализация – глобализация на основе евроцентристской модели прогресса, который ведет к унификации и гломогенизации мира; 2) мультикультурная глобализация – глобализация на основе модели культурного многообразия, гетерогенности мира.

В дискуссиях по проблеме формирования глобализации в универсалистской форме возникает тенденция к поляризации исследований вокруг оппозиции между глобализацией сверху, или элитной глобализацией, и корпоративной версией глобализации, или народной глобализации. Даже популярные антиглобалистские движения представляют собой не что иное, как выражение процесса глобализации, но в альтернативной форме. Таким образом, противостояние глобализации не является внешним по отношению к этому процессу, но во многом представляет собой внутреннюю, интегративную часть универсалистской глобализации. Универсалистский тип глобализации оценивается многими исследователями как непродуктивный путь развития современной цивилизации и подвергается критике с разных позиций:

1) Универсалистская глобализация ведет мир в будущее с растущей поляризацией и социальной дезинтеграцией.

2) Другое негативное последствие корпоративной глобализации – «это увядание осмысленных демократических процессов принятия решений, ибо принятие решений передается частным организациям и срастающимся с ними квазиправительственным структурам, которые «Файненшил таймс» называет «всемирным правительством «де-факто», действующим тайно и безо всякой отчетности» [2. С. 189].

3) Неолиберализм как основание универсалистской глобализации также подвергается критике, поскольку неолиберальная идеология приводит к формированию имперской формы глобализации.

4) Критика американских ценностей; захват центральных секторов мировой экономики базирующимися в США корпорациями; классовое и территориальное расслоение, распространение господства США (под эгидой демократии) на весь мир.

5) Критика глобальной экономики, которая практически не поддается контролю.

6) Рост неравенства внутри государств и вне государств, на мировой арене, возникающий в результате процесса глобализации.

Мультикультурная версия глобализации

Мультикультурная версия глобализации сейчас популярна в силу своей толерантной и нерепрессивной формы, в связи с чем анализ мультикультурной глобализации будет представлен более подробно.

Особенности мультикультурализма

Основанием мультикультурной глобализации является мультикультурализм. Возникновение мультикультурализма как нормативной теории стало возможным благодаря «концу истории», который, по мнению некоторых политических теоретиков, наступил после 1989 г. Эта политическая ситуация обусловила поиск нового типа критического реализма, которой смог бы заменить рухнувшую марксистскую альтернативу. Отсюда возникновение нового левого кантианства, включающего в качестве базовых принципов права человека и идеализацию справедливости. В то время как часть экс-марксистов подчеркивает «различие» и необходимость осуществления «культурной революции», которая поможет обеспечить равенство культурных меньшинств, другая часть обращается к конституционным правам человека на международном уровне. Мультикультурализм как направление западной политической философии, возникшее как ответ на культурное и религиозное разнообразие, ассоциируется с политикой идентичности, различия и признания, которая имеет целью преодоление неуважения идентичности культуры народов, а также изменение представления о маргинальных группах. Главное требование – преодоление дискриминации, которую испытывают люди, относящиеся к социальным группам, обладающим статусом меньшинств.

Оценка мультикультурализма как интеллектуального движения неоднозначна. Дж. Серль выступает против него, поскольку рассматривает как часть движения, разрушающего концепции истины и объективности в западной традиции. Р. Рорти считает мультикультурализм одним из направлений, ставящим вопрос об отношении между философской теорией истины и академической практикой. Ч. Тайлор защищает мультикультурализм как отрасль либеральной политической теории. Некоторые критики мультикультурализма утверждают, что люди живут в культурах, которые уже являются космополитическими и характеризуются культурным разнообразием [3. Р. 100]. Теоретики мультикультурализма не отрицают тезис космополитов о пересечении и взаимодействии культур, но утверждают, что люди принадлежат к разным социальным группам и стараются сохранить собственную культуру. Как утверждает Ч. Кукатас, нет прав социальных групп, есть только права индивида. Поэтому государства не должны подталкивать к политике культурной интеграции или культурной инженерии, но, скорее, к политике индифферентности по отношению к меньшинствам [4]. Еще один момент критики связан с тем, что мультикультурализм как политика признания отвлекает внимание от политики перераспределения [5]. Политика признания направлена против культурного неравенства и ориентирована на культурное и символическое изменение как способ преодоления неравенства, тогда как политика перераспределения направлена против экономического неравенства и выбирает экономическую реструктуризацию как средство преодоления неравенства. Мультикультуралисты в ответ подчеркивают, что на практике оба типа политики переплетаются и требуют достижения равенства по отношению к расе, этничности, национальности, религии, так как многие индивиды принадлежат одновременно к нескольким выделенным категориям и страдают от растущих форм маргинализации. Теоретики утверждают, что религиозные и культурные меньшинства должны нести ответственность за последствия их выступлений против других групп и государства. Еще одна

проблема – уязвимость меньшинств. Защита культуры меньшинства может привести к неравенству внутри культуры данного меньшинства. Более перспективной представляется позиция, выводящая мультикультурализм за границы эпистемологии и политической теории и включающая его в более широкий культурный контекст. Рассмотренный в этом контексте мультикультурализм расширяет традиционные цели культуры.

Теоретические источники мультикультурализма

Можно выделить несколько теоретических источников мультикультурализма как интеллектуального движения. Первое теоретическое основание мультикультурализма базируется на теории В. Кимлика, основанной на либеральных ценностях автономии и равенства [6]. Культура, с его точки зрения, необходима человеку по двум причинам: 1) она обеспечивает его автономию, предоставляя возможность выбора; 2) культура обладает инструментальной ценностью для самоуважения человека. Главный вопрос – это не просто фиксация принадлежности к той или иной культуре, но то, что собственная культура индивида должна быть защищена, потому что от нее очень трудно отречься. Взгляды В. Кимлика развиваются в направлении от утверждения инструментальной ценности принадлежности человека к определенной культуре к эгалитарному заявлению о том, что поскольку члены группы культурного меньшинства ограничены в доступе к их собственной культуре, то в отличие от членов доминирующей группы они нуждаются в особой защите. В обществе с культурным разнообразием легко можно найти примеры поддержки государством культуры одних социальных групп по сравнению с другими группами. В то время как государства могут избежать явной расовой дискриминации, а также официальной поддержки какой-либо одной религии, они не могут избежать признания какого-либо одного языка в качестве официального государственного языка. Культурное и лингвистическое доминирование может транслироваться в экономическое и политическое доминирование. Культурное доминирование может также приобретать символическую форму, например праздник католического рождества в Европе, Америке и других странах, который демонстрирует, что обычаи данной группы обладают большей ценностью, чем обычаи других групп. В этом плане полиэтнические права могут рассматриваться как требование равноправной интеграции культурных меньшинств в доминирующую культуру, а не отказ от интеграции.

Второе теоретическое основание мультикультурализма вырастает из критики либерализма с позиции коммунитаризма. Холистский взгляд на идентичности коллективов и культур определяет «политику признания». Ч. Тайлора [7]. Разнообразные культурные идентичности и языки представляют, по его оценке, минимальные социальные блага, которыми должен обладать каждый член общества. Признание равенства разных культур требует замещения традиционного либерального режима равных свобод и возможностей для всех граждан схемой особых прав для культурных меньшинств.

Третье теоретическое основание мультикультурализма – концепция диалога, направленная против монологичного субъекта классической культуры и формирующая полифонию, плюрализм современной культуры. В процессе установления диалога между людьми и между культурами возникает вопрос, как понять Другого как субъекта с собственным опытом, если существование

и природа опыта Другого не могут быть верифицируемы. Краткий экскурс в историю философии XX в. показывает, что Э. Гуссерль не смог соединить критерий верифицируемости с пониманием ощущений и чувств Другого. Р. Карнап обращался к методологии бихевиоризма для изучения чувств Другого, но это сопряжено с определенными трудностями. М. Хайдеггер, казалось, преодолел наметившийся тупик с помощью заключения, что каждое личностное бытие включает в себя бытие-с – врожденную способность понимать Другого. Когда бытие-с, как показал уже Л. Витгенштейн, проходит аккультурацию, эти виды поведения человека дополняются эквивалентными лингвистическими выражениями. Э. Левинас стремился отыскать предел трансцендирующей активности личности. В границах его теории эйдетическая форма диалога представляет собой ситуацию, предшествующую не только субъекту, но и самому диалогу в онтологическом смысле. Проблему диалога Э. Левинас исследует сквозь призму такого состояния Я, как признание авторитета Другого и возникновение чувства ответственности за него. Философия диалога приводит и к более радикальным изменениям: ее внедрение в современное мышление является одной из причин отхода от фундаментализма. Философия, интерпретируемая как социальная критика (И. Нево), может служить в качестве обоснования мульти- и кросскультурного диалога.

Научная проблематика мультикультурализма весьма разнообразна и включает обширный круг проблем: поиск новых форм политического действия; формирование альтернативной культуры; создание посттрадиционных парадигм политической философии и философии культуры; анализ вопросов присоединения, равенства, свободы выбора, идентичности и т.д. – перечень можно продолжить. В связи с разнообразием проблематики в исследованиях мультикультурализма трудно выделить единую концептуальную структуру. Скорее, можно рассмотреть конгломерат идей традиционной (философия жизни, феноменология) и посттрадиционной западной философии; западной политической философии; постсоциологии. В целом в многообразии мультикультурных концепций можно выделить два направления: радикальное и умеренное. Первое базируется на идеях равенства доминирующей культуры и культурных меньшинств, толерантности, неэтноцентрированной идентичности и рассматривает мультикультуру как непреходящую ценность.

Второе направление развивает концепцию, разграничивающую позитивную и негативную толерантность, которая находит свою специфическую форму проявления в каждой из культур (Э. Джемс). Негативная толерантность имеет параллель с гомобианством, что обеспечивает преимущество этого направления исследования по сравнению с другими вариантами мультикультурализма.

Проблемы мультикультурной глобализации

Можно выделить несколько ключевых проблем в дискуссиях мультикультурализма, которые оказали значительное влияние на формирование теории мультикультурной глобализации:

- Обсуждение «тяжелых случаев» (hard cases) в контексте философии.
- Нормативные исследования мультикультурализма, которые явно базируются на парадигме исследований Д. Роулза и его последователей. Центральным вопросом этих исследований – как можно заставить индивидов раз-

ных моральных установок и верований поддержать базовые принципы права в существующем конституционном режиме? [8]. Этот вопрос рассматривался Д. Роулзом в контексте интеллектуального диалога с исследованиями Аристотеля, Т. Гоббса, Дж. Милля, И. Канта. Д. Роулз был вдохновлен идеями о том, как принципы разума, равенства, справедливости, плюрализма могут быть использованы в политических исследованиях современных либерально-демократических обществ.

- Обсуждение проблем мультикультурализма в дебатах либералов и коммунитаристов. Сохраняя веру в либеральную автономию, В. Кимлика рассматривает вопрос о том, что индивидуализм любого рода нуждается в укоренении в нуждах сообщества, культуры, истории; отсюда – его защита культурного контекста как источника либерального самосознания [6]. Основное понятие В. Кимлика – либеральный мультикультуралистский консенсус – весьма значимо в обсуждении проблем мультикультурной глобализации.

- Дискуссии по проблеме идентичности. Центральная идея заключается в том, что этнические идентичности не являются чистыми или статичными конструкциями, но изменяются под влиянием обстоятельств. «Чернота» (blackness), например, – это синкретичная идентичность, которая развивалась во взаимодействии с европейскими (белыми) культурными формами. Отсутствие чистых идентичностей означает, что меньшинства не являются гомогенными – еще один аргумент в пользу гетерогенной, мультикультурной глобализации.

- Дебаты по проблеме свободы выбора в контексте либеральной теории. Возрастающее культурное разнообразие приводит к формированию нового типа либерализма, базирующегося на мультикультурных ценностях. Исследователи обсуждают либеральные принципы в контексте философии, на метафизическом уровне. Это обсуждение включает анализ либерального мышления, либерального сознания, либерального этоса – категорий, предопределенных человеческим поведением и в конечном счете служащих фундаментальными принципами мультикультурного общества. Либеральные тенденции критики Я и критический способ мышления в традиционной европейской метафизике, например в диалогах Платона и критической философии Канта, а также логика диалога, который продуцирует и завершает проблему поиска универсальной истины, формируют метафизический либерализм (термин Ш. Имамото). Либеральная позиция, которая разрешает реализацию индивидуальных идей и действий без политического принуждения, обеспечивает появление демократического федерализма и мультикультурной глобализации.

- Дискуссии по поводу эволюции прав человека по отношению к культурным ценностям, идентичности, демократической теории. В евроцентристских правах человека происходят кардинальные изменения в связи с процессами глобализации. Современная социокультурная ситуация демонстрирует крушение евроцентризма. Права человека оправданы каждой из культур, внутри которой есть ресурсы либерального и социокультурного опыта, предопределяющие мультикультурные трансформации.

Заключение

Несмотря на непопулярность универсалистской глобализации и поддержку многими исследователями мультикультурной глобализации, обе версии отражают реальные глобализационные процессы, происходящие в совре-

менном мире [9]. Универсалистская версия отражает осуществление глобализации в имперской форме (под эгидой США) на основе евроцентристской модели социального и культурного развития и западных мета-нарративов прогресса, либерализма, индивидуализма, инструментализма, что нивелирует весь мир под западный образец социального и культурного развития. В рассматриваемом варианте глобализации можно выделить как позитивные моменты, например распространение передовых западных норм социального и культурного развития на весь мир, так и негативные черты, например нарастающее сопротивление западному варианту глобализации со стороны меньшинств (религиозных, этнических, культурных), что выражается в ряде вспышек экстремизма и терроризма. Мультикультурная версия глобализации, основанная на принципах разнообразия и равенства меньшинств, на первый взгляд, более подходящая к развитию глобализации в силу своей толерантности и нерепрессивного характера, потерпела крах в реальной политике (особенно в Европе). Однако мультикультуралисты не собираются отказываться от своей теории, они реформируют ее. Таким образом, рассмотренные направления теории глобализации отражают развитие современного процесса глобализации в двух формах: универсалистской и мультикультурной с доминированием первой формы.

Литература

1. *Maracz L.* Hybridity as a Characteristic Feature of Globalization // *Globalization, Europeanization and Other Transnational Phenomena*. Budapest : BKF, 2011. P. 14–31.
2. *Хомский Н.* Прибыль на людях. М. : Праксис, 2002. 256 с.
3. *Waldron.* Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative // *The Rights of Minority Cultures*. Oxford : Oxford University Press, 199. P. 100–104.
4. *Kukathas C.* The Liberal Archipelago: A Theory of Diversity and Freedom. Oxford : Oxford University Press, 2003. P. 15–22.
5. *Barry B.* Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism. Cambridge, MA : Harvard, 2001. 403 p.
6. *Kymlicka W.* Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford : Oxford University Press, 1995. 280 p.
7. *Taylor Ch.* The Politics of Recognition // *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton : Princeton University Press, 1992. P. 225–256.
8. *Rawls D.* Theory of Justice. Oxford : Oxford University Press, 1971. 560 p.
9. *Коробейникова Л.А.* Глобализация и духовность. Критическое осмысление современного процесса глобализации. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2016. 104 с.

Korobeynikova Larisa A., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 73–80.

DOI: 10.17223/2220836/30/8

GLOBALIZATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIVERSITY

Keywords: globalization; universalizm; multicultural globalization; cultural diversity; globalization.

This paper mainly deals with two dimensions characterizing the globalization process: a universalist dimension which leads to unification of the world under aegis of the single dominating state, and a multicultural dimension which leads to establishing of world real diversity.

The pinnacle concerning a discourse about globalization is registered in the nineties of the XXC. Theoretical debates in this period have different appraisals: from a negative definition of globalization as a global babble to a wide spread fascination for globalization. In spite of innumerable discussions and booms in the literature, the theorizing on this problem is in part developed. International Relations, Political Sciences, Sociology, Legal Sciences, etc. are all concerned with the analysis of the phenome-

non of globalization, though globalization remains a pretty marginal topic for other disciplines. The discourse about globalization cannot be located inside one problem; it includes various dimensions, which extend the field of scientific knowledge and theoretical representation around the idea of globalization. Such discursive approach can be characterized as intersectional approach to globalization.

In most recent theoretical debates, depending on the character of the process of globalization (homogeneous or fragmentary), two trends of investigation of this process arise:

(i) globalization on the basis of the idea of progress which leads to an homogeneous world (universalism);

(ii) globalization on the basis of representation of the world's real diversity (multiculturalism). Theorists of globalization stress the fact that an economic-homogenisation paradigm of globalization is becoming powerful in both academic and popular usage. They then focus their attention on the increased integration of the global economy and its homogenizing effects on state policy and culture. As for homogeneous (i.e. universalistic) discussions, the tendency for many issues to assume opposite values-on the segment comprising versions of globalization and elite versions of globalization-arises. Even popular anti-globalist movements are nothing else but representation of the globalization process in alternative forms. So, contradictions, associated with the process of globalization are not external with respect to such process, but instead in it. Multicultural concepts of globalization based on the recognition of the world cultural diversity, are still popular because of their non-repressive and tolerant forms. Appraisals of multiculturalism as an intellectual trend, which could be evaluated as a core of recent multi-globalization processes, are controversial (as it is for example demonstrated in the works by authors like J. Searle, R. Porty, C. Taylor, W. Kymlicka). The theorists on globalization stress the fact that contemporary globalization processes includes many instances of globalization.

References

1. Maracz, L. (2011) Hybridity as a Characteristic Feature of Globalization. *Globalization, Europeanization and Other Transnational Phenomena*. Proc. of the International Conference. Budapest. May 6–7, 2011. Budapest: BKF. pp. 14–31.
2. Chomsky, N. (2001) *Profit over People Neoliberalism and Global Order*. New York: Seven Stories Press.
3. Waldron, J. (1995) Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative. In: Van Dyke, V. et al. *The Rights of Minority Cultures*. Oxford: Oxford University Press. pp. 100.
4. Kukathas, C. (2003) *The Liberal Archipelago: A Theory of Diversity and Freedom*. Oxford: Oxford University Press. pp.15–22.
5. Barry, B. (2001) *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. Cambridge, MA: Harvard.
6. Kymlicka, W. (1995) *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.
7. Taylor, Ch. (1992) The Politics of Recognition. In: Gutmann, A. (ed.) *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press. pp. 225–256.
8. Rawls, D. (1971) *Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press.
9. Korobeynikova, L.A. (2016) *Globalizatsiya i dukhovnost'. Kriticheskoye osmysleniye sovremennogo protsessa globalizatsii* [Globalization and spirituality. Critical comprehension of the modern process of globalization]. Tomsk: Tomsk State University.

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/30/9

И.В. Кудрявцева, Т.А. Галеева

ДИЕГО РИВЕРА В ДИАЛОГЕ ДВУХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ КУЛЬТУР

Статья посвящена особенностям творческих и политических контактов крупнейшего мексиканского монументалиста Диего Риверы с представителями международного художественного сообщества, сложившегося в СССР во второй половине 1920-х гг. В статье анализируется роль Риверы в культурном диалоге между Мексикой и СССР на рубеже 1920–1930-х гг. Особое внимание уделяется сотрудничеству мексиканского муралиста с объединением «Октябрь» и его участию в художественной полемике конца 1920-х гг., посвященной обновлению современного пролетарского искусства. Рассматривается социальная деятельность Риверы в ходе его первого визита в Москву (1927–1928), а также оценивается значение этой поездки для дальнейшей политической и творческой карьеры монументалиста.

Ключевые слова: Диего Ривера, объединение «Октябрь», русский авангард, АХР, советское искусство 1920-х гг., мексиканский мурализм, революционная культура.

Мексиканский художник Диего Ривера (1886–1957) примечателен во многих отношениях: автор масштабных фресковых комплексов, один из создателей национальной школы мурализма в Мексике, коллекционер, публицист и политический активист. Не меньший интерес вызывает его значимая роль в развитии художественных процессов в США на рубеже 1920–1930-х гг., а также в СССР в период так называемой культурной революции¹. Если популярность мексиканского муралиста в Соединенных Штатах исследователи серьезно изучают с конца 1990-х гг.², то контактам и взаимным влияниям Риверы и советской художественной среды посвящены редкие публикации западных исследователей, рассматривающих лишь некоторые аспекты первого московского путешествия Диего Риверы 1927–1928 гг.³

Так, историка В. Ричардсона [5] интересует прежде всего политическая коллизия, сложившаяся вокруг Риверы в ходе его московского визита: неожиданные противоречия художника-коммуниста и советской среды. Искусствовед М. Гоф подробно анализирует серию акварельных этюдов («Moscow sketchbook»), выполненных Риверой в связи с первомайской демонстрации 1928 г. [6]. Акцентируя способы работы художника с визуальной информацией, конструирующей образы будней социалистического государ-

¹ Термин «культурная революция» в политической лексике СССР появляется в начале 1920-х гг., обозначая комплекс мер и специальных мероприятий, направленных на формирование нового типа культуры. Чаще всего «культурную революцию» принято соотносить с 1928–1931 гг., показательным периодом наивысшей политической радикализации. В широком смысле культурное строительство связывают с масштабной ликвидацией безграмотности. В области теории и практики искусства этот период характеризуется насыщенной художественно-идеологической полемикой творческих группировок, открытой дискуссионностью и относительным плюрализмом оппозиционных мнений.

² Наибольший интерес представляют работы О'Коннера [1], Хэмингуэя [2, 3] и Ли [4].

³ Второй приезд Диего Риверы в СССР состоялся в 1955–1956 гг.

ства, исследовательница обращает внимание на особенности репрезентации событий и фактов с помощью первоначальной репортажной фиксации и последующей реконструкции – обобщения. Тем не менее политическая и художественная деятельность Риверы в конце 1920-х – начале 1930-х гг., специфика и значение его первой поездки в Москву, а также результаты культурных связей мексиканца с русскими художниками и представителями интернациональной советской среды освещены недостаточно.

Попытки подступиться к отдельным аспектам этой темы уже предпринимались автором данной статьи в докладе «Диего Ривера и русские авангардисты: пути демократизации искусства на рубеже 1920–1930-х гг.» [7]. Важное значение в освещении темы имеет беспрецедентная выставка «московских» работ Риверы из музейных и частных собраний из разных стран, организованная в Мехико в конце 2017 – начале 2018 г. и объединившая произведения живописи и графики мастера, а также документы, фотографии, открытки и видеосвидетельства эпохи¹. Экспозиция, расположившаяся в Доме-студии Диего Риверы и Фриды Кало (Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo) и в Музее муралы Диего Риверы (Museo Mural Diego Rivera), стала серьезной попыткой собрать воедино художественный материал, созданный в ходе двух визитов муралиста в Советский Союз.

По меткому замечанию В. Кутейщиковой, в отношениях между СССР и Мексики Ривера стал «первым протагонистом диалога двух революционных культур» [8. С. 40]. Его активные творческие контакты с представителями советской художественной среды – закономерное следствие международной культурной политики СССР 1920-х гг., направленной на сближение с внешним миром и формирование лояльного общественного мнения. Визит знаменитого мексиканца в Москву в ноябре 1927 – мае 1928 г. совпал с периодом острой дискуссии, развернувшейся вокруг путей развития пролетарского искусства. Участие в этой полемике такой авторитетной фигуры западного художественного мира, как Диего Ривера, внесло в нее некоторые нюансы, которые будут рассмотрены в статье.

Знакомство Риверы с русскими художниками состоялось еще в начале 1910-х гг. в Париже, где он, как и многие другие мастера XX в., приобщался к открытиям европейского модернистского искусства. Оказавшись в эпицентре интернациональной «парижской школы», он сблизился с П. Пикассо, Ж. Браком, их последователями, среди которых были многочисленные выходцы из России. В «русский круг» Риверы вошли поэт и критик М. Волошин, писатели И. Эренбург и Б. Савинков, художники Д. Штеренберг, Х. Сутин, О. Мещанинов, М. Ларионов, Н. Гончарова, меценаты М. и М. Цетлины и многие другие персонажи, любившие посещать его мастерскую на рю Депар. Взаимоотношения художников складывались на фоне их общей погруженности в революционные идеи, мечты о переустройстве мира и реформировании языка искусства. Укреплялись творческие связи и жизненные ситуации: спутницами Риверы на некоторое время стали русские «музы» – художницы А. Белова и М. Воробьева-Стебельская (Маревна), испытывавшие также сильное влияние его живописи.

¹ Выставка «Diego Rivera y la experiencia en la URSS» прошла с 30 ноября 2017 по 8 апреля 2018 г. Кураторы Мария Эстела Дуарте (Maria Estela Duarte) и Мариано Меза Маркин (Mariano Meza Marquin).

Революционные события в России (1917) и Мексике (1910–1917) стали для многих парижских обитателей веским поводом к возвращению на родину. Ривера не был исключением, и, оставив без внимания приглашение Д. Штеренберга приехать в СССР, в 1921 г. отправился в Мексику. Там он принялся за изучение фольклора и археологии, истории и традиций доколумбовых американских культур. Вскоре Ривера создал свои первые монументальные работы в общественных зданиях: «Сотворение» (1921–1923, амфитеатр Боливар Национальной подготовительной школы, Мехико); «Песнь о земле» (1923–1927, Национальная школа сельского хозяйства, Чапинго), а также начал большой цикл росписей «Политическое видение мексиканского народа» (1923–1928, Министерство народного просвещения, Мехико). Стремительное развитие художественной карьеры муралиста сопровождалось активизацией его политической и общественной деятельности.

Несмотря на внутреннюю близость «революционных судеб» Советской России и Мексики, дипломатические отношения между странами были установлены лишь в 1924 г.¹ Внешнеполитические договоренности позволили наладить культурные контакты. Значительным событием стало посещение Мексики в 1925 г. В. Маяковским, чьим личным проводником в экзотической стране стал Ривера. По возвращении советский поэт дал высокую оценку фрескам мексиканского мастера, в частности, неоконченной росписи в Министерстве народного просвещения, назвав ее «первой коммунистической росписью в мире» [10. С. 308]. В ней впервые в творчестве муралиста темы труда и народного праздника получили столь масштабное решение. В плотности многофигурных композиций («Ассамблея», «Рынок» и др.), их виртуозной собранности угадывается стиль, характерный для зрелых росписей Риверы. Пространство фресок населяют новые герои – рабочие и крестьяне; композиционные решения отмечены внутренней пульсирующей динамикой при сохранении общей статичности и лапидарности.

Монументальные формы мексиканского искусства и отдельные сюжеты поразили советского гостя, о чем он восторженно написал в статье, опубликованной в популярном журнале «Красная нива»² [11]. В этом же номере (1926. № 6) был помещен короткий текст «Диего Ривера: художник мексиканского пролетариата» известного художественного критика тех лет Я. Тугенхольда, сопровождавшийся репродукциями фресок мастера [12]. Практически это было первое знакомство широкой советской аудитории с произведениями мексиканского муралиста, получившего известность в СССР в конце 1920-х гг. благодаря его приезду в Москву 2 ноября 1927 г.

В 1920-е гг. Советский Союз стал своеобразной «меккой» для левоориентированных западных мыслителей, художников, деятелей культуры,

¹ Особенности международных отношений Мексики, СССР и США в 1920-е гг., их обусловленность политическим контекстом и активной ролью интеллектуалов этих стран подробно рассмотрены в монографии Д. Спенсен [9]. О культурных контактах между Мексикой и СССР пишет В. Кутейщикова [8].

² «Красная нива» – массовый иллюстрированный литературно-художественный еженедельный журнал (Москва, 1923–1931), в котором публиковались рассказы А. Грина, М. Пришвина, Вс. Иванова, Б. Пильняка, А. Толстого, М. Шолохова и других советских писателей. Издание знакомило читателей с зарубежной литературой, хроникой искусства, а в начале 1930-х гг. в нем появляются фотографии и репортажи, посвященные индустриализации.

нередко в порыве советофилии переселявшихся в Россию¹. (Судьбы некоторых из них – Херварта Вальдена (1878–1941), Генриха Фогелера (1872–1942), Белы Шефлера (1902–1942) и др. – трагически оборвали репрессии сталинской системы). Американский историк М. Дэвид-Фокс объясняет эту тенденцию восприятием молодого советского государства как модели, «альтернативной западной модерности» [13. С. 54]. Характерно, что мексиканский мурализм исследователи также нередко называют своеобразной «альтернативой европейского модернизма» [14, 15].

Тенденция преодоления «европоцентричности» в 1920-е гг. неожиданным образом сблизила мексиканский и советский пути культурного развития. Еще находясь в среде русских модернистов в Париже, Ривера выражал солидарность идеалам русской революции и мечтал однажды оказаться в эпицентре строительства нового мира. В июле 1927 г. мексиканский художник получил официальное приглашение посетить в Москве торжественное празднование годовщины Революции. В подписанном генеральным секретарем Международной федерации транспортных рабочих Эдо Фимменом² документе сообщалось: «...я искренне надеюсь, что Вы будете готовы принять его [приглашение] и, таким образом, получите шанс узнать современную Россию, ее рабочих, ее жизнь и искусство и в то же самое время предложите им возможность узнать Ваши таланты»³ (цит. по: [16. Р. 215]). Прервав работу над фресками в Министерстве просвещения, Ривера отправился в Москву в составе мексиканской делегации.

Подготовка к приему иностранных гостей и торжественным мероприятиям подробно освещалась в советской прессе⁴. 3 ноября 1927 г. газета «Правда» сообщила о прибытии официальной делегации Компартии Мексики [18]. В советской столице гости были окружены вниманием⁵, их лично принимал Сталин⁶, 7 ноября они присутствовали на праздничной демонстрации, устро-

¹ 1920–1930-е гг. отмечены интенсивными культурными и интеллектуальными связями между Западом и Россией. По некоторым свидетельствам, СССР в эти годы посетило около 100 000 иностранцев, среди которых Т. Драйзер, Р. Роллан, Б. Шоу, А. Жид, Л. Фейхтвангер, А. Барбюс, В. Беньямин, Г. Лукач и многие другие. Этому феномену посвящена монография М. Дэвид-Фокса [13].

² Эдуард Карл Фиммен, более известный как Эдо Фиммен (Edo Fimmen, 1881–1942), – голландский профсоюзный лидер, публицист; в 1909–1916 гг. редактор журнала «Наша борьба» (Onze Strijd); с 1919 г. – секретарь Международной конфедерации профсоюзов и Международной федерации работников транспорта; с 1927 г. – вице-президент Международной антиимпериалистической лиги (1927–1937), имевшей отделения в разных странах.

³ Все цитаты из иностранных источников приведены в переводе И. Кудрявцевой.

⁴ Газета «Правда» ежедневно публиковала новостные сводки о приезде международных рабочих делегаций. Уже в октябре появляются первые сведения о мексиканской группе, в состав которой, помимо Риверы, представлявшего антиимпериалистическую лигу, вошли: от национальной крестьянской лиги – Хосе Гваделупе Родригез (Jose Guadalupe Rodríguez), от рабочих нефтяных промыслов в Тампико – Хуан Монтемайор (Juan Montemayor), от мексиканской секции МОПР (Международная организация помощи борцам революции) – бывший сенатор Луис Монзон (Luis Monzón), от правления конфедерации транспортников Мексики – Крус Контрерас (Cruz Contreras) [17].

⁵ «Делегация антиимпериалистической лиги за два дня пребывания в Москве посетила несколько фабрик и заводов, в том числе Трехгорную мануфактуру, «Красный Октябрь», «Красный богатырь» и т.д. Часть делегации посетила Наркомпрос, где имела беседу с т. Ходоровским и проф. Кога-ном» [19].

⁶ М. Дэвис-Фокс отмечает: «Начиная с тех же празднеств десятой годовщины Октябрьской революции аудиенция у Сталина стала обязательным пунктом программы визита для наиболее именитых иностранных гостей. Восемьдесят делегатов из одиннадцати стран общались со Сталиным на протяжении шести часов 5 ноября 1927 года» [13. С. 221]. Эпизод официальной встречи Сталина с международными делегатами описан в воспоминаниях Риверы [20. Р. 103–105].

енной в честь 10-летия Октябрьской революции, завершившейся грандиозным парадом. Спустя несколько дней они стали участниками Всемирного конгресса друзей Советского Союза¹.

Особое впечатление на Ривера оказало праздничное шествие в Москве. Своим восхищением от увиденной церемонии и героях парада мексиканский муралист поделился в анкете «Глазами иностранцев», опубликованной в журнале «Красная нива»: «Я убедился, что растет совершенно новое поколение, необычно прекрасное. Я думаю, что через 7 или 10 лет вырастет такое поколение, которое создаст совершенно новый мир» [21]. Сохранились также образные воспоминания художника: «Через узкие улицы на просторную площадь медленно выливался людской поток – сплошная, упругая, движущаяся масса. Нескончаемое шествие подчинялось единому ритму, волнообразно извиваясь наподобие гигантской змеи, и в этом зрелище было нечто внушавшее благоговейный трепет» (цит. по: [22. С. 266]). Позднее Ривера не раз обращался в своем творчестве к первым, самым ярким впечатлениям от московских массовых демонстраций, а мотив марша и парада стал значимым для его фресок «Человек на перепутье» (1932–1933, Рокфеллеровский центр, Нью-Йорк; 1934, Дворец изящных искусств, Мехико), «Портрет Америки» (1933, Рабочая школа, Нью-Йорк), «Русская революция и Третий Интернационал» (1933, Дворец изящных искусств, Мехико), «Мексика сегодня и завтра» (1934–1935, Национальный дворец, Мехико).

После праздничных торжеств 9 ноября 1927 г. в Комакадемии (Коммунистической академии) была организована лекция о современном мексиканском искусстве, на которой Диего Ривера выступил в качестве почетного гостя. Впервые у советской аудитории появилась возможность услышать комментарии автора, чьи произведения были известны только по репродукциям. Популярность его стремительно росла: нарком просвещения А. Луначарский 24 ноября 1927 г. подписал с Д. Риверой контракт на создание фрески для Клуба Красной армии, параллельно велись переговоры о других возможных государственных заказах (например, оформлении строившейся библиотеки им. Ленина)². Реализоваться ни одному из проектов не было суждено, но предварительные договоренности и официальный заказ позволили художнику задержаться в СССР на несколько месяцев вместо запланированной пары недель.

Советская пресса проявила к знаменитому мексиканскому гостю особый интерес. Критик Тугенхольд в своей статье для газеты «Правда» причислил Ривера вместе с Г. Гроссом, О. Диксом, К. Кельвиц, Б. Уиц к «плеяде красных художников», «первоклассных талантов» интернационального искусства [23]. В автобиографии муралиста есть упоминание о встрече в Москве с ре-

¹ Всемирный конгресс друзей Советского Союза (10–12 ноября 1927 г., Колонный зал Дома Союзов, Москва) собрал 947 делегатов – представителей различных государств. В Президиум конгресса вошли А. Барбюс, Д. Ривера, К. Цеткин, Н. Крупская, А. Луначарский. На конгрессе обсуждались итоги социалистического строительства СССР, угрозы войны и состояние обороны СССР.

² Биограф и современник Риверы Б. Вульф воспроизводит текст документа: «Правительство СССР решило пригласить тов. Диего Ривера для создания большой фрески на тему, которую он выберет сам. Данный договор также рассматривается в качестве поддержки искусства Риверы, народного и мексиканского, и если результат эксперимента будет благоприятный, правительство найдет возможность предоставить Ривере серьезную работу по оформлению новой библиотеки им. В.И. Ленина, которая в данный момент строится в Москве» (цит. по: [16. Р. 181–182]).

дактором «Комсомольской правды», предложившим ему подготовить статью для газеты за условленный гонорар в «13 сотен рублей» [20. Р. 92–93]. Ривера откликнулся на запрос с энтузиазмом и задумал целую серию из 10 материалов с периодичностью один раз в 15 дней, которая, к сожалению, не была реализована. Интервью у мексиканского художника взял А. Курелла, писатель и журналист, активно интересовавшийся новыми техниками визуальных искусств¹. Материалы этих бесед фиксируют программные заявления Риверы о социальных измерениях современной художественной практики: «Произведение искусства, – считает мастер, – может иметь влияние только когда оно будет связано в любой манере с потоком социальной жизни того времени, в котором мы живем, или в случае, если будет наделяться определенными коллективными функциями» (цит. по: [16. Р. 182–183]). Такие рассуждения были актуальны и для советской художественной полемики рубежа 1920–1930-х гг., что лишний раз свидетельствует о включенности Риверы в проходившую в тот период дискуссию.

Пребывание в Советском Союзе для Риверы сопровождалось активной творческой и социальной деятельностью: художник делал множество зарисовок и эскизов для будущих монументальных проектов, читал публичные лекции, встречался с коллегами, писателями, режиссерами, посещал музеи и театры, участвовал в диспутах². Для «Вестника иностранной литературы» подготовил статью, посвященную народному искусству Мексики [25]. В Москве Ривера познакомился с будущим директором Нью-Йорского музея современного искусства А. Барром и его ассистентом Д. Эбботом, провел с ними несколько дней, представил их Д. Штеренбергу и Р. Фальку. Московские дневники Барра и Эббота сохранили яркие воспоминания американцев об этих днях [26, 27]. В России завязалась крепкая дружба Риверы с С. Эйзенштейном, благодаря которой, вероятно, мексиканский муралист вошел в круг общения теоретиков и идеологов «производственного искусства», а также художников-конструктивистов, близких ему по духу, составивших в 1928 г. ядро Всероссийского объединения работников новых видов художественного труда «Октябрь».

Манифест этого творческого союза был опубликован в третьем номере журнала «Современная архитектура»³ за 1928 г., его подписали архитекторы, теоретики искусства, художники, искусствоведы и критики: А. Алексеев, братья Веснины, Е. Вейс, А. Ган, М. Гинзбург, А. Гутнов, А. Дамский, А. Дейнека, М. Доброковский, В. Елкин, П. Ирбит, Г. Клуцис, А. Крейчик, А. Курелла, Л. Лапин, Л. Лисицкий, И. Маца, А. Михайлов, Д. Моор, П. Но-

¹ Альфред Курелла (Alfred Kurella, 1895–1975) – немецкий писатель, политический деятель, с 1919 г. жил в Москве, в 1926–1928 гг. – глава управления комитетом агитации и пропаганды Исполкома Коминтерна, в 1928 г. был назначен зав. отделом изобразительного искусства Наркомпроса РСФСР, редактор «Комсомольской правды». В 1929 г. обвинен в левых формалистических решениях. Вскоре после этого вернулся в Германию.

² В коллекции РГАЛИ хранится стенограмма диспута от 2 апреля 1928 г. о спектакле ГосТИМ «Горе от ума». Среди участников обсуждения значится Диего Ривера [24].

³ «Современная архитектура» (Москва, 1926–1930) – периодический иллюстрированный журнал, посвященный вопросам градостроительства, теории и истории архитектуры, проектирования жилой и промышленной архитектуры. Выходил под редакцией архитекторов А.А. Веснина и М.Я. Гинзбурга, являлся печатным органом ОСА (Объединения современных архитекторов), пропагандировавшим идеи конструктивизма и производственного искусства. Тираж издания: 1926 г. – 1 500 экз.; 1930 г. – 4 000 экз.

вицкий, А. Острецов, Н. Седельников, С. Сенькин, Н. Спиров, Н. Талакцев, С. Телингатер, В. Тоот, А. Федоров-Давыдов, Б. Уиц, П. Фрейберг, Э. Шуб, Н. Шнейдер, С. Эйзенштейн, в том числе и Д. Ривера. Новое объединение консолидировало левые силы в искусстве, причем около трети всех его членов, подписавших манифест, являлись представителями интернационального сообщества, растворенного внутри советской художественной среды, сформированной авангардным проектом. «Октябрю» была уготована ключевая роль в развернувшейся полемике о судьбах демократического искусства.

Художественная среда рубежа 1920–1930-х гг. была захвачена ожесточенными дискуссиями, в основе которых зачастую лежали политические мотивы. Известный искусствовед Е. Деготь характеризует период 1929–1932 гг. как наиболее радикальную стадию культурной революции, когда впервые авангардный проект подвергся критике со стороны самих левых сил и фокус противостояния на художественной арене сместился в направлении борьбы за новое искусство как искусство политическое [28]. Однако вопрос о природе искусства в условиях революционного общества остается главным. Похожие дискуссии возникали в это время и в Мексике, что, очевидно, и позволило Ривере активно включиться в диалог с советскими коллегами. По мнению американского искусствоведа Л. Диккерман, «художники обеих стран столкнулись с множеством одинаковых проблем – взаимоотношением практиков авангарда с массовой аудиторией и напряжением между формальным новаторством и необходимой коммуникацией» [29. Р. 16].

В СССР на авансцену художественной баталии выходят представители двух творческих объединений: АХР (Ассоциация художников революции; в 1922–1928 – АХРР) и «Октябрь», непримиримая полемика между которыми задает градус идеологической дискуссии в советском искусстве конца 1920-х гг. АХР, имевшая достаточно серьезную государственную поддержку, приходит к установлению преемственной связи с традицией русского критического реализма 1880–1890-х гг. и декларирует метод «героического реализма»¹.

Художники «Октября» предлагали концепцию пролетарского реализма², опираясь на опыт «производственничества», выступали с критикой эстетизма и станковизма и видели среди своих целевых установок «оформление массовых, коллективных форм новой жизни» [31. С. 74]. Таким образом, соединение искусства с жизненной практикой рассматривалось как неотъемлемое условие демократического обновления художественной системы. Опыт Мексики, где, по меткому замечанию А. Бреннер³, «искусство было органичной

¹ Из Декларации АХРР, подписанной в мае 1922 г.: «Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выразить свои художественные переживания. Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего» (цит. по: [30. С. 120]).

² Из Декларации художественного объединения «Октябрь»: «Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планомерно раскрывающий перспективы жизни, реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства» [31. С. 74].

³ Анита Бреннер (Anita Brenner, 1905–1974) – американская писательница, коммунистка, автор книги «Идолы за алтарями» (1929), посвященной истории мексиканского искусства. После посещения Мексики активно писала статьи о современных мексиканских художниках для *The New York Times Magazine*, *Harper's*, переводила на английский мексиканские сказки.

частью жизни» (цит. по: [2. Р. 27]), оказался весьма созвучен программным заявлениям «Октября».

С критикой и разоблачением ахровского реализма в 1928 г. выступал А. Курелла¹. Фундаментальное несогласие с эстетикой большинства ахровцев активно выразил в период московского пребывания Ривера [32], обвинявший их в подражательстве и воспроизведении мелкобуржуазных методов работы. В 1932 г., уже в США, он вновь обратился к критике стратегии АХР², ставшей к тому моменту доминирующей в советском искусстве: «Живописец, который хранит и использует худшую технику буржуазного искусства, – это реакционный художник, даже если с помощью этой техники он изображает такие сюжеты, как смерть Ленина или красный флаг на баррикадах. Точно так же и инженер, нанятый на сооружение дамбы для ирригации российской почвы, будет реакционером, если он будет использовать буржуазные процедуры начала XIX в. В этом случае он будет реакционером; он будет виновен в преступлении против Советского Союза, даже несмотря на то, что пытался построить дамбу для целей ирригации» [33. Р. 54]. Таким образом, Ривера утверждает идеологическое значение творческого метода и даже техник создания произведений.

Идеологами «Октября» ведущая роль в системе построения искусства будущего закреплялась за архитектурой, которая закономерно обуславливает потребность в новых формах оформления ее пространства. Отсюда выбор «октябристов» – монументальная живопись, выступающая как один из инструментов процесса демократизации искусства. Доступность коммуникации с широкой аудиторией, выход в общественное пространство, коллективность не только восприятия, но и создания придают фреске особое идеологическое значение в системе нового пролетарского искусства. Эта позиция оказалась особенно близка Ривере, успешно реализовывавшему проекты монументальной фресковой живописи.

Особую роль монументальной живописи не отрицали и представители АХР. Значительный интерес к этому виду искусства в конце 1920-х гг. проявляли в основном молодые выпускники ВХУТЕИНа, члены молодежной секции ОМАХР (Ф. Малаев, И. Лукомский, Л. Вязьменский, Ф. Невежин и др.). Один из них, Я. Цирельсон³, критиковал идеалы архитектурной гегемонии «Октября», утверждая, что «пролетарская фреска может и должна бороться с буржуазной конструктивистской архитектурой» [34. С. 23]. Таким образом, полемика представителей двух художественных группировок сводилась скорее не к разрешению формальных проблем существования монументального искусства, а к выбору метода его идеологической инструментализации.

Действительно, политические амбиции являлись решающим фактором в судьбе художественных группировок этого времени. Вполне справедливым

¹ Статья «Художественная реакция под маской «героического реализма» впервые опубликована в журнале «Революция и культура» в 1928 г. Позднее текст воспроизведен в сборнике «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов» [30].

² АХР наравне с другими художественными объединениями прекратил свое существование после постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

³ Яков Цирельсон (1900–1938) – художник, монументалист. В 1923–1929 гг. учился во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, один из организаторов молодежной секции АХРР-АХР (ОМАХРР-ОМАХР). Член РАПХ. Член редколлегий журналов «Искусство в массы», «За пролетарское искусство». Арестован по обвинению в террористической троцкистской деятельности и расстрелян. Реабилитирован.

представляется объяснение противостояния АХР и «Октября» в конце 1920-х гг. экономическими причинами – условиями борьбы, которая, по точному наблюдению исследователя Л. Петровой, «велась за монопольное право представлять советское искусство, а значит, получать государственные заказы и материальные субсидии» [35. С. 123].

Присоединившийся к разгоревшейся дискуссии о судьбе пролетарского искусства Диего Ривера невольно спровоцировал конфликт с советским художественным истеблишментом, оказавшись в уязвимом положении. Работы по созданию фрески в Клубе Красной армии каждый раз откладывались ввиду отсутствия материалов и ассистентов. Казалось, заказчики саботировали реализацию проекта. Довольно наивной представляется версия советской официальной историографии о том, что «суровая московская зима помешала осуществлению замысла»¹ [36. С. 27]. Более убедительное объяснение находится в особенностях политического противостояния, в силу которого заказ не был осуществлен и Советский Союз лишился мурали-мастера.

Ривера стал свидетелем «конца героической эпохи революционного русского искусства» [5. Р. 69], по словам американского исследователя В. Ричардсона. Его приезд в СССР в конце 1927 г. совпал с периодом кульминации гонений на Льва Троцкого (в декабре он исключен из партии, в январе следующего 1928 г. сослан в Алма-Ату). В Москве мексиканский коммунист столкнулся с жесткой реальностью советского общества, противоречившей во многом его идеалистическим ожиданиям. Укрепляющийся авторитаризм власти, усиливающиеся консервативные тенденции в искусстве и культуре стали приметами художественной атмосферы в СССР рубежа 1927–1928 гг.

Диего Ривера провел в Москве 8 месяцев. В мае 1928 г. он стремительно покинул страну, получив от Компартии СССР мандат на организацию рабоче-крестьянского блока в Мексике. Помимо политических документов, художник увез на родину эскизы для фрески в Министерстве народного просвещения в Мехико; серию из 45 акварелей, известную сегодня как «*Moscow sketchbook*» (была приобретена Эбби Рокфеллер и ныне хранится в собрании MOMA в Нью-Йорке); несколько рисунков для журнала «Красная нива» 1928 г. (иллюстрация «Красноармеец» для статьи С.А. Пугачева [37] и эскиз обложки «Защитники Парижской коммуны»²); несколько альбомов с зарисовками жизни, труда и быта советских людей.

Рисунки, сделанные в Москве, стали для мастера рабочим подготовительным материалом при создании фрески в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке (работа уничтожена в феврале 1934 г.) [38]. Некоторые зарисовки были опубликованы в американском журнале «*Cosmopolitan*» в сентябре 1932 г. в качестве иллюстраций к статье Э. Людвига [39], в которой был воспроизведен карандашный портрет Сталина с его автографом (создан 5 ноября 1927 г. во время официального приема в Кремле). Один из московских рисунков в яркой лубочной манере, изображающий парад на Красной площади, попал на

¹ Ривера серьезно простудился и провел некоторое время в больнице.

² Рисунок на обложке журнала (1928. № 12) сопровождался комментарием редакции, в котором сообщалось, что мексиканский художник-монументалист в настоящий момент (март 1928 г.) занят работой над эскизами фрески для Дома Красной армии. Редакция также уведомляла читателей, что в одном из ближайших номеров появится статья о творчестве мастера (не реализована).

обложку американского журнала «Fortune»¹. Уже после отъезда Риверы из СССР вышли в свет несколько обширных статей, подробно освещавших творчество мексиканского художника, проиллюстрированных репродукциями его работ и портретом мастера, выполненным В. Беляевым [40, 41].

В 1929 г. Диего Ривера был исключен из Коммунистической партии Мексики, а также был снят с поста директора Академии художеств Сан-Карлос в Мехико. Причиной послужило сотрудничество художника с правительством, развернувшим борьбу с представителями компартии. Вслед за этим мексиканский муралист начал активно взаимодействовать с американскими заказчиками и частными инвесторами, в итоге в СССР развернулась ожесточенная критика его как художника и политического активиста. Так, в переводной статье американского коммуниста Джозефа Фримена² с «говорящим» названием «Живопись и политика (творческий путь ренегата Диего Риверы)» в адрес муралиста звучат обвинения в национализме и оппортунизме, которые объясняют «своевременное» изгнание художника из компартии, также резко негативно оценивается «обанкротившийся талант» мексиканца [42]. Ривера отвечает на агрессивные нападки критиков незамедлительно: в марте 1932 г. в американском журнале «Arts Weekly» появляется его статья «Позиция художника в России сегодня». В ней развенчивается советская художественная система: «Истинные художники, особенно живописцы и скульпторы современной Советской России, живут в плохих условиях, к сожалению, но это больше не их вина, а тех неумелых функционеров, которые, с приходом НЭПа, восстановили академических русских художников – худших академических художников в мире» [43. Р. 6–7]. Далее художник язвительно добавляет: «Это один из результатов фактической нисходящей кривой <...> дегенерации российской коммунистической бюрократизированной страны, с которой все здравомыслящие революционные силы во всем мире борются, а международные функционеры и мелкие руководители и интеллектуальные лакеи сэра Иосифа Сталина награждают их титулами: „ренегаты“, предатели, фашисты и пр.» [43. Р. 7].

Травля Риверы в советской прессе связана напрямую с его сотрудничеством с североамериканскими частными заказчиками: А. Бендером, Т. Флегером, Н. Рокфеллером, Э. Фордом. Однако еще более важным основанием для критики становится общий кризис во взаимоотношениях между Мексикой и СССР, обострившийся в конце 1920-х – начале 1930-х гг., что привело к разрыву дипломатических отношений между странами в период с 1930 по 1942 г. На долгие годы разговоры о Диего Ривере в Советском Союзе умолкают.

В 1930-е гг. Диего Ривера продолжает интенсивно работать, создает грандиозные фрески в Мехико, Куэрнавাকে, Сан-Франциско, Детройте, Нью-Йорке, ряды его последователей и учеников пополняются молодыми американскими и европейскими муралистами. Несмотря на политические дискуссии и споры, которыми постоянно были окружены его жизнь и карьера, художнику удавалось «говорить» со своим зрителем, делать искусство активным высказыванием. Мексиканский мурализм реализовал мечту рус-

¹ Fortune. 1932. Vol. 15, № 2. March.

² Джозеф Фримен (Joseph Freeman, 1897–1965) – американский писатель, журналист, редактор известного марксистского журнала *The New Masses*.

ских художников о диалоге с массами, о публичности, открытости и демократичности искусства, чего не удалось в полной мере достичь идеологам и активистам объединения «Октябрь».

Несколько месяцев, проведенных в России, позволили Ривере оказаться в эпицентре художественной дискуссии о судьбе нового пролетарского искусства, находившегося в тот момент на переломе. Мексиканский гость, будучи вовлечен в общественно-политический процесс, сохранил при этом независимую позицию художника, преследующего интересы своего искусства. Диего Ривера своим опытом монументалиста и революционера укрепил позиции интернационального объединения «Октябрь» на дестанковизацию и коллективизм творчества, что отчасти поддержало пробуждающийся интерес к мурализму и более глубокому профессиональному освоению техник фресковой живописи в СССР. Творчество и активизм самого Риверы также испытали значительное влияние советской визуальной и политической действительности конца 1920-х гг. В его американских фресках (в США и Мексике) нередко стали появляться новые мотивы и сюжеты, вдохновленные советской действительностью, историей и искусством.

Диего Ривера в силу своего опыта и таланта оказался наиболее активным проводником мексиканской культуры в советской среде 1920-х гг. Диалог двух близких революционных культур имел в потенциале больше возможностей для реального сотрудничества, однако сложившаяся к началу 1928 г. политическая и культурная обстановка привела к практической невосребованности художественного интернационализма и плюрализма. Культурный диалог между Мексикой и СССР возобновился в послевоенные годы, следствием чего стал второй визит муралиста в Москву.

Литература

1. O'Connor F.V. La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores // Diego Rivera. Retrospectiva. México, D.F. : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987. P. 167–194.
2. Hemingway A. American Communists view Mexican muralism: critical and artistic responses // Crónicas. 2005. № 8–9. P. 13–42.
3. Hemingway A. Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1959. Yale University Press, 2002. 357 p.
4. Lee A.W. Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals. Berkeley : University of California Press, 1999. 284 p.
5. Richardson W. The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927–1928 // Mexican Studies / Estudios Mexicanos. 1987. Vol. 1, № 1 (Winter). P. 49–69.
6. Gough M. Drawing Between Reportage and Memory : Diego Rivera's Moscow Sketchbook // October. 2013. № 145 (Summer). P. 67–84.
7. Кудрявцева И.В. Диего Ривера и русские авангардисты: пути демократизации искусства на рубеже 1920–1930-х годов // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы междунар. симпозиума / под ред. И.А. Ахьямовой, М.С. Ильченко. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2016. С. 130–141.
8. Кутейщикова В.Н. Москва – Мехико – Москва. Дорога длиною в жизнь. М. : Академический проект, 2000. 384 с.
9. Spenser D. El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte. México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa, 1998. 269 p.
10. Маяковский В. Мое открытие Америки // Собрание сочинений : в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 6. С. 298–386.
11. Маяковский В. Моя встреча с Диего де-Ривеира // Красная нива. 1926. № 6 (7 февр.). С. 16.

12. Тугенхольд Я. Диего Ривера: художник мексиканского пролетариата // Красная нива. 1926. № 6 (7 февр.). С. 14–15.
13. Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов, В. Рыжковский. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 568 с.
14. Craven D. Diego Rivera as epic modernist. New York : G.K. Hall, 1997. 251 p.
15. Indych-López A. Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in The United States, 1927–1940. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2009. 352 p.
16. Wolfe B.D. La Fabulosa vida de Diego Rivera. Mexico : Editorial Diana, 1972. 367 p.
17. Правда. 1927. № 244 (3776). 23 окт. С. 2.
18. Правда. 1927. № 252 (3784). 3 нояб. С. 4.
19. Правда. 1927. № 254 (3786). 5 нояб. С. 7.
20. Rivera D. My Art, My Life. An autobiography / Diego Rivera, Gladys March. New York : Dover Publications, 1992. 224 p.
21. Глазами иностранцев. Анкета «Красной нивы» // Красная нива. 1927. № 47 (20 нояб.). С. 12.
22. Основат Л.С. Диего Ривера. М. : Молодая гвардия, 1969. 352 с.
23. Тугенхольд Я. Искусство. Интернационал художников // Правда. 1928. № 169. 22 июля. С. 7.
24. РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 994.
25. Ривера Д. Народное искусство Мексики // Вестник иностранной литературы. 1928. № 4. С. 151–152.
26. Abbott J. Russian Diary, 1927–1928 // October. 2013. № 145. P. 125–223.
27. Barr A.H. Russian Diary, 1927–1928 // October. 1978. № 7. P. 10–51.
28. Деготь Е. Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927–1932 // Наше наследие. 2010. № 93–94 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412> (дата обращения: 05.03.2018).
29. Dickerman L. Leftist circuits // Dickerman L., Indych-López A. Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern art. New York : The Museum of Modern Art, 2011. P. 12–47.
30. Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М.: Советский художник, 1962. 404 с.
31. Декларация художественного объединения «Октябрь» // Современная архитектура. 1928. № 3. С. 73–74.
32. Ривера Д. АХРР и стиль пролетарского революционного искусства (открытое письмо в редакцию) // Революция и культура. 1928. № 6. С. 43–44.
33. Rivera D. The Revolutionary Spirit in Modern Art // The Modern Quarterly (Baltimore). 1932. № 3. P. 51–57.
34. Цирельсон Я. Об одной реакционной ликвидаторской теории // За пролетарское искусство. 1932. № 7–8. С. 22–23.
35. Петрова Л.М. Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции (по материалам архивных изысканий) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 171. С. 121–125.
36. Голомиток И. Диего Ривера о Советском Союзе // Творчество. 1958. № 2. С. 27–28.
37. Пугачев С.А. Против кого сражалась Красная Армия // Красная нива. 1928. № 8. С. 19.
38. Кудрявцева И.В. Североамериканский гамбит Диего Риверы. «Огненный крестonosец кисти» против Рокфеллера // Colta.ru. 2014. 10 февр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/1989> (дата обращения: 05.03.2018).
39. Ludwig E. Stalin // Cosmopolitan. 1932. № 555 (Sept.). P. 34–37.
40. Б.З. Диего Ривера – жизнь и творчество // Искусство. 1929. № 1–2. С. 53–67.
41. Михайлов А. Диего Ривера // Вестник иностранной литературы. 1929. № 5. С. 198–211.
42. Фримен Д. Живопись и политика (творческий путь ренегата Диего Риверы) // Литература мировой революции. 1932. № 3. С. 89–94.
43. Rivera D. The Position of the Artist in Russia Today // Arts Weekly. 1932. № 1 (March). P. 6–7.

Kudriavtseva Irina V., Galeeva Tamara A., Ural Federal University (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: invelian@yandex.ru, Tamara.Galeeva@urfu.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 81–95.

DOI: 10.17223/2220836/30/9

DIEGO RIVERA AND DIALOGUE OF TWO REVOLUTION CULTURES

Keywords: Diego Rivera; Group October; Russian avant-garde; AkhR; Soviet art of late 1920s; Mexican Muralism; revolution culture.

The article is devoted to creative and political contacts of the Mexican muralist Diego Rivera (1886–1957) with the participants of the international art community, established in the Soviet Union in the second half of the 1920s.

According to the remark of V. Kutejshchikova, Rivera became “the first protagonist of the dialogue of two revolutionary cultures” in relations between the USSR and Mexico [8, p. 40]. The international cultural policy of the USSR in the 1920s were aimed at the convergence with the outside world and the formation of loyal public opinion. A logical consequence of this tendency were Rivera’s active ties with the Soviet artistic scene. The researchers notes the proximity of revolutionary destinies of Soviet Russia, and Mexico, and explains this by intention to overcome the “European centrality”, describing the Soviet Union as a model of “alternative to Western modernity” [13, C. 54], and calling Mexican artistic practice a kind of “alternative to European modernism” [14, 15].

Diego Rivera comes to Moscow as an experienced professional and a prominent political figure. During his stay in the Soviet Union (November 1927 – may 1928) muralist led active creative and social activities: did a lot of sketching for future monumental projects, gave public lectures, interacted with journalists, met with colleagues, writers, visiting museums and theatres, participated in debates, has prepared for publication several articles [25, 32]. Special attention should be paid to the cooperation of Rivera with the Association “October”, which consolidated the left wing forces in Soviet art. About a third of all the members who signed the Manifest in March 1928 were representatives of the international community, which was dissolved inside the Soviet artistic environment formed by the avant-garde project.

Rivera spent in Russia several month, during this time he were plunged in the artistic debate about the fate of the new proletarian art, which was at that time at the turning point. The Mexican guest, being involved in the socio-political process, retained an independent position of the artist pursuing the interests of his art. Diego Rivera as a muralist and revolutionary strengthened the position of the international Association “October” in the question of collectivism in creative work and the overcoming of the easel art. His activity upheld the awakened interest in muralism and particular in professional techniques of fresco painting in the Soviet Union. The creativity of the Rivera also experienced a considerable influence of the Soviet visual and political reality of the late 1920s. In his American frescoes (U.S. and Mexico) there are new motifs and themes of the parade and procession, inspired by the Soviet life, history and art.

Diego Rivera because of his experience and talent was the most active promoter of Mexican culture in the Soviet environment of the 1920s. A dialogue between two close revolutionary cultures had the potential of more opportunities for real cooperation, however, the political and cultural situation in the beginning of 1928 has led to the practical uselessness of artistic internationalism and pluralism. Cultural dialogue between Mexico and the USSR resumed only in the postwar years, and resulting in the second visit of the muralist to Moscow in 1955–1956.

References

1. O'Connor, F.V. (1987). La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores [The influence of Diego Rivera on the art of the United States during the 1930s and later]. In: Rivera, D. *Diego Rivera. Retrospectiva*. México, D.F.: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones. pp. 167–194.
2. Hemingway, A. (2005) American Communists view Mexican muralism: critical and artistic responses. *Crónicas*. 8–9. pp. 13–42.
3. Hemingway, A. (2002) *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1959*. Yale University Press.
4. Lee, A.W. (1999) *Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*. Berkeley: University of California Press.
5. Richardson, W. (1987) The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927–1928. *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*. 1(1). pp. 49–69.
6. Gough, M. (2013). *Drawing Between Reportage and Memory: Diego Rivera's Moscow Sketchbook*. October. № 145 (Summer). pp. 67–84.
7. Kudryavtseva, I.V. (2016) Diyego Rivera i ruskiye avangardisty: puti demokratizatsii iskusstva na rubezhe 1920–1930-kh godov [Diego Rivera and the Russian Avant-gardists: the ways to

democratise art at the turn of the 1920s–1930s]. In: Akhyamova, I.A. & Ilchenko, M.S. (eds) *Opyty avangarda: ot utopii k praktikam povsednevnosti* [Avant-garde Experiences: From Utopia to Practitioners of Everyday Life]. Ekaterinburg: Ekaterinburg Academy of Modern Art. pp. 130–141.

8. Kuteyshchikova, V.N. (2000) *Moskva – Mekhiko – Moskva. Doroga dlinoyu v zhizn'* [Moscow – Mexico City – Moscow. The Road is a Lifetime]. Moscow: Akademicheskii Proekt.

9. Spenser, D. (1998) *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte* [The impossible triangle. Mexico, Soviet Russia and the United States in the 1920s]. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social- Miguel Ángel Porrúa.

10. Mayakovsky, V. (1978) *Sobraniye sochineniy: v 12 t.* [Collected Works. In 12 vols]. Vol. 6. Moscow: Pravda. pp. 298–386.

11. Mayakovsky, V. (1926) Moya vstrecha s Diyego de-Riveira [My meeting with Diego Rivera]. *Krasnaya Niva*. 6 (7th February). p. 16.

12. Tugenkholt, Ya. (1926) Diyego Rivera: khudozhnik meksikanskogo proletariata [Diego Rivera: an artist of the Mexican proletariat]. *Krasnaya Niva*. 6 (7th February). pp. 14–15.

13. David-Fox, M. (2015) *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuz i yego zapadnyye gosti, 1921–1941 gody* [Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941]. Translated from English by V. Makarov. Moscow: Novoye literaturnoe obozreniye.

14. Craven, D. (1997) *Diego Rivera as epic modernist*. New York: G.K. Hall.

15. Indych-López, A. (2009) *Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in The United States, 1927–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

16. Wolfe, B.D. (1972) *La Fabulosa vida de Diego Rivera* [The Fabulous Life of Diego Rivera]. Mexico: Editorial Diana.

17. *Pravda*. (1927a) 23rd October. p. 2.

18. *Pravda*. (1927b) 3rd November. p. 4.

19. *Pravda*. (1927c) 5th November. p. 7.

20. Rivera, D. (1992) *My Art, My Life*. An autobiography. New York: Dover Publications.

21. Anon. (1927) Glazami inostrantsev. Anketa “Krasnoy Nivy” [Through the eyes of foreigners. The questionnaire of the “Krasnaya Niva”]. *Krasnaya Niva*. 47 (20th November). pp. 12.

22. Ospovat, L.S. (1969) *Diego Rivera* [Diego Rivera]. Moscow: Molodaya Gvardiya.

23. Tugenkholt, Ya. (1928) *Iskusstvo. Internatsional khudozhnikov* [Art. International artists]. *Pravda*. 22nd July. pp. 7.

24. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) Fund 2437. List 3. File 994.

25. Rivera, D. (1928) Narodnoye iskusstvo Meksiki [The Mexican folk art]. *Vestnik inostrannoy literatury*. 4. pp. 151–152.

26. Abbott, J. (2013) *Russian Diary, 1927–1928*. October. № 145. pp. 125–223.

27. Barr, A.H. (1978) *Russian Diary, 1927–1928*. October. № 7. pp. 10–51.

28. Degot', E. (2010). Sovetskoye iskusstvo mezhdru avangardom i sotsrealizmom. 1927–1932 [Soviet Art between avant-garde and social realism. 1927–1932]. *Nashe nasledie*. 93–94. [Online] Available from: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412>. (Accessed: 5th March 2018).

29. Dickerman L. (2011) Leftist circuits. In: Dickerman, L. & Indych-López, A. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern art*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 12–47.

30. Perelman, V.N. (ed.) (1962) *Bor'ba za realizm v iskusstve 20-kh godov* [The struggle for realism in the art of the 1920s]. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

31. Anon. (1928) Deklaratsiya khudozhestvennogo ob'yedineniya “Oktyabr” [Declaration of the “October” Artistic Association]. *Sovremennaya Arkhitektura*. 3. pp. 73–74.

32. Rivera, D. (1928) AKHRR i stil' proletarskogo revolyutsionnogo iskusstva (otkrytoye pis'mo v redaktsiyu) [AHRR and The Style of Proletarian Revolutionary Art (an open letter)]. *Revolutsiya i kul'tura*. 6. pp. 43–44.

33. Rivera, D. (1932) The Revolutionary Spirit in Modern Art. *The Modern Quarterly* (Baltimore). 3. pp. 51–57.

34. Tsirelson, Ya. (1932) Ob odnoy reaktsionnoy likvidatsionnoy teorii [On one reactionary liquidation theory]. *Za proletarskoye iskusstvo*. 7–8. pp. 22–23.

35. Petrova, L.M. (2014) Khudozhestvennoye ob'yedineniye “Oktyabr” i yego politicheskiye ambitsii (po materialam arkhivnykh izyskaniy) [The “October” Artistic Association and its political ambitions (based on archival research)]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 171. pp. 121–125.

36. Golomshtok, I. (1958) Diyego Rivera o Sovetskom Soyuze [Diego Rivera about the Soviet Union]. *Tvorchestvo*. 2. pp. 27–28.

37. Pugachev, S.A. (1928) Protiv kogo srazhalas' Krasnaya Armiya [Against whom the Red Army fought]. *Krasnaya Niva*. 8. pp. 19.
38. Kudryavtseva, I.V. (2014) Severoamerikanskiy gambit Diyeogo Rivery. "Ognennyy krestonets kisti" protiv Rokfellerera [Diego Rivera's North American gambit. "Fire Crusader of the Brush" against Rockefeller]. [Online] Available from: <http://www.colta.ru/articles/art/1989>. (Accessed: 5th March 2018).
39. Ludwig, E. (1932) Stalin. *Cosmopolitan*. 555 (September). pp. 34–37.
40. B.Z. (1929) Diyeogo Rivera – zhizn' i tvorchestvo [Life and Art of Diego Rivera]. *Iskusstvo*. 1–2. pp. 53–67.
41. Mikhaylov, A. (1929) Diyeogo Rivera [Diego Rivera]. *Vestnik inostrannoy literatury*. 5. pp. 198–211.
42. Freeman, J. (1932) Zhivopis' i politika (tvorcheskii put' renegata Diyeogo Rivery) [Fine arts and politics (a creative path of the renegade Diego Rivera)]. *Literatura mirovoy revolyutsii*. 3. pp. 89–94.
43. Rivera, D. (1932) The Position of the Artist in Russia Today. *Arts Weekly*. 1. pp. 6–7.

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/30/10

А.В. Манторова

«ОН СТИЛИЗОВАЛ СЕБЯ ПОД ОПЕРНОГО МЕФИСТОФЕЛЯ». В.Л. ГЛАЗЫЧЕВ КАК ТРИКСТЕР ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются мифологические структуры профессиональной традиции дизайнеров. В рамках существующей в ней упорядоченной картины мира подчеркивается влияние архетипических элементов, составляющих фундамент корпоративной мифологии. В этом контексте проводится исследование биографического нарратива отечественного теоретика дизайна Вячеслава Глазычева посредством качественного анализа интернет-ресурсов, выделение ключевых идей мифологического конструирования, а также определение их значимости в современном профессиональном мифотворчестве. Предлагается гипотеза, что в самопрезентации Глазычева доминирующим архетипическим элементом является трикстер. Выявленную идеально-типическую конструкцию, основанную на трикстерской модели поведения, предлагается рассматривать выступающей в качестве одного из организующих центров профессионального авторитета и первоисточника брендинга поведения дизайнера в российском социокультурном пространстве.

Ключевые слова: культура, дизайнер, мифология, трикстер, Вячеслав Глазычев.

«„Дизайн – это форма организованности художественно-проектной деятельности, производящая потребительскую ценность продуктов материального и духовного массового потребления” (В. Глазычев, выдающийся отечественный теоретик дизайна, в книге „О дизайне” 1970 г.)» [1. С. 3]. Как правило, примерно в такой формулировке первый раз встречается имя Вячеслава Леонидовича Глазычева студент, обучающийся на специальности «дизайн». Регулярно упоминаемое в лекциях основных дисциплин, оно постепенно становится в один ряд с теми, кто представляет собой «пантеон богов» в системе упорядочения мира будущего представителя профессии. Данный факт имеет ключевое значение, так как в рамках продолжения исследования корпоративной культуры дизайнеров и выдвинутой гипотезы её существования «в качестве единой формы общественного сознания или мифа» одними из основных элементов являются идеально-типические конструкции (подробнее см.: [2. С. 235]). И если «боги» вроде Раймонда Лоуи, Дитера Рамса и Этторе Соттсасса (внесшие, кстати, не меньший вклад и в теорию) занимают в этой мифологии положение верховных по вполне очевидным причинам, воплощенным в проектах, то роль такого персонажа, как Глазычев, более близкого российскому дизайнеру как территориально, так и хронологически, остается не до конца определенной.

Кроме того, в рамках работы с мифологической системой необходимо вспомнить о присутствии в ней пласта образов, названных архетипическими, которое отмечал в своих работах К.-Г. Юнг. Архетипы являются «способом понимания и переживания мира», «активно действующими установками, определяющими мысли, чувства и действия человека» [3. С. 67]. Это позволяет выдвинуть гипотезу о том, что стереотипизированные представления

профессиональной мифологии также базируются на определенных архетипических элементах.

Настоящее исследование продолжает деконструкцию профессионального мифа дизайнеров при помощи анализа одного из идеально-типических образов. Оно предполагает выявление его архетипической структуры, также описание специфики его функционирования и влияния на тенденции возникновения профессионального авторитета. В процессе написания статьи был использован контекстуальный анализ интернет-ресурсов (сайт Вячеслава Глазычева, некрологи).

«Вячеслав Глазычев – советский и российский учёный и общественный деятель, исследователь проектного творчества и архитектурного наследия, критик, переводчик, публицист» [4].

Вопреки сложившемуся в рамках дизайнерского образования (а затем и профессионального сообщества) авторитету, данная сфера деятельности в числе первоочередных упоминаний на большинстве интернет-ресурсов не числится, а дизайн удачно «растворяется» в понятии «проектное творчество». Последнее, конечно, можно было бы объяснить тем фактом, что дизайна в СССР не было (была техническая эстетика), если бы значительная часть публикаций Глазычева на данную тему не датировалась периодом с 1991 по 2012 г. Указанные статьи, а также монографии, книги и длинный список достижений можно найти на его собственном сайте, где они достаточно второстепенны и окаймляют фотографию автора – самый крупный композиционный элемент на главной странице [5]. Необходимо отметить, что мемориальная направленность указанного сайта является не изначальной, а приобретенной: с 2002 по 2012 г. сайт функционировал в качестве своеобразного блога, состоявшего из работ и медиа-материалов (аудиозаписей и стенограмм интервью и радиопередач), которые постоянно пополнялись.

Смерть Глазычева 5 июня 2012 г. вызвала волну некрологов, характеризующих его скорее как общественного деятеля и абсолютно независимого человека, свободно перемещающегося между дискурсами советского пространства, чем профессионала в какой-либо конкретной области. О нем отзываются как о человеке «леонардовского плана», который был «очень самостоятелен в своих суждениях» и чья «неангажированность была одним из самых его органических свойств» [6, 7]. Данный интернет-портрет представляет Глазычева человеком, «лишенным устойчивой идентичности» [8]. Именно такую характеристику использует Марк Липовецкий в качестве репрезентации культурного архетипа трикстера в условиях «закрытого» общества. Под архетипом трикстера понимается некий общий знаменатель качеств, связанный с мифологическим трикстером и выборочно воплощающийся в некоторых культурных конструкциях.

М. Липовецкий выделяет четыре основные характеристики данного архетипа: художественный жест, связь с сакральным контекстом, лиминальность и амбивалентность [8].

Стоит отметить: несмотря на то, что «легенды» о Глазычеве рассказывают другие люди, фундамент этого мифотворчества, где на первый план выходят художественный жест и театральность, был заложен им самим. По словам советского и российского культуролога А. Флиера, Глазычев «носил бородку клинышком и всем своим обликом был похож, да и намеренно стилизовал

себя под оперного Мефистофеля», а его «нестандартность и экстравагантный стиль поведения в тех советских условиях создавал ему немало конъюнктурных сложностей» [9]. В приведенных характеристиках, таким образом, прослеживается достаточно определенная модель поведения, направленная на противопоставление себя существующей системе и ведение «коммуникации между символическими языками и практическим опытом советских людей» [8].

В тщательно конструируемом Глазычевым образе, начиная от элегантных костюмов и неизменного шейного платка, выдающих его за «пожалуй, немца», заканчивая «интересом к мироустройству людей» и желанием «преодолеть чудовищное одичание нашего мира, сделать наши города более цивилизованными, более человеческими», узнается справедливый провокатор Воланд из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», что подчеркивается тем фактом, что трикстер является одной из вариаций архетипа тени [Там же]. Подобно ему Глазычев – «универсальный одинокий суперспециалист» («я *единственный в мире специалист*»), но при этом «очень быстро мог собрать единомышленников под какую-то конкретную задачу», иными словами, при необходимости вокруг него формировалась *свита*. Таким образом, способность трикстера менять облик в случае с Глазычевым модифицируется и воплощается в своеобразном «разделении труда», при котором он не теряет свою собственную целостность, но создает впечатление тотального контроля и одновременного присутствия в каждой сфере. И даже воландовская миссия обличения пороков и локального городского «очищения» отразилась в проекте «Московская альтернатива», где Глазычев показывал возможности гармоничного развития города в противовес «зияющим высотам», созданным из пустот, зарезервированных под транспортные артерии. Понимая, что «город начнет задыхаться», Глазычев сделал бескомпромиссное заявление: «дальше – только динамит!». Но, по словам журналиста Искандера Кузеева, «угрожая динамитом, о своих противниках гармонизации городской среды Глазычев всегда говорил несколько отстраненно, свысока, при этом снисходительно объясняя их поползновения пороками меркантильного свойства» [10].

«Холодный, концептуальный, но в то же время широкого кругозора», достаточно хорошо «знающий людей» человек «с многомерным сознанием, многомерным ощущением действительности» – случайный набор характеристик разных людей, тем не менее образует совершенно определенный облик булгаковского трикстера [7]. Подобно ему Глазычев стремится создать свое собственное внесистемное сакральное. Написав в 1977 г. книгу «Организация архитектурного проектирования», в которой изложил методы взаимодействия между социальным заказом, проектированием и строительством, не используемые в СССР, он сделал попытку защиты диссертации на соискание учёной степени доктора архитектуры по её материалам. Однако, по словам Глазычева, из-за противодействия Отдела строительства ЦК КПСС учёная степень присуждена не была, в чем, возможно, есть некоторое преувеличение. Данная ситуация была далеко не единственным противостоянием кинической (трикстерской) антитезы советскому цинизму (достаточно вспомнить его уход в отставку с поста секретаря Союза архитекторов, когда секретариат не принял предложенную его группой программу реформы Союза), что, по Липовецкому, является крайне актуальным в 1960–1980-е гг.

Характерная для трикстера лиминальность, заключающаяся в его изображении «человеком дороги» с нестабильной социальной позицией, иллюстрируется, с одной стороны, высказыванием Андрея Бокова (президента СА России), утверждающего, что Глазычев «человек мира» и нет ни одного другого человека, который «был бы так свободен с материалом пространства и времени», а с другой – его собственным, что он «категорически не в состоянии определить свою специальность» [7]. Оценив возрастающую на Западе популярность дизайна и в то же время его неприживаемость в советском пространстве, Глазычев, будучи блестящим теоретиком в наиболее близких дизайну областях, активно начинает трансляцию «вербального дизайна» в стране, где данная ниша во всех сферах общества еще оставалась абсолютно незанятой и, что куда более важно, не имела авторитетов. Как результат – уже к концу XX в. Глазычев цитируется в ключевой специализированной литературе (Рунге, Михайлов, Безмоздин и т.д.), и именно под его редакцией выходит несколько сборников статей «Проблемы дизайна».

Помимо внешнего и идеологического сходства с Воландом, Глазычев, по мнению окружающих, обладал своеобразными «магическими» способностями: «У него была трубка, которую он всегда курил, все на нее смотрели и становились ручными. И тогда он уже начинал управлять процессом. Он был настолько харизматической личностью, что большие чиновники робели перед ним и работали по его сценарию», что некоторым образом противоречит вышеописанным элементам биографического нарратива, связанным с постоянным противодействием различных властных структур [Там же]. В завершение сравнительного анализа нельзя не отметить собственное «признание» Глазычева в том, что если по диплому он архитектор, то «по литературной работе – скорее *историк*», а «по технологии зарабатывания на жизнь – *консультант*» [Там же].

Амбивалентность Глазычева как трикстера прослеживается благодаря цитате «...он был общественным деятелем, хотя был принципиально, даже не сказать – аполитичен, но и в нелояльности его нельзя было обвинить» [Там же]. Медиаторская специализация, выявляемая Липовецким у любого трикстера, по отношению к Глазычеву может быть обозначена как некое провокационное индивидуалистическое самопроектирование в рамках коллективистского общества. Отвергая этим официальный советский дискурс прав личности, но будучи при этом «способным артистически воспроизводить приметы любой идентичности, проскальзывающий между антиномиями социального, политического и культурного порядка», Глазычев успешно маневрирует в социокультурном пространстве, что к началу 2000-х логичным финальным парадоксом и вовсе приведет его во властную инстанцию [8]. Кроме того, с 2005 по 2008 г. он участвовал в аналитической передаче «Реальная политика» под псевдонимом «Мистер Монблан» – еще одно утверждение собственного отличия, которое, не будучи при этом формой протеста, эффектно отсылает к строкам П. Вяземского «...как подъямлясь горделиво / На престоле из серебра, / Богом созданное диво, / Блещет Белая Гора» [11].

Таким образом, активно пользуясь рекламными технологиями, которые достигнут пика применения в XXI в., Глазычев конструирует наиболее действенную модель поведения, основанную на особенностях трикстерской медиации и профессионально адаптированной версии одного из «культовых»

героев того времени. Благодаря своеобразным спускам и подъемам, антиструктурной мобильности в советском, а затем и постсоветском пространстве, Глазычев формирует универсальную многофункциональную позицию, которая позволяет считать его «своим» любому представителю профессионального сообщества дизайнеров (и не только). Это определяет данный пример в качестве эталонного первоисточника профессионального мифотворчества дизайнеров в России, предположить его дальнейшее развитие с учетом смены исторических декораций и предоставляет возможность для дальнейшего исследования.

Литература

1. Наместников А.Ю. Конспект лекций по дисциплине «История дизайна, науки и техники». Пермь, 1998–2012. 62 с.
2. Манторова А.В. Миф о клиенте в дизайнерской среде // Диалоги о культуре и искусстве : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Пермь, 26–27 окт. 2016 г. : в 2 ч. / отв. ред. А.В. Макина. Пермь, 2016. Ч. 1. 424 с.
3. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев : Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
4. Глазычев Вячеслав Леонидович [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=84756461> (дата обращения: 07.05.2017).
5. Сайт памяти В.Л. Глазычева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.glazychev.ru/> (дата обращения: 05.05.2017).
6. Александр Дембич: «Ушел человек леонардовского плана...» [Электронный ресурс] // «Деловая электронная газета Бизнес Online». 2007. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/60812> (дата обращения: 07.05.2017).
7. Памяти Вячеслава Глазычева [Электронный ресурс] // Сетевой проект «Русский Архипелаг». 2000. URL: <http://www.archipelag.ru/authors/glazychev/?library=2891> (дата обращения: 07.05.2017).
8. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс] // Журнальный зал. 1995. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 09.05.2017).
9. Вячеслав Глазычев – архитектура человека [Электронный ресурс] // Электронное периодическое рецензируемое научное издание «Культурологический журнал». 2012/2 (8). URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/07_2012_11_01_16_1342076476.pdf (дата обращения: 09.05.2017).
10. Зияющие высоты: Монблана больше нет [Электронный ресурс] // Ежедневное российское общественно-политическое интернет-издание «Русский журнал». 1997. URL: <http://www.russ.ru/pole/Ziyaushchie-vysoty-Monblana-bol-she-net> (дата обращения: 09.05.2017).
11. XIX век: П.А. Вяземский. Отъезд [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотека. 1999. URL: <http://rvb.ru/19vek/vyazemsky/01text/01versus/211.htm> (дата обращения: 09.05.2017).
12. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки о теории и практике дизайна на Западе. М. : Искусство, 1970. 108 с.

Mantorova Anna V., Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation).

E-mail: aniel.tinuviel@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 96–101.

DOI: 10.17223/22220836/30/10

“HE COPIED STYLE OF THE OPERA MEPHISTOPHELES”. V.L. GLAZYCHEV AS A TRICKSTER OF NATIVE RUSSIAN DESIGN

Keywords: culture; designer; mythology; trickster; Vyacheslav Glazychev.

There are specific norms, values and imaginative beliefs within the designer corporate culture which allow to advance the hypothesis that they can be viewed as a single form of public consciousness or myth as a means of constructing reality. Thus, mythological structures of the professional tradition of Russian designers are considered in this article. The influence of archetypal elements, which form the foundation of any mythology, including the corporate one, is emphasized within the frame-

work of the existing orderly picture of the world. In this context, the author conducts the research of the biographical narrative of the Russian native design theorist Vyacheslav Glazychev.

“Vyacheslav Glazychev” is one of the most frequently names mentioned in lectures of the main disciplines of the specialty “design” in Russia along with the names of such practitioners as Raymond Loewy, Dieter Rams and Ettore Sottsass. However, the role of Glazychev is not fully defined in the design professional culture due to the predominantly verbal orientation of his activities.

The contextual analysis of Internet resources (personal site of Vyacheslav Glazychev, obituaries) is carried out in order to identify key ideas and determine their significance in modern professional myth-making. These characteristics allow to advance the hypothesis that the dominant archetypal element in the self-presentation of Glazychev is the trickster. This is evidenced by the revealed parallels with a number of specific features of the trickster, described by Mark Lipovetsky. They include an artistic gesture, a connection with the sacral context, liminality and ambivalence. The definite model of behavior is traced in numerous characteristics. It aims at opposing oneself to the existing system by creating a liminal zone within hierarchies and stratifications. In addition, the conducted deconstruction of the professional myth indicates a significant external and ideological similarity of the image of Glazychev with the popular “cult” hero of that time, Woland. The single difference between them is the mediatorial specialization: for Woland and his entourage it based on the ambiguities of the moral and philosophical order and for Glazychev it can be designated as a provocative individualistic self-projecting within the framework of a collectivist society.

An ideal-typical construction based on the trickster model of behavior is proposed to be considered as one of the organizing centers of professional authority and the primary source of branding of the designer's behavior in the Russian social and cultural space.

References

1. Namestnikov, A.Yu. (1998–2012) *Konspekt lektsiy po distsipline “Istoriya dizayna, nauki i tekhniki”* [Abstract of lectures on the discipline “History of design, science and technology”]. Perm: [s.n.].
2. Mantorova, A.V. (2016) [The myth of the client in the design environment]. In: *Dialogi o kul'ture i iskusstve* [Dialogues About Culture and Arts]. Proc. of the Sixth Russian Conference. Perm. October 26–27, 2016 g. Perm. (In Russian).
3. Jung, K.G. (1996) *Dusha i mif: shest' arkhetyпов* [Soul and Myth: Six Archetypes]. Translated from English. Kyiv: Gos. biblioteka Ukrainy dlya yunoshestva.
4. Wikipedia.org. (n.d.) *Glazychev Vyacheslav Leonidovich*. [Online] Available from: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=84756461>. (Accessed: 7th May 2017).
5. Glazychev.ru. (n.d.) *Sayt pamyati V.L. Glazycheva* [The site in the memory of V.L. Glazychev]. [Online] Available from: <http://www.glazychev.ru/>. (Accessed: 5th May 2017).
6. Dembich, A. (2007) *Ushel chelovek leonardovskogo plana...* [Another Leonardo left . . .]. [Online] Available from: <https://www.business-gazeta.ru/article/60812>. (Accessed: 7th May 2017).
7. Anon. (2000) *Pamyati Vyacheslava Glazycheva* [In memory of Vyacheslav Glazychev]. [Online] Available from: <http://www.archipelag.ru/authors/glazychev/?library=2891>. (Accessed: 7th May 2017).
8. Lipovetskiy, M. (1995) *Trikster i “zakrytoye” obshchestvo* [Trickster and a “closed” society]. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>. (Accessed: 9th May 2017).
9. Razlogov, K. E., Fliyer, A.Ya. & Sevan, O.G. (2012) Vyacheslav Glazychev – arkhitektura cheloveka [Vyacheslav Glazychev – human architecture]. *Kul'turologicheskiy zhurnal – Journal of Cultural Research*. 2(8). [Online] Available from: http://www.cr-journal.ru/files/file/07_2012_11_01_16_1342076476.pdf. (Accessed: 9th May 2017).
10. Kuzeev, I. (1997) *Ziyayushchiye vysoty: Monblana bol'she net* [Yawning heights: Mont Blanc no longer exists]. [Online] Available from: <http://www.russ.ru/pole/Ziyayushchie-vysoty-Monblana-bol-she-net>. (Accessed: 9th May 2017).
11. Vyazemsky, P.A. (1999) *Ot'yezd* [Departure]. [Online] Available from: <http://rvb.ru/19vek/vyazemsky/01text/01versus/211.htm>. (Accessed: 9th May 2017).
12. Glazychev, V.L. (1970) *O dizayne. Ocherki o teorii i praktike dizayna na Zapade* [About design. Essays on the theory and practice of design in the West]. Moscow: Iskusstvo.

УДК 304

DOI: 10.17223/22220836/30/11

Л.В. Пейгина

ИДЕНТИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА ФАНДОМНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК АВТОПРОЕКТ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕСТВА ПОСТМОДЕРНА: ДИАЛЕКТИКА ВЫЗОВА И БЕЗОПАСНОСТИ

В статье предпринята попытка проанализировать диалектику безопасности и вызова как основу фандомной культуры, в рамках которой формируется идентичность её субъекта, на разных уровнях: социальном, культурном, психологическом и экзистенциальном. В процессе анализа показана противоречивая природа фандомной культуры, рассмотрены способы, с помощью которых её субъекты, конструируя собственную идентичность, бросают вызов существующим общественным и культурным отношениям, самим себе и реальности, а также описаны условия и механизмы, с помощью которых обеспечивается безопасность фандомной среды. В основании авторской рефлексии лежит представление о фанфикшн как форме творческой деятельности, в которой отражены тенденции постмодернистского художественного творчества. Эта деятельность протекает в рамках сообщества фандома, которое включено в контекст всей существующей культуры, в свою очередь отражающей представления современного человека о мире и несущей на себе отпечаток его сознания.

Ключевые слова: идентичность, фанфикшн, фандомная культура, неопределённость, самопроектирование.

Выдвижение исследований идентичности на передний план современного гуманитарного знания связывается зачастую с актуальным состоянием общества, которое в наши дни характеризуется нарастающей скоростью политических, социальных, технологических изменений. Е.П. Белинская определяет современное состояние проблематики идентичности в качестве «одной из „болевых точек“ наук о человеке» [1]. Она же далее цитирует Т.Д. Марцинковскую: «...проблема идентичности всегда актуализировалась в сознании и ученых, и общества в периоды слома, кризиса, неопределенности, когда вставляли вопросы о том, какие нормы, ценности, эталоны будут востребованы завтра, как будут трансформироваться нормы и правила поведения» (цит. по: [1]).

П. Штомпка рассматривает социальные изменения как травму, так как за счёт высокого уровня неопределённости оказывается под угрозой потребность человека в экзистенциальной безопасности, которая определяется данным автором как естественное тяготение к порядку. Многие авторы (среди них, например, Г.М. Андреева, Е.П. Белинская, И.А. Климов) определяют современное состояние человеческой идентичности как «кризис», поскольку она утратила устойчивость своих оснований, что является отражением кризисного состояния общества, проявляющегося, в частности, в характерном для постмодерна отказе от целостной картины мира. Как возможно формирование и функционирование идентичности в условиях «многоликости» социокультурной реальности, фрагментарности и ситуативности человеческого существования? Этот вопрос становится принципиально важным для совре-

менной гуманитаристики, с учетом того, что комплексная модель идентичности, дающая представление о принципах функционирования и взаимосвязи ее различных типов и уровней, сегодня отсутствует [2]. Е.П. Белинская в этой связи предлагает говорить не только о кризисе собственно идентичности, но и о кризисе знания о ней [1].

По замечанию Е.А. Сергодеевой, «современная цивилизация, достигшая небывалой сложности в своем развитии, порождает новый масштаб проблем», но в то же время и «новый уровень человеческих возможностей» [3. С. 99–100]. В постмодернистском мире идентичность становится не только «проблемой», но и правом – «в фундаментальном смысле этого слова (по аналогии с правами человека) – как свободы, свободы выбора своей идентичности» [4. С. 184]. Причём право выбора понимается в том числе и как право не выбирать. Согласно З. Бауману, сущность жизненной программы современного человека – в избегании всякой фиксации социального места, времени, позиции. Это вечный путешественник, отказывающийся выбирать, а по сути – отказывающийся отказываться, так как любой выбор чего-то ведёт за собой необходимость отказа от чего-то другого. Этот феномен неоднозначен, поскольку его можно рассматривать одновременно и как проявление безответственности (с позиции традиционных представлений), и как новую форму ответственности, самопроектирование, желание воплотить в жизнь «все варианты» себя.

Метафорой такого положения дел может служить фанфикшн (по определению К.А. Прасоловой, – литературное творчество поклонников произведений популярной культуры, создаваемое на основе этих произведений в рамках интерпретативного сообщества (фандома) [5]). Наличие сюжета, раз и навсегда фиксированного развития событий в литературном произведении – это воплощение идеи судьбы в человеческой жизни. По выражению Умберто Эко, «литература учит человека умирать», поскольку порядок событий в произведении не изменится, сколько бы раз мы ни перечитывали его [6]. В таком случае фанфикшн – это преодоление неизбежности, провозглашение принципа неопределённости, отражение идеи о бесконечном множестве существующих миров-вариантов. Н.В. Самутина полагает, что «в основе аксиологии фанфикшн лежит модель осознанного выбора» [7. С. 159]. И в первую очередь это выбор себя и своего пути. Предоставляя выбор своему герою, автор фанфикшн одновременно отстаивает и своё право на подобный выбор.

Особое внимание автора статьи привлекла проблема соотношения таких противоречивых тенденций функционирования фандомной культуры, как, с одной стороны, свободное конструирование новой художественной реальности на основе первоисточника, подразумевающее разнообразные вызовы существующим культурным и социальным нормам, а также самому себе; с другой – стремление сохранить и обеспечить безопасность условий, в которых этот вызов осуществляется. Данное противоречие может быть концептуализировано как диалектика вызова и безопасности. Целью автора являлся анализ проявлений диалектики вызова и безопасности как основы фандомной культуры, в рамках которой формируется идентичность её субъекта. Для этого, в первую очередь, представляется необходимым указать на связь фандомной культуры с постмодернистским типом мышления, затем рассмотреть

проявления диалектики безопасности и вызова на разных уровнях (социальном, культурном, психологическом и экзистенциальном).

Фанфикшн в данной статье рассматривается как форма творческой деятельности, в которой наглядно и полно, доходя до крайности, выражаются тенденции, характерные для постмодернистского художественного творчества. Но фан-тексты создаются и существуют внутри сообщества фандома, оказывающего на них огромное влияние. Одновременно само фандомное сообщество включено в контекст всей существующей культуры, которая, в свою очередь, отражает представления современного человека о мире и несёт на себе отпечаток его сознания. Всё это следует иметь в виду при обращении к проблеме идентичности субъекта фандомной культуры.

Зарубежные исследователи фандомной культуры, такие, например, как Чэндлер-Олькотт и Махар, А. Томас, С. Летонен, приходят к выводу о том, что вовлеченность в онлайн-общение по поводу любимых текстов позволяет членам фандома практиковаться в определении и создании собственной идентичности и одновременно предоставляет площадку для обсуждения причин и последствий всех возможных выборов. Таким образом, фандомная культура становится безопасным анонимным пространством, в котором работа по исследованию и конструированию идентичности происходит в форме творческой игры. Следует упомянуть, что человек, вовлекаясь в эту игру, следует духу фандомной культуры. Но в таком игровом подходе трудно не заподозрить нечто большее, чем просто нормы конкретного сообщества, – автор статьи полагает, что это наглядный пример реализации игрового принципа, положенного в основание постмодернистского мира.

Игровой принцип связан с принципом неопределённости, на который опирается современное миропонимание. Этот принцип нашёл научное обоснование сначала в теории квантовой физики, потом в синергетике. Одна из книг физика И. Пригожина, известного своими исследованиями в области самоорганизации открытых неравновесных систем, называется «Конец определённости» (2001). Он же, говоря о современном романе, с его открытостью разным сюжетным поворотам, утверждает, что «такой универсум художественного творчества весьма отличен от классического образа мира, но он легко соотносим с современной физикой и космологией» [8. С. 51].

Миропонимание непременно находит своё выражение в культуре, не только отливаясь в форме определённых культурных продуктов, но и проявляясь в самом отношении к миру культуры. Можно сказать, что совершенство и законченность приглашают к наблюдению и изучению, а неопределённость – к участию. Так, уже созданная скульптура не подразумевает непосредственного взаимодействия с ней, неся на себе отпечаток своего создателя, практически не оставляющий места для чьей-то чужой субъективности, а кусок глины, наоборот, манит оставить на нём след собственной руки. На этом построены проективные методы психодиагностики и арт-терапевтические методы, предлагающие в качестве стимула максимально неопределённый материал (к примеру, пятна Роршаха). Однако в сознании фикрайтера (и более широко, в сознании человека современной культуры – собственно «культуры соучастия», в терминах Г. Дженкинса (2006), проявлением которой является фанфикшн) законченная скульптура представляет собой нечто, вполне подобное бесформенному куску пластилина. Или, точнее,

мозаике, кусочки которой можно выложить в иную картину, что отсылает нас к идее о фрагментарности постмодернистского сознания. Такой подход к культуре часто ассоциируется с подходом ребёнка, который воспринимает продукты культуры непосредственно и более реалистично, как нечто, рождающее такой же эмоциональный отклик и так же поддающееся изменениям, как события реального мира. Кроме того, ребёнку свойствен естественный эгоцентризм, который проявляется в том, что он видит себя центром мира – и точно так же он может стать центром мира, придуманного кем-то другим. Это подобно тому, как современный читатель перестаёт довольствоваться ролью наблюдателя и требует более активной роли. В то же время права создателя не присваиваются им в полном объёме.

Это соображение позволяет далее перейти к рассмотрению того, как представлено противоречие между вызовом и безопасностью на разных уровнях.

На **социальном** уровне указанное противоречие представлено, с одной стороны, вызовом существующему обществу, а с другой – безопасностью самого фан-сообщества.

Даже в современном мире, где фандомная культура – это огромный и постоянно растущий сегмент интернет-культуры, фанатство зачастую всё ещё воспринимается как некое «фриковатое» хобби или даже, по выражению К.А. Прасоловой, как «форма патологии», рассматривается «в негативном свете, как в СМИ, так и в научных работах» [5. С. 26]. Членство в фан-сообществе предполагает готовность субъекта быть «иным», противопоставлять себя стереотипам и клише массового сознания. В этом проявляется вызов фандомной культуры.

В то же время многие исследователи обращают внимание на безопасность фандома как среды, которая в принципе позитивно принимает любую инаковость, оригинальность, так как это сообщество основано на желании экспериментировать с каким-то изначально данным произведением, переиначивать происходящие там события, перекраивать его изнутри. Некоторые члены фандома связывают это со свободой идентичности вообще и уже – с сексуальной свободой. Также фан-сообщество предполагает очень свободное выражение ярких эмоций, поскольку изначально основано на аффективно окрашенном интересе к какому-то культурному продукту.

В таком безопасном принимающем пространстве, да ещё и способном на бурное выражение своего восторга, оказывается легко делиться какими-то собственными идеями, исследовать интересные для себя проблемы и вопросы, а также воплощать в жизнь собственные ценности и идеалы.

Функционирование современной фандомной культуры в пространстве Интернета обуславливает важнейшую характеристику ее среды – возможность фильтрации. Именно возможность фильтрации обеспечивает сохранение безопасности при наличии бесконечного количества возможностей и бесконечной свободы выбора. На социальном уровне фильтрация реализуется как фильтрация неприемлемых социальных взаимодействий.

На **культурном** уровне диалектика вызова и безопасности реализуется, с одной стороны, в вызове существующим культурным продуктам, формам и отношениям, а с другой – в создании собственной (суб)культуры. Важно помнить, что в современном мире принципы постмодерна, такие как несе-

рьёзность, ирония, преодоление границ, сосуществуют с традиционными представлениями о священности культуры. В этом смысле фанфикшн выступает неким «агентом» постмодерна в тылу более консервативного понимания ролей автора и читателя, противопоставления элитарной и массовой культуры и т.д.

Фандом – это интерпретативное сообщество, и важной его чертой является провозглашение принципиальной возможности любых интерпретаций канона, сколь угодно выходящих за рамки привычного. По мнению Н.В. Самутиной, «для русской литературоцентричной культуры, с ее пиететом перед классиками и „единственно верным“ их прочтением, с культивированием школьной робости перед „великим текстом“, само существование фанфикшн становится вызовом и имеет освобождающий эффект» [7. С. 168]. В особенности это становится заметно как раз там, где речь идёт о фандомах, образующихся вокруг классических литературных произведений [9]. По замечанию М. Скаф, фанфикшн «построен на преодолении традиций, шаблонов и любых границ» [10].

С другой стороны, в рамках самого сообщества формируются собственные привычные интерпретативные стратегии, находящие выражение в пространённых пейрингах (парах персонажей), разнообразных клише, популярных сюжетных ходах. В этом проявляется диалектика преодоления существующих стереотипов и создания новых, а следующим её витком являются высмеивание и ломка собственно фандомных стереотипов и клише.

Впрочем, в фанфикшн трудно отделить собственно интерпретацию от построения новой реальности, и в этом тоже заключается вызов привычным отношениям в культуре, где по одну сторону традиционно стоят создатели, а по другую – читатели и интерпретаторы. Фандомная культура подразумевает размывание границ, в первую очередь, между производителями и потребителями культуры, являясь формой того, что Генри Дженкинс (2006) назвал «культурой соучастия». Читатель в современном мире приобретает новый статус со-творца.

Возможность фильтрации на культурном уровне реализуется как фильтрация неприемлемых культурных форм. В частности, субъект фандомной культуры может не читать фанфики по Достоевскому и Толстому, если считает это неуважением по отношению к классикам; может избегать фанфиков, описывающих нетрадиционные сексуальные отношения, и т.д.

Одной из важных этических норм фан-сообществ является необходимость предупреждать читателя заранее о том, что он должен ожидать от фанфика, который собирается прочесть. Каждый фанфик содержит в качестве обязательного элемента так называемую «шапку» – своеобразный «паспорт» текста, в котором кратко излагаются его основные характеристики – жанр, размер, главные герои и т.д. В фан-сообществах разработана целая система «предупреждений», цель которых – оградить читателя от контента, который для него категорически неприемлем или же нежелателен в конкретный момент времени. Вместе с тем это помогает также упростить поиск текстов, содержащих те или иные характеристики по желанию читателя.

На **психологическом** уровне диалектика вызова и безопасности реализуется следующим образом. В плане вызова – безудержной творческой смелостью, возможностью исследовать самые тёмные области реальности и своей

личности, возможностью испытать всю гамму переживаний, экспериментированием со своей идентичностью.

По замечанию М. Скаф, в фанфикшн поведение героев зачастую «обусловлено не столько сюжетными требованиями, сколько самой доступностью инструментария» [10]: в фанфике можно написать про всё что угодно. В этом плане фанфикшн таит в себе множество возможностей для исследования самых разных ситуаций. В нём существуют очень «тяжёлые» жанры, в таких произведениях затрагиваются темы насилия (причём зачастую оно графически описывается), в них может царить атмосфера жестокости, тревоги, безысходности. В рамках таких текстов исследуются и раскрываются сложные, тяжёлые, часто табуированные в обществе темы, и они несут в себе функцию удовлетворения специфических эмоциональных потребностей автора и читателей.

На безопасность фандомной среды указывает то, что, несмотря на доступность переживаний любых эмоций, возможность фильтрации позволяет избегать неприемлемых или нежелательных эмоций. Фикрайтер может писать фанфики, которые удовлетворяют те или иные его потребности – «оживят» умершего в каноне любимого героя, позволят тем или другим персонажам быть вместе и т.д. Читатель также может выбирать тексты, которые, по его мнению, подарят ему искомые эмоции с помощью всё той же «шапки».

Кроме того, взаимодействие в фан-сообществе, как уже говорилось выше, проникнуто духом игры, некой изначальной «несерьёзности» и лёгкости. Это помогает избежать давления, в том числе внутреннего давления, справиться с перфекционизмом.

М. Скаф, размышляя о мотиве игры в фанфикшн, пишет, что специфика фанфикшн заключается в том, что «в некоторой степени весь фанфикшн сам по себе – детский», и далее цитирует Ю. Лотмана: «...„взрослая“ аудитория воспринимает текст как получатель информации, что она не вмешивается в происходящее в произведении, а стремится понять замысел автора. „Детская“ же аудитория воспринимает текст как забаву, полагая, что она лучше знает, что следует делать героям, как им выглядеть и одеваться, т.е. воспринимает художественный текст как игру в куклы. А кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры» (цит. по: [10]).

К этому можно добавить, что психологически детям важно расширять и пробовать на прочность границы, но в то же время чтобы эти границы были, важно ощущение безопасности и незыблемости. Такова диалектика взросления.

Далее перейдем к обсуждению того, как диалектика вызова и безопасности реализуется на **экзистенциальном уровне**. В плане вызова – это возможность практиковать бесконечную неопределённость мира, что адекватно, по мнению многих исследователей, его современному состоянию.

Художественное произведение, став центром фандома, становится бесконечно вариативным, – и в этом пространстве вариативности возможно всё. Фанфики, включающие в себя описание жёстких сторон жизни (таких, как любые виды насилия, смерть, безумие, натуралистические описания секса и вообще человеческой телесности), бросают вызов не только общественному вкусу и устойчивости читательской психики, её способности выдержать поток «чернухи», но и чему-то более глубокому – читательскому чувству ре-

альности. Можно утверждать, что участники фан-сообществ как бы испытывают желание поддеть край художественной реальности и изучить обратную сторону. Это наблюдение отсылает нас к важному для постмодернистской культуры понятию деконструкции. С помощью деконструкции автор фанфикшн прокладывает в существующем произведении пути для собственной субъективности, исследуя и текст, и себя, и можно сказать, что, деконструируя канон, автор фанфикшн в то же время конструирует себя, создавая разнообразные варианты автопроектов.

Однако природа фандома противоречива и парадоксальна. Бросая вызов собственному чувству реальности, члены фандома всё-таки хотят оставаться в безопасности, которая обеспечивается существованием неизменного канона. Поэтому порой таких масштабов достигает недовольство по поводу появления новых частей, продолжений, сезонов.

На современном этапе своего развития власть фандома позволяет наложить «вето» даже на сам канон. Ярчайшим примером такого положения дел стала история с пьесой «Проклятое дитя» Дж.К. Роулинг. По сути, сложившийся вокруг «Гарри Поттера» фандом коллективно отверг этот сиквел к основному корпусу книг и отказался признать за ним статус канона (подробнее об этом – в статье Марии Скаф [10]).

Таким образом, фикрайтеры стремятся бросить вызов самим основаниям мира первоисточника, но при этом не готовы пожертвовать безопасностью. В рамках фанфикшн это оказывается возможным, поскольку как бы фикрайтер ни экспериментировал с миром и персонажами, канон останется неизменным. И если эксперимент выйдет не особенно удачным, фикрайтер может вернуться к началу, – на первоисточнике это не отразится никак. Фикрайтер может быть свободен, поскольку даже самые страшные и трагические его ошибки не разрушат исходный мир.

Что же касается автопроектов, то важно отметить: даже если фикрайтеры используют приём «самовнедрения» в текст, т.е. используют самих себя в качестве персонажей, они всё равно предоставляют героям отвечать за последствия сделанных выборов, имеют возможность фильтровать «разные варианты» себя, брать или не брать разработанный «проект себя» в реальность, что обеспечивает безопасность экспериментов в самоконструировании, сближая фанфикшн с таким психотерапевтическим методом, как сказкотерапия.

И вот при таких условиях, в такой безопасной среде, расцветают инициативность и креативность, появляются силы и идеи для творческого преобразования реальности произведения. Появляется возможность противостоять «заданному» течению событий, изменяя его по собственному усмотрению, возможность выбора и самостоятельного программирования жизни. То есть появляется способность взять на себя ответственность. Но эта ответственность не полная, поскольку всегда существует возможность «отыграть назад» и последствия принятых решений никогда не окажутся по-настоящему разрушительными, апокалиптическими. Однако именно такая мера ответственности оказывается посильной, приемлемой и адекватной для участников сообщества.

В этих условиях фикрайтеры могут безопасно исследовать всё что угодно, вплоть до опыта смерти. Смерть, разумеется, тоже никогда не будет пол-

ной ни для автора, ни для героя. Только лишь для одного его воплощения – в рамках конкретного фанфика. Но такая смерть не отменяет возможность героя жить в фанфиках того же автора или других. При желании авторы фанфикшн могут «отфильтровать» и смерть.

Литература

1. *Белинская Е.П.* Изменчивость Я: кризис идентичности или кризис знания о ней? // Психологические исследования. 2015. № 8 (40). С. 12 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psystudy.ru/index.php/num/2015v8n40/1120-belinskaya40.html#e3> (дата обращения: 10.05.2018).
2. *Савельева Е.Н., Буденкова В.Е.* Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
3. *Сергодеева Е.А.* Экзистенциальная безопасность личности в ситуации глобализации // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2008. № 12. С. 99–107.
4. *Греко П.К.* Идентичность, постмодернистская перспектива // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV. С. 171–190.
5. *Прасолова К.А.* Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж.К. Ролинг): дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009. 232 с.
6. *Eco U.* On some functions of literature [Электронный ресурс]. URL: <https://www2.bc.edu/richard-burley/files/eeco-onsomefunctions.pdf> (дата обращения: 10.03.2018).
7. *Самутина Н.В.* Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. № 12 (3). С. 137–191.
8. *Пригожин И.* Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–52.
9. *Романенко К.* Болконский не умрёт, Чацкий в антиутопии, Обломов в будущем: фанфикшн по русской классической литературе [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/bolkonskij-ne-umret> (дата обращения: 10.03.2018).
10. *Скаф М.* Поттериана: десять лет спустя. О границах между фанфикшн и авторским текстом [Электронный ресурс] // Октябрь. 2017. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2017/11/potteriana-desyat-let-spustya.html> (дата обращения: 10.03.2018).

Peigina Larisa V., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: larisa.mareeva@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 102–110.

DOI: 10.17223/2220836/30/11

IDENTITY OF THE SUBJECT OF FANDOM CULTURE AS AN AUTOPROJECT IN THE CONDITIONS OF A POSTMODERN SOCIETY: THE DIALECTICS OF CHALLENGE AND SECURITY

Keywords: Identity; fanfiction; fandom culture; uncertainty; self-design.

The promotion of identity research to the forefront of modern humanities is often associated with the actual state of society, which nowadays is characterized by the growing speed of political, social, technological changes. Many authors define the modern state of human identity as a “crisis”, because it has lost the stability of its foundations, which is a reflection of the crisis state of society, manifested, in particular, in the characteristic of postmodern rejection of an integral picture of the world. In the post-modern world, identity becomes not only a “problem”, but also a right to freedom of choice of one's identity. And fanfiction (the literary creativity of popular culture fans, created on the basis of these works within the framework of the interpretative community (fandom)) can be considered as a metaphor for this state of affairs. By providing a choice for their hero, authors of fanfiction simultaneously defend their own right to that choice, creating and filtering various autoprojects of identity.

The problem of correlation of the following contradictory tendencies in the functioning of fandom culture attracted special attention of the author of the article: on the one hand, it is the free construction of a new artistic reality on the basis of the primary source, implying various challenges to existing cultural and social norms, as well as to oneself; on the other hand, it is the desire to preserve and ensure the security of the conditions where these challenges are carried out. This contradiction can be conceptualized as a dialectics of challenge and security. The aim of the author was to analyze the manifestations of the dialectics of challenge and security as the basis of fandom culture, within the

framework where the identity of its subject is formed. For this, in the first place, it seems necessary to point out the connection between fandom culture and the postmodern type of thinking; then to consider manifestations of the dialectics of security and challenge at different levels (social, cultural, psychological and existential).

The fanfiction in this article is considered as a form of creative activity, in which the tendencies of postmodern artistic creativity are expressed vividly and carried to extremes. But fan-texts are created and exist within the community of fandom, which exerts a tremendous influence on them. At the same time, the fandom community is included in the context of the whole existing culture, which in its turn reflects the ideas of the modern person about the world and bears the imprint of his consciousness.

The article attempts to analyze dialectics of security and challenge as the basis of fandom culture, within the framework where the identity of its subject is formed, at different levels: social, cultural, psychological and existential.

The analysis shows the contradictory nature of the fandom culture, examines the ways in which its subjects in the process of designing their own identity, challenge the existing social and cultural relations, to themselves and reality, and describes the conditions and mechanisms by which the security of the fandom environment is ensured.

References

1. Belinskaya, E.P. (2015) The variability of self: an identity crisis or a crisis of knowledge about it? *Psikhologicheskiye issledovaniya – Psychological Studies*. 8(40). pp. 12. [Online] Available from: <http://www.psystudy.ru/index.php/num/2015v8n40/1120-belinskaya40.html#e3>. (Accessed: 10th May 2018). (In Russian).
2. Savelyeva, E.N. & Budenkova, V.E. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/21/4
3. Sergodeyeva, E.A. (2008) Ekzistentsial'naya bezopasnost' lichnosti v situatsii globalizatsii [Existential security of the individual in the situation of globalization]. *Nauchnyye problemy gumanitarnykh issledovaniy*. 12. pp. 99–107.
4. Grechko, P.K. (2010) Identichnost' postmodernistskaya perspektiva [Identity postmodern perspective]. *Voprosy sotsial'noy teorii*. 4. pp. 171–190.
5. Prasolova, K.A. (2009) *Fanfikshn: literaturnyy fenomen kontsa XX – nachala XXI veka (tvorchestvo poklonnikov Dzh. K. Roling)* [Fanfiction: literary phenomenon of the end of the 20th – early 21st centuries (the creativity of J.K. Rowling's fans)]. Philology Cand. Diss. Kaliningrad.
6. Eko, U. (n.d.) *On some functions of literature*. [Online] Available from: <https://www2.bc.edu/richard-burley/files/eco-onsomefunctions.pdf>. (Accessed: 10th March 2018).
7. Samutina, N.V. (2013) The Great Female Readers: Fan Fiction as a Literary Experience. *Sotsiologicheskoye obozreniye – Russian Sociological Review*. 12(3). pp. 137–191. (In Russian).
8. Prigozhin, I. (1991) Filosofiya nestabil'nosti [Philosophy of instability]. *Voprosy filosofii*. 6. pp. 46–52.
9. Romanenko, K. (2017) *Bolkonskiy ne umrot, Chatskiy v antiutopii, Oblomov v budushchem: fanfikshn po russkoy klassicheskoy literature* [Bolkonsky will not die, Chatsky in the anti-utopia, Oblomov in the future: fanfiction on Russian classical literature]. [Online] Available from: <https://gorky.media/context/bolkonskiy-ne-umret>. (Accessed: 10th March 2018).
10. Skaf, M. (2017) Potteriana: desyat' let spustya. O granitsakh mezhdru fanfikshn i avtorskim tekstem [Potteriana: ten years later. On the boundaries between fanfiction and the author's text]. *Oktyabr'*. 11. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/october/2017/11/potteriana-desyat-let-spustya.html>. (Accessed: 10th March 2018).

УДК 769.91:502.35:659.1
DOI: 10.17223/22220836/30/12

Д.М. Туйсина, А.Ю. Филиппова

МИНИМАЛИЗМ В ДИЗАЙНЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПЛАКАТОВ

В данном исследовании рассматриваются вопросы стилистического решения (минимализм) дизайна плакатов на примере экологических катастроф XX столетия. Анализ графического и композиционного решения экологических плакатов современности позволяет говорить о метафоре как об основном приёме в дизайне плаката. Грамотная работа дизайнера с основными графическими средствами позволяет дизайнерам передать символы и идеи до зрителя. Необходимо отметить, что передача дизайнером своей идеи достигается минимальными графическими средствами, которые ярко отражают концепцию плаката.

Ключевые слова: экологический плакат, дизайн, метафора, стиль минимализма.

XX в. – век бурного становления сверхдержав и активного развития промышленных предприятий, науки, культуры и искусства. В борьбе за конкуренцию развиваются военные и химические технологии, демонстрация сил которых пагубно сказывается на экологии планеты. Вопросы экологии всегда были и будут первостепенными, так как человеческое общество зависит от места обитания. В данной статье рассматривается отражение проблем экологии через графическое искусство – плакат. Основопологающим вопросом исследования послужила метафора как смысловой и графический прием в плакатном искусстве.

В настоящее время плакат занимает ведущую позицию в графическом дизайне: активно развивается в использовании и комбинировании художественно-графических средств, молниеносно реагирует на различные события мирового значения, например фестивали или жуткие катастрофы, несущие за собой последствия невероятного масштаба. Первоначально определимся с термином «плакат». В книге «Агитация искусством» В.Д. Шмиткова приводится следующее определение, которым будем оперировать в дальнейшем: «...плакат – крупноформатное броское изображение, содержащее в себе небольшой текст, использующийся в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях» [1]. Жанр плаката в наши дни по-прежнему «один из самых продающих», уверен старший преподаватель Института политики, права и социального развития МГГУ им. М.А. Шолохова Константин Шадров. В своей работе автор указывает основные характеристики плаката: «Во-первых, лаконичность. Не должно быть сложных смысловых конструкций с несколькими логическими шагами. Все должно быть видно сразу, смысл должен ухватываться сразу. Это первое требование – лаконичность смыслов. Второе – это яркость, то есть плакат должен быть, как в рекламе, – eye-stopper, то есть то, что останавливает наш взгляд, будь то красивая женщина или улыбающийся ребенок» [2]. Являясь основополагающей графической характеристикой, лаконичность выражена в минимальном использовании символов, цветовых сочетаний (не более трех), шрифтовой и графической

частей. Тем самым можно убедиться на примерах, что многие плакаты выполнены в стиле минимализма. С развитием социальных сетей известные демотиваторы и цитатники работают именно в жанре плаката. Это также отмечает искусствовед Виталий Лаврушин: «На интернет-площадках плакат приобретает большую манипулятивную силу, поскольку послания размещают в нужных сегментах». Также Лаврушин отмечает, что «чем ярче и конкретнее политический фон или, допустим, какая-то идеологическая задача, тем образнее искусство плаката. Плакатное искусство сейчас будет востребовано в контексте политических перипетий в силу своего брутального эффектного воздействия, особенно в интернет-культуре, которая привыкла к коротким и четким фразам» [2]. Иными словами, можно сказать, что плакат напрямую отображает происходящие на данный момент события в политической, экономической, экологической и прочих сферах. Таким образом, чем «ярче», на взгляд дизайнера, то или иное явление, тем более «сочно» оно будет отображено в плакате автора.

Как уже отмечалось, дизайн плаката должен быть лаконичным и ярким. Основываясь на тенденции в графическом дизайне, можно отметить, что стиль минимализма на пике популярности. Этот стиль наглядно представлен не только в дизайне логотипов, но и в плакатном искусстве. Характерные особенности минимализма – это простота и ясность в понимании. Мгновенная передача информации обеспечивает плакату считывание важной информации путем включения только основных графических средств.

Из относительно незначительных экологических проблем вырастают проблемы всемирного, глобального масштаба. Люди в бешеной погоне за прогрессом не замечают, какой урон наносят природе. Благодаря экологическим плакатам есть возможность обратить внимание общества на вопросы отношения к планете, к природным катаклизмам и техногенным катастрофам. Для этой цели дизайнеры всего мира создают экологические плакаты, которые можно разделить по двум направлениям:

1) *предупреждающие* – это плакаты, с помощью которых автор пытается повлиять на мировоззрение зрителя, заставить переосмыслить свое отношение к природе и планете в целом;

2) *созданные уже после случившихся катастроф* – это плакаты, автор которых пытается выразить графическим способом ужас последствий катастроф [3].

Для создания экологических плакатов первого направления, как правило, дизайнер использует более спокойные естественные тона (зелёный, голубой, белый). В плакатах второго направления авторы применяют яркие и агрессивные цвета, которые явно обращают на себя внимание (красный, оранжевый, черный) [3].

Рассматривая тему экологических плакатов, необходимо рассмотреть основные исторические этапы развития плакатного искусства. Стоит отметить, что плакат – сравнительно молодой вид искусства, окончательно сложившийся в конце XIX столетия. Начало истории плаката («летучие листки») отсчитывается от «гравюр времен Реформации и крестьянских войн в Германии XVI века или в политических афишах во Франции XVIII века» [4]. В России первыми плакатами полагается считать лубочные картинки начала XIX столетия, поскольку в них уже была попытка соединить изображение с тек-

стом. В 1897 г. в Петербурге под покровительством Общества поощрения художеств открылась Международная выставка афиш. Выставка послужила становлению плакатного искусства в России и собрала 700 произведений из 13 стран. В конце XIX в. плакат в основном имел рекламно-промышленный характер. Торговый и рекламный плакат возник в те же времена и в России [5]. Однако со временем плакаты начали приобретать в большей степени экологическую направленность, в особенности в советское время, когда промышленность активно развивалась, возникали фабрики, заводы, атомные электростанции – гонка вооружений и демонстрация своих достижений приводили к экологическим катастрофам. XX столетие ознаменовалось жуткими катастрофами. Так, в 1945 г. произошла атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки. По воспоминаниям Акико Такакура, одной из немногих выживших, находившихся в момент взрыва на расстоянии 300 м от эпицентра, «три цвета характеризуют для меня день, когда атомная бомба была сброшена на Хиросиму: черный, красный и коричневый. Черный, потому что взрыв отрезал солнечный свет и погрузил мир в темноту. Красный был цветом крови, текущей из израненных и переломанных людей. Он также был цветом пожаров, сжегших все в городе. Коричневый был цветом сожженной, отваливающейся от тела кожи, подвергшейся действию светового излучения от взрыва» [6]. На эту ужасную катастрофу сразу же отреагировал журнал «Time», издавший выпуск с перечеркнутым флагом Японии на обложке (рис. 1).



Рис. 1. Обложка журнала «Time», Америка, XX в.

Графическое выражение этой катастрофы очень символично: круг – красное солнце (флаг Японии), перечеркнутое черным крестом. Трагические события, произошедшие на Хиросиме и Нагасаки, привели к радиоактивному загрязнению окружающей среды, вредные вещества в период полураспада оседают в воде, воздухе и почве и, попадая в пищевую цепочку, накапливаются в растениях и животных.

Многие дизайнеры обращают внимание аудитории именно на проблему радиоактивного заражения. Эта тема особенно популярна в области компьютерных игр. Компьютерные игры наглядно помогают увидеть возможное развитие катастрофы и последствия для человечества (рис. 2).



Рис. 2. Скриншоты игрового интерфейса «S.T.A.L.K.E.R.: Тень Чернобыля», разработчик: украинская компания GSC GameWorld

Катастрофы XX столетия казались в прошлом, пока не случилась крупная авария на АЭС Фукусима-1 в 2011 г. в результате землетрясения и цунами. Последствия происшествия прошли мощным ударом по экологическому равновесию планеты: «В декабре 2013 года АЭС была официально закрыта. На территории станции продолжают работы по ликвидации последствий аварии. Японские инженеры-ядерщики оценивают, что приведение объекта в стабильное, безопасное состояние может потребовать до 40 лет» [7]. Ответной реакцией на аварию на Фукусима-1 были плакаты, созданные по всему земному шару, один из которых «FUKUSHIMA MON AMOUR – (Фукусима – моя любовь)» израильского автора Yossi Lemel (рис. 3).



ИЗ.И

Рис. 3. Плакат «FUKUSHIMA MON AMOUR», автор Yossi Lemel, Израиль

В основе плаката лежит контраст фона и композиционного центра, что создает дополнительное напряжение, воздействующее на аудиторию с большей силой. Плакат выполнен в стиле минимализма: два цвета – белый (фон плаката) и красный (центр композиции). Шрифтовая часть на плакате выполнена в черном цвете. Композиционный центр плаката – кроваво-красный

круг, словно фрагмент флага Японии, расположен по центру, что позволяет сконцентрировать внимание. В центре находится линия горизонта, которая разделяет круг на две части. Первая часть находится до линии горизонта – олицетворяет спокойную мирную Японию до трагедии на Фукусиме. Вторая часть – это состояние после случившейся трагедии, динамичный кровавый взрыв, метафора боли и утраты. Кроме того, графическое выражение плаката может символизировать своеобразный «закат» Японии, поскольку взрыв на Фукусиме-1 нанес огромный урон экологии планеты и унес немало человеческих жизней, многие из которых погибли уже после взрыва от болезней.

В работе над плакатом дизайнеры используют художественно-графические средства передачи смысловой нагрузки. Перечислим основные из них: фотография, коллаж, шрифтовые элементы, компьютерная и ручная графика.

Фотография – важный элемент плаката, который придает большую достоверность текстовой части. У зрителя появляется ощущение, что он причастен к событиям, представленным на работе. Кроме того, «фотография – это интерпретация специального замысла фотографа, а не объективная регистрация событий», фотография помогает метафорически передать основную идею, задуманную автором. «При этом на интерпретацию влияют весь наш личный опыт и культурная среда». В фотографии дизайнеры применяют различного рода символы, знаки, и для правильной интерпретации образа в социальной рекламе очень важно, чтобы эти символы были хорошо знакомы и понятны зрителю [8, 9].

Обогатить технику работы над плакатом дизайнерам позволяет использование коллажа. Коллаж – это сочетание частей различных материалов и печатной продукции, таких как газеты, журналы, ткани, фотографии, объединенных в одной композиции [10–12].

Несмотря на популярность использования техники коллажа, в последнее время развивается использование шрифта и шрифтовых элементов (леттеринг) как графических объектов плакатного искусства. Шрифтовой плакат должен быть читабельным, целостным с точки зрения композиции, привлекать внимание зрителя. Шрифт в плакате несет важную смысловую нагрузку и является неотъемлемым элементом композиции (задает определенный ритм работе, настроение, помогает выстроить статичную или динамичную композицию). Самое главное требование к шрифту – удобочитаемость, а совместно с графической частью шрифт создаёт единый визуальный образ, воспринимаемый зрителем на чувственно-эмоциональном уровне [13].

Компьютерная графика подарила дизайнерам новые возможности, открыла для них новые приемы и средства. С помощью различных графических редакторов дизайнеры смело могут воплощать свои самые замысловатые идеи, будь то контурная или объемная реалистичная графика [14, 15]. Однако дизайнеры все чаще возвращаются к ручной графике либо используют смешение ручной с компьютерной. К примеру, на международной выставке плакатов «Золотая пчела», которая проходила в Москве осенью в 2016 г., было представлено большое количество плакатов с рукописными шрифтами или с применением трафарета. К тому же эти плакаты не тиражируются большим количеством, поэтому применение ручной графики обосновано и придает авторское присутствие в работе [16].

Отличительной чертой плаката от других элементов графического дизайна является быстрое зрительное восприятие и считывание смысловых символов и элементов. Дизайнеры применяют приёмы привлечения внимания зрителя. К примеру, эффективно работают большие площади яркого цвета или цветовой контраст. Графический прием «выпадение из системы» позволяет выделить главное среди однообразия. А приём «преобразования предметов», например постепенное развитие растения из зерна, позволяет аудитории домысливать этот процесс. Еще для привлечения внимания авторы зачастую изображают людей или стилизацию человеческой фигуры, поскольку жесты и мимика более информативны, чем надписи. Плакат, на котором сочетание предметов образует геометрическую фигуру (несколько элементов расположено по кругу), выделяется на фоне стандартных композиций. Также внимание зрителей заостряется на элементах, расположенных близко друг к другу [8, 17].

За все время развития плакатного искусства сформировались различные стилистические, композиционные, графические традиционные приёмы, которые значительно обогатили графический дизайн. В основе любого графического приёма лежит символ, метафора «является традиционным средством усиления образной выразительности плаката». В плакатах экологической направленности проявляется так называемая «природная метафора», в которую помимо символических знаков живой и неживой природы входят особенные поэтические состояния природы, погодные феномены. В книге британского дизайнера с мировым именем А. Флетчера «Искусство смотреть по сторонам» в разделе «Творчество», а также в статье Х. Ортеги-и-Гассета «Две великие метафоры» представлена позиция восприятия метафоры как одного из ключевых научных методов образного мышления. И действительно, метафора позволяет автору донести зрителю свою идею несколько иным способом, при котором через более понятные и близкие явления постигаются наиболее далекие понятия.

Существуют два основных направления, осуществляющих метафору в графическом дизайне:

«Первое направление – резкая метафора. Такая метафора соединяет довольно далекие по смыслу понятия. Данный метод довольно эффективен, о чем свидетельствует их активное употребление в различных культурах. Использование сочетания таких понятий, вызывающих повышенный интерес, будоражащий аудиторию, актуально и в наше время. Зрелищная метафора, сдвигающая значение исходного изображения, расширяет его границы, наделяя дополнительной проясняющей и информирующей силой, „живая метафора стремится к иррадиации, семантическому развертыванию“ за пределы назначенной ей функции в непредсказуемых направлениях индивидуальных трактовок. Очень важно учесть, что имеет место быть и субъективная оценка, поэтому очень важно не „переборщить“, дабы избежать неправильного толкования.

Второе направление – нерезкая метафора. Некий оттенок образа, интонация, подтекст или гипертекст. В основном дизайнер создает такие метафорические сочетания на уровне интуиции. Неявная визуальная ассоциация, эта ускользающая „сила“, которая как бы притягивает вспомогательный образ, который в свою очередь придает оригинальный, порой парадоксальный, вид

привычным явлениям. Иначе говоря, нерезкая метафора, в отличие от первого направления, неконтрастное явление, более легкое, построенное больше на ощущениях и эмоциональном восприятии.

Использование метафоры – важный момент в смысловой концепции плаката. Выражение главной идеи, смысла плаката осуществляется посредством употребления переноса значения (метафоры)» [3].

К примеру, в схожих по стилю плакатах, представленных на рис. 4 («Помощь Японии» Джеймса Уайта и «Помощь в восстановлении Японии» S. Schiavello), используется метафорический приём. На работах центром композиции является элемент флага Японии – круг. В данном случае круг и есть метафора, перенос в графическую форму пролитой крови, и трещины землетрясения на круге. В свою очередь, «круг – символ бесконечности, идеального абсолюта и совершенства». Однако в первом случае композиционный центр более динамичен, шрифт крупнее, нежели во втором плакате, но текст не отвлекает внимания от центрального объекта. Второй плакат представляет собой статичную композицию, где элемент японского флага олицетворяет разрушение Японии: длинные трещины по диаметру круга символизируют землетрясение, которое вместе с цунами стало причиной взрыва на Фукусиме-1.



Рис. 4. Плакаты: а – «Помощь Японии», Джеймс Уайт; б – «Помощь в восстановлении Японии», S. Schiavello

Исследуя вопросы дизайна современных плакатов, можно прийти к выводу, что тенденция создания плакатов в стиле минимализма актуальна и по сей день. Так, плакат польского дизайнера Яна Баджликта, представленный на выставке-биеннале «Золотая пчела» в Москве (октябрь 2016 г.), – очевидный пример лаконичности (рис. 5). В основу плаката положен образ героя работы Эдварда Мунка «Крик», но в стилизованном варианте. У героя плаката вместо лица маска, символизирующая радиоактивный знак. Если истинный смысл работы художника до сих пор остается неразгаданным, то дизайнер, очевидно, указывает на глобальную экологическую проблему – проблему радиации. Человек одинок, фоновое пространство заполнено тоскливым серым цветом. Герой в ужасе от происходящего, все вокруг стёрто в безликую серую пустоту, в центре лишь человек, страдающий от радиации. Плакат изобразительный, без текстовой части, что позволяет сконцентрироваться на фигуре, не отвлекаясь от центра композиции.



Рис. 5. Плакат польского дизайнера Яна Баджлика, г. Москва, международная биеннале-выставка «Золотая пчела», 2016

Таким образом, можно подчеркнуть, что плакаты, отражающие проблемы экологии, базируются на трех базовых принципах образно-графической выразительности массового плаката. «Принцип однозначности» и «принцип лаконизма» определяют точность (однозначность смысла) и быстроту восприятия образа плаката. «Принцип синхронности» обеспечивает совпадение эстетических систем плаката и зрителя». Всем этим принципам соответствуют проанализированные плакаты дизайнеров, которые работали над темой экологии: идея однозначна; смысловая нагрузка находится в эстетических рамках; плакаты воспринимаются целостным образом без лишних композиционных и цветовых деталей. Тем самым подчеркиваются характерные черты стиля минимализма [3, 18].

Задачей плаката является обратить внимание на проблему экологии, заставить задуматься, предупредить повтор подобных трагических явлений. Посредством визуального контакта зрителя с плакатом дизайнеры пытаются шокировать аудиторию, чтобы повлиять на сознание большинства, используя при этом самые различные графические средства (от стандартного применения фотографии, коллажей и шрифтов до применения трафарета) [14]. Это крайне важно, учитывая тот факт, что в настоящее время состояние экологии заметно пошатнулось: катастрофы, несущие за собой последствия длительного характера, природные катаклизмы как реакция на различные выбросы в атмосферу и т.д.

Подводя итоги, стоит отметить, что для экологического плаката, выполненного в стиле минимализма, характерны следующие черты:

- на первый план выходит композиционная структура плаката, в которой нет места «лишним» деталям, отвлекающим внимание зрителя;
- смысловая нагрузка переносится дизайнером через метафору;
- для усиления восприятия информации служит свободное пространство (фоновая часть плаката);
- все графические изображения на плакатах стилизованы и имеют символическую нагрузку;
- используется минимальное количество цветовых сочетаний (лишь те, которые подчеркивают основную идею);
- шрифтовые элементы призваны усилить важность информации (передача эмоционального напряжения текста подчеркивается выбором шрифта).

Анализируя современные тенденции в плакатном искусстве, можно сделать предположение, что в дальнейшем будет развиваться тенденция совмещения компьютерной и ручной графики, а также оснащения различными технологичными элементами (звуковые приспособления, реагирующие на касание, светодиоды и пр.), способными воздействовать на все органы чувств человека.

Литература

1. *Агитация искусством* : книга-альбом / сост. В.Д. Шмитков, В.А. Зверев. М. : Молодая гвардия, 1977. 112 с.
2. *Журнал Коммерсант* : «Мы живем во время, которое полностью апеллирует к образам прошлого» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3024115> (дата обращения: 29.01.2017).
3. *Метафора* в графическом дизайне как средство художественного выражения в логико-семиотической модели визуального языка // *Культура народов Причерноморья*. 2012. № 231. С. 116–119.
4. *Фёдоров М.В.* Рисунок и перспектива. М. : Искусство, 1960. 210 с.
5. *Мионов Д.* Компьютерная графика в дизайне. СПб. : БХВ-Петербург, 2008. 560 с.
6. *Магия оригами «История журавлика Хиросимы»* [Электронный ресурс]. URL: <http://magicorigami.narod.ru/index/0-7> (дата обращения: 29.01.2017).
7. *Авария на АЭС Фукусима-1* [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Авария_на_АЭС_Фукусима-1 (дата обращения: 29.01.2017).
8. *Буков П., Сартан Г.* Психологические эффекты в рекламе // *Психология и психоанализ в рекламе*. Самара: ИД «БАХРАХ-М», 2001. С. 588–594.
9. *Милтон Глэйзер.* Дизайн-протест, дизайн-провокация. М. : РИП-Холдинг, 2005. 240 с.
10. *Кмитто Ю.М.* Методическая разработка «Создание плаката средствами художественной выразительности». СПб., 2012. 30 с.
11. *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. М. : Искусство, 1986. 147 с.
12. *Будрина А.Г.* Уральский плакат времен Гражданской войны / ред. Л.Ф. Дьяконицин ; фот. А.А. Бирюкова, Ю.А. Силина. Пермь : Перм. кн. изд-во, 1968. 94 с.
13. *Иханнес Иттен.* Основы цвета. М. : Д. Аронов, 2004. 53 с.
14. *Кликушин Г.* Шрифты для художников-оформителей. Минск : Полымя, 1984. 88 с.
15. *Дэн Розм.* Визуальное мышление. М. : Манн, 2015. 369 с.
16. *Шарлотта Риверз.* Poster-Art : Новое в дизайне постеров. М. : РИП-Холдинг, 2007. 160 с.
17. *Роджер Паркер.* Как сделать красиво на бумаге. М. : Символ плюс, 2008. 384 с.
18. *Квентин Ньюарк.* Что такое графический дизайн? М. : Астрель, 2005. 256 с.

Tuysina Dinara M., Filippova Alena Yu., Orenburg State University (Orenburg, Russian Federation).

E-mail: Tuysinad@yandex.ru, alena_filippova_2017@inbox.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 119–128.

DOI: 10.17223/2220836/30/12

MINIMALIST DESIGN ENVIRONMENTAL POSTERS

Keywords: ecological poster; design; metaphor; minimalist style.

This research deals with questions of the stylistic decision (minimalism) of design of posters on the example of environmental disasters of the XX century. As the poster is one of striking examples of graphic design which reflects modern political, social, ecological, etc. aspects of life of society, it should be noted that poster art is capable to inform “figuratively” of communication (information to the viewer). Poster history in a research is presented by the main milestone events in development of poster art. The subject of environmental disaster is especially relevant within the taking place events in the world.

Competent work of the designer with the fixed graphic assets allow designers to transfer symbols and the ideas to the viewer. We will emphasize that transfer by the designer of the idea is reached by the minimum graphic means which brightly reflect the concept of the poster. In work on the poster

designers use art and graphic transmission media of semantic loading, such as photo, collage, font elements, computer and manual graphics.

The analysis of the graphic and composite solution of examples of ecological posters of the present allows to speak about a metaphor as about the main reception in design of the poster. The research covers two directions of a metaphor – sharp and unsharp. The posters, in turn, reflecting environmental problems are based on the basic three principles of figurative and graphic expressiveness of the mass poster: “principle of unambiguity”, “principle of laconicism” and “principle of synchronism”.

As a result, some characteristic features were revealed for a poster in the style of minimalism: the laconic composite structure of the poster, semantic loading is transferred by the designer through a metaphor, and all graphics on posters are stylized and have symbolical loading.

References

1. Shmitkov, V.D. & Zverev, V.A. (1977) *Agitatsiya iskusstvom* [Agitation art]. Moscow: Molodaya gvardiya.
2. Kommersant.ru. (2016) *My zhivem vo vremya, kotoroye polnost'yu apelliruyet k obrazam proshlogo* [We live in a time that fully appeals to the images of the past]. [Online] Available from: <http://www.kommersant.ru/doc/3024115>. (Accessed: 29th January 2017).
3. Makarova, A.L. (2012) Metafora v graficheskom dizayne kak sredstvo khudozhestvennogo vyrazheniya v logiko-semioticheskoy modeli vizual'nogo yazyka [Metaphor in graphic design as a means of artistic expression in the logico-semiotic model of visual language]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*. 231. pp. 116–119.
4. Fedorov, M.V. (1960) *Risunok i perspektiva* [Drawing and perspective]. Moscow: Iskusstvo.
5. Mironov, D. (2008) *Komp'yuternaya grafika v dizayne* [Computer graphics in the design]. St. Petersburg: BKHV-Peterburg.
6. Magicorigami.narod.ru. (n.d.) *Magiya origami. Istoriya zhuravlika Khirosimy* [Origami magic. “History of the Hiroshima Crane”]. [Online] Available from: <http://magicorigami.narod.ru/index/0-7>. (Accessed: 29th January 2017).
7. Wikipedia. (n.d.) *Avariya na AES Fukushima-1* [Accident at the Fukushima-1 NPP]. [Online]. Available from: https://ru.wikipedia.org/wiki/Avariya_na_AES_Fukushima-1. (Accessed: 29th January 2017).
8. Bukov, P. & Sartan, G. (2001) Psikhologicheskiye efekty v reklame [Psychological effects in advertising]. In: Raygorodsky, D.Ya. (ed.) *Psikhologiya i psikoanaliz reklamy* [Psychology and psychoanalysis in advertising]. Samara: Bakhrakh-M. pp. 588–594.
9. Glaser, M. & Ilik, M. (2005) *Dizayn – protest, Dizayn – provokatsiya* [Design – protest. Design – provocation]. Moscow: RIP-Kholding.
10. Kmitto, Yu.M. (2012) *Metodicheskaya razrabotka “Sozdaniye plakata sredstvami khudozhestvennoy vyrazitel'nosti”* [Guidance “Creating a poster using means of artistic expressiveness”]. St. Petersburg: [s.n.].
11. Zaytsev, A.S. (1986) *Nauka o tsvete i zhivopis'* [The science of colour and painting]. Moscow: Iskusstvo.
12. Budrina, A.G. (1968) *Ural'skiy plakat vremen grazhdanskoy voyny* [Ural poster of the Civil War]. Perm: Permskoe knizhnoe izdatelstvo.
13. Ihannes, I. (2004) *Osnovy tsveta* [Basic Colours]. Moscow: D. Aronov.
14. Klikushin, G. (1984) *Shriftы dlya khudozhnikov oformiteley* [Fonts for decorators]. Minsk: Polymya.
15. Roam, D. (2015) *Vizual'noye myshleniye* [The Back of the Napkin: Solving Problems and Selling Ideas with Pictures]. Moscow: Mann.
16. Rivers, Ch. (2007) *Poster-Art. Novoye v dizayne posterov* [Poster-Art: New in poster design]. Moscow: RIP-Kholding.
17. Parker, R. (2008) *Kak sdelat' krasivo na bumage* [Looking Good in Print]. Translated from English by V. Ovchinnikov, V. Timokhin. Moscow: Simvol plyus.
18. Newark, Q. (2005) *Chto takoye graficheskoy dizayn?* [What is Graphic Designer]. J. Translated from English by I. Pavlova. Moscow: Astrel'.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7: 78: 788

DOI: 10.17223/22220836/30/13

К.А. Квашнин

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В статье раскрываются особенности развития музыкального интонирования в эпоху Средневековья. Анализ показывает, что данный процесс обуславливался идейно-эстетическими взглядами, в основе которых прослеживается, с одной стороны, наследие античности в области применения аффектов, с другой – проявляется стремление обновить музыкальное искусство новыми, ранее не применявшимися средствами выразительности, что способствовало расширению выразительности исполнительского интонирования. Изложены различия во взглядах теоретиков на проблемы музыкального интонирования, а также наличие преемственности взглядов средневековых теоретиков античным представлениям о назначении музыки. Показаны характер нововведений в музыкальном интонировании и тенденции жанрового взаимопроникновения церковной и светской музыки в середине эпохи. Изложены эстетические основы средневековых мыслителей в оценке музыкального интонирования.

Ключевые слова: григорианский антифонарий, псалмодирование, юбилеяция, аффекты, этос, сольмизационные слоги, пастурнели, тенсоны.

Влияние церковных установлений на интонационное содержание музыки

Музыкальная культура западноевропейского Средневековья начала складываться уже в IV–V вв. И уже тогда состав музыкальных духовых инструментов весьма разнообразен. В него входили флейты (продольные и поперечные), многоствольные флейты-Пана, трубы разных размеров (прямые и изогнутые), волынки, рога и рожки (corne), олифанты (большие рога), серпенты (басовые инструменты). К перечисленным инструментам добавляется большая группа ударных: барабаны, бубны, колокольчики, тимбры (две медные полусферы, предшественники тарелок).

Поскольку указанный инструментарий никак не использовался в церковной музыке, то основными исполнителями были странствующие артисты (менестрели, жонглёры, шпильманы). Как показывают исследования многих авторов, музицированием на духовых инструментах занимались также и представители благородного сословия (сеньоры, бароны и др.) [1–8]. Но всё же музыкальная культура этого исторического периода в большей степени была связана с церковной музыкой. Этот факт не мог не отразиться на особенностях исполнительского интонирования, поскольку идейно-эстетические концепции развития средневекового искусства были неоднозначными.

Так, на его формирование оказал большое влияние проповедник Амвросий Медиоланский (ок. 340–397 гг.). Будучи последовательным адептом церковной идеологии, он сочинял гимны, сопровождавшие службу в храме. Отстаивая подобную эстетику в музыке, автор в целях гипнотического воздействия на сознание прихожан использовал новый принцип звучания, предшествовавший стереофоническому. Хоры распределялись в храме по разные стороны алтаря, и пение осуществлялось поочерёдно, как своеобразный ответ стоящему напротив хору, чем создавался эффект антифона. И в дальнейшем такое исполнительство гимнов получило название антифонное пение. Подобного рода музыка получила настолько широкое распространение, что уже к VII в. подобные сочинения были объединены в специальный сборник – «Григорианский антифонарий», названный в честь Папы Римского Григория I (ок. 540–604 гг.).

Строгие правила церковной службы вносили свои установки в интонационное содержание музыки. Поскольку мысли прихожан должны полностью концентрироваться на Боге, то и музыкальное интонирование исполняемых сочинений должно было обязательно предусматривать возникновение у человека соответствующих чувств, основанных на внутреннем покое, умиротворённости и душевном просветлении. Поэтому основой музыки были избраны строгое одноголосное пение и церковные диатонические лады античного происхождения, чей звукоряд характеризовался плавностью гаммаобразного голосоведения при отсутствии каких-либо повышений и понижений ступеней.

Особое интонационное воздействие григорианского пения на восприятие человека имело псалмодирование – произнесение молитвы нараспев, когда на одном звуке произносился один слог слова из молитвы. Второй интонационный приём церковного песнопения – юбилация (от лат. *jubilatio* – ликование) – более объёмен. Он заключался в произнесении одного слога молитвы на протяжении нескольких музыкальных звуков. Подобное церковное музицирование явило собой пример развития древней практики произнесения молитвы нараспев. И оно утвердилось настолько прочно, что многоголосие как музыкальное направление, содержащее в себе духовные и светские произведения, начало развиваться только с XII в.

Различия во взглядах теоретиков на проблемы музыкального интонирования

В обосновании природы и назначения музыкального интонирования средневековые мыслители не были единодушны. Одни, принципиальные сторонники церковной идеологии, полагали логичным относить музыкальное искусство к средству служения Богу. Представители другой точки зрения отстаивали приоритет светской музыки. Совершенно очевидно, что эти противоположные взгляды на основополагающие аспекты музыкальной эстетики с необходимостью определяют и вопросы музыкального интонирования. Поэтому, исходя из задач нашего исследования, считаем целесообразным внимательно рассмотреть музыкально-эстетические принципы некоторых теоретиков Средневековья. Так, например, Климент Александрийский (Тит Флавий Климент), греческий представитель церковной идеологии, живший около 150–215 гг., в своих трактатах «Увещание к эллинам» («Протрепти-

кос»), «Педагог» и «Строматы» активно призывал использовать в повседневной жизни музыку строгого характера, решительно исключая при этом прослушивание сочинений, в которых присутствуют мелодии, построенные на изнеженных, банальных интонациях [9. С. 41–42].

В «Строматах» Климент категорично выражает своё мнение о том, что церковное музыкальное искусство призвано для духовного воспитания человека. О светских жанрах музыки автор отзывался весьма негативно, утверждая, что это направление искусства, будучи по своей природе греховным, отрицательно влияет на душевное состояние людей, порождая у них неистовость и иступлённость. Поэтому такая музыка должна быть отвергнута [10. Р. 241]. Совершенно очевидно, что Климент Александрийский, описывая свойства церковной и светской музыки, воздействующие на человека, косвенно признаёт наличие интонационно-выразительного потенциала музыкального искусства. Однако отсутствие в средние века сколько-нибудь последовательного изучения его интонационной природы препятствует корректному осмыслению характера воздействия музыки на людей.

Другой видный деятель церкви – Василий Кесарийский (ок. 330–379 гг.) выдвинул свою концепцию идеала церковной музыки. Говоря о назначении её в жизни человека, он особо выделял церковные музыкальные лады псалмов, которые были способны воспитывать душу людям любого возраста (цит. по: [11. С. 4]). Обращая своё внимание на целесообразные, с его точки зрения, музыкальные лады, теоретик продолжает отстаивать позицию античных мыслителей о важности существования ладового строения музыки для вопросов воспитания души человека. В этом отчётливо проявляется тяготение Василия Кесарийского к преемственности представлений античных мыслителей о назначении музыки в жизни человека.

О преемственности взглядов средневековых теоретиков античным представлениям о назначении музыки. Наиболее отчётливо указанная преемственность проявилась в творчестве римского теоретика и философа-неоплатоника Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (480–525). Особенно ему были близки идеи античных мыслителей о свойствах народных музыкальных ладов, порождающих душевные переживания (аффекты). Утверждая нравственное начало души человека, он считал необходимым изыскивать пути, способствующие её этическому и духовному воспитанию. Реальную возможность в решении этой задачи Боэций видел в целенаправленном использовании народных музыкальных ладов и ритма, которые, по его мнению, воздействуют на мысли человека, активно культивируя его [11. С. 8]. Опираясь на суждения Никомаха, Евклида, Птолемея, великий теоретик обосновывает свои взгляды на существование типов музыкально-интонационной выразительности («этоса»). Это, несомненно, существенный шаг в развитии понимания превалирующей роли музыки в процессах психологического воздействия на человека. В своём сочинении «Наставления к музыке» в пяти томах (500–510) Боэций следует за Платоном, утверждая мысль о необходимости использовать в музыке приёмы интонирования, основанные на «кантилене». Люди разного возраста, писал философ, совершенно естественно воспринимают музыкальные лады, испытывая при этом произвольные аффекты. Особенно этот процесс продуктивен при прослушивании кантиленой мелодии [Там же]. В ней автор видел совершенство, и поэтому предосте-

регал от её пренебрежения. Он указывал на неприемлемость использования «распущенных ладов», сеющих в души людей «что-либо постыдное... свирепое и чудовищное» [12. С. 1–2].

В своих воззрениях Боэций, следуя взглядам Платона, придавал большое значение направленности используемого музыкального интонирования, связывая решение этой проблемы с задачами нравственного воспитания людей. Кроме этого, автор считал, что музыка степенного характера, «пристойно сложенная, скромная и простая, мужественная, а не женственная, дикая или разнообразная», служит благополучию государства [Там же].

Характер нововведений в музыкальном интонировании. Реформатором церковного песнопения в средневековой Европе стал преподаватель певческой школы из Ареццо Гвидо (ок. 995–1050 гг.). С введением в музыкальную практику нотного стана и сольмизационных слогов, обозначающих название нот, он одновременно ратовал против отвлечённого отношения к музыкальному искусству. Гвидо Аретинский был активным сторонником привнесения интонационной характерности в исполняемые мелодии, считая, что музыка должна выражать разнообразие настроений, образов и национальных характеристик. Эти основы содержательности музыкального искусства были изложены автором в его трактате «Микролог», (гл. XV, XVII). Данное воззрение представляло принципиально новый этап в развитии музыкального интонирования, поскольку в условиях средневековой теологической эстетики подобные взгляды не воспринимались ни композиторами, ни философами.

Ещё одним из первых средневековых теоретиков, кто придерживался взгляда о необходимости большей свободы композиторов от влияния церковной эстетики, был Иоанн Коттон (XI – начало XII в.). В своих воззрениях он отстаивал мысль о назначении музыки как носителя эмоционального начала. Он установил, что музыкальные тоны обладают характерными свойствами, отличающимися друг от друга. Эти принципиальные позиции давали ему возможность требовать от музыкантов выполнения интонационно-смысловой наполненности исполняемых произведений. Так, в главе XVI трактата «Музыка» И. Коттон впервые последовательно объяснил природу музыкального интонирования. В основе своего предположения он видел различие человеческой природы. Естественность природы индивида, нравственные и идеологические установки обуславливают его музыкальные предпочтения. Поэтому автор делает вывод о возможных вариантах музыкально-исполнительского интонирования. Одним людям, по его мнению, нравится торжественная интонация, других привлекает суровость в звучании музыки, третьим слушателям «приятен ласкающий звук», на четвёртых оказывает впечатление «умеренная весёлость», есть люди, которые предпочитают слушать пение драматического характера, но в то же время слух других расположен к звукам «шутовских плясок». Подводя итог своим выводам, И. Коттон утверждает, что различие в чувствах и желаниях людей «заложено самой природой» (цит. по: [11. С. 16]).

Выделяя, таким образом, разновидности музыкального интонирования, показывая их практическое значение, Коттон в гл. XVII и XVIII названного трактата даёт советы композиторам использовать его богатый потенциал. Он предлагал композиторам создавать сочинения, в которых соблюдается соот-

ветствие словесному тексту и музыка могла содержать необходимую меру, «чтобы выражению горя соответствовали низкие тона, выражению радости – высокие...» (цит. по: [1. С. 17]). Одобряя нововведения Гвидо Аретинского, Коттон указывает тем не менее на возникающие сомнения, касающиеся художественной результативности изобретённого шестиступенного звукоряда и сольмизационных слогов. Вокалисту, писал он, во время пения всё же непонятен характер возможного «усиления или ослабления звука», и поэтому приводит для примера несколько обозначений, способных влиять на отображение характера музыкального исполнительства. Предложенные им термины отличаются принципиальной новизной и не вписываются в систему нотных названий аретинского теоретика (*cito* [быстро], *caute* [осторожно], *levia* [легко], *lascive* [игриво], *lugubriter* [печально], *suaviter* [сладко], *subito* [внезапно], *sustenta* [сдержанно]) [11. С. 17].

Совершенно очевидно желание И. Коттона привнести в музыкальное исполнительство новые, ранее не использовавшиеся средства выразительности. И это стремление нельзя не признать инновационным в условиях Средневековья. К сожалению, предложенные автором характеристики музыкального интонирования не дают сведений о том, как их реализовать.

Вместе с тем своей точкой зрения автор обнаруживал близость указанных требований хорошо известным установкам теории аффектов, разработанной философами античности. Разницу здесь обуславливает лишь то обстоятельство, что основы античной практики интонирования заключались, главным образом, в использовании ладовой выразительности, а предложенные И. Коттоном средства воздействия на интонационную характеристику реализуемых художественных образов и настроений в музыке более всего предусматривают психологическое начало в исполнительском процессе.

Необходимо также отметить эстетическую позицию автора трактата «*Speculum musicae*» Иоанна де Муриса (1290–1351). В работе автором критикуются теоретики нарождающегося искусства *Ars nova*, а также характеризуется распространение народной музыки как «непристойной» и «распущенной». Своими взглядами Иоанн де Мурис отстаивает средневековые принципы «чистой» музыки в её григорианском стиле. В круг его интересов входит теоретический анализ музыкальных элементов – интервалов, ладов, диссонансов и консонансов, а также вопросы природы музыки, её значения.

Одним из серьёзных аспектов в его сочинении является поддержка мнения Боэция о природной сущности музыки. Так, анализируя трактат Боэция «Музыка», де Мурис развивает мысль римского теоретика о существовании двух видов музыки: умозрительной и практической. При этом он вскрывает глубокое значение содержательной природы музыкального искусства. В частности, он полагает, что умозрительность (согласно взглядам Боэция) представляет собой не что иное, как способность музыканта внутренне слышать мелодию во всех интонационных красках её художественного образа и на основе этого слышания затем переносить замысел сочинения на бумагу. Подобным образом, как известно, строится работа композитора. Последний порой должен весьма продолжительное время буквально вынашивать в своём внутреннем слуховом представлении тот или иной интонационный вариант будущего музыкального произведения [1]. Таким образом, данная внутренняя деятельность сознания – предслышание, учитывая её сугубо индивидуализи-

рованный характер, вполне подпадает под категорию «умозрительной» работы. И. де Мурис подчёркивает, что музыкантом может считаться человек, обладающий способностью «умозрения», т.е. персонального суждения об аспектах музыки: мелодиях, ритмах, имеющихся консонансов и их отношениях к тому или иному типу людей [11. С. 18].

Изложенное позволяет полагать, что автор, относя к музыкантам тех, кто владеет музыкой умозрительно, имеет в виду работу создателя музыки (композитора), использующего все необходимые элементы интонирования будущего художественного образа (настроения), которые он постиг благодаря творческой фантазии, умозрительно. В сравнении с подобной работой композитора де Мурис, основываясь на взглядах Боэция, указывает на деятельность музыканта-исполнителя («практика»), которого он считает «немузыкантом», поскольку он, занимаясь сугубо исполнительской работой, находится «в рабстве практики». Истинный же музыкант, по мнению автора, действует на основании умозрения, «которое повелевает им и направляет его» [Там же]. Следовательно, факт разделения понятий «музыкант», «немузыкант» позволяет констатировать, что известный средневековый теоретик отчётливо понимал важное значение интонирования в исполнительском искусстве. Истинное качество интонирования возникает не в результате многочисленных упражнений в игре на инструменте или пении, а благодаря работе сознания («умозрительно»). Интонационно-выразительные аспекты музыкального сочинения всегда первичны, а их практическая реализация в музыкальном произведении – это плод творческой фантазии композитора. Подвергая анализу современное состояние музыки, Иоанн де Мурис в главе XVIII, имеющей название «Советы о сочинении музыки» своего трактата «Зеркало музыки», обращает серьёзное внимание на необходимость соблюдения интонируемого разнообразия и выразительности в создаваемых музыкальных сочинениях. Опираясь в определённой степени на существующие в его время принципы теории аффектов, важности целевого использования известного ладового потенциала, теоретик наставляет композиторов к соблюдению интонационного разнообразия при сочинении произведений, чтобы вся музыка «имела соответствующую окраску» [Там же. С. 48]. Для закрепления своей мысли де Мурис приводит в пример скорбный характер музыки в части «Царь Давид» из «Антифонов», где автор сочинения использует гиполидийский лад.

Влияние эстетических взглядов средневековых мыслителей на оценку музыкального интонирования

Проведённый анализ научных взглядов и позиций средневековых теоретиков свидетельствует об их приверженности к изучению закономерностей природы и значении отдельных элементов музыки (ладов, ритма, мелодии и т.п.), а также отстаивании эстетических ценностей «чистой» музыки, связанной с церковной идеологией. Совершенно очевидно, что интонирование, связанное со светскими жанрами, как показывают высказывания многих теоретиков, считалось вредным и «распутным», ведущим к «разврату» людей. Например, тот же Иоанн де Мурис выражает своё отрицательное отношение к распространению светского музицирования, которое характеризуется им не иначе как «непристойное» и «распущенное» и которым, по его мнению, за-

полнен весь мир [11. С. 17]. Об аналогичном отношении к народной музыке свидетельствует и множество письменных документов, выдержки из которых мы приводим ниже.

Так, в Постановлении церковного собора города Толедо (589 г.) относительно использования народной музыки устанавливается необходимость «искоренения нерелигиозного» празднования народом Дня святых, поскольку вместо ожидания церковной службы люди «проводят время в пляске и срамных песнях» [Там же]. Аналогичный пример мы находим в одном из писем теолога Алкуина (ок. 721 г.). Он писал, что человек, общающийся с различными бродячими актёрами (гистрионами, мимами, танцорами), не предполагает, что вслед за ними входит в дом большое количество «нечистых духов» [Там же].

Весьма суровые предупреждения короля Шотландии Кеннета (840–855), изложены в Духовных законах. Там говорится о том, что все странствующие музыканты будут наказаны «ударами кнута и ремня» [Там же].

Приведённые примеры и сведения, содержащиеся в трактатах средневековых теоретиков и философов, свидетельствуют о приоритетном направлении в музыкознании этой эпохи, предметом которого являлись вопросы эстетики, музыкальной теории (лады, интервалы, диссонансы и консонансы, ритмика, метрика). К проблемам инструментального исполнительства преобладало индифферентное отношение. Единственным признаваемым духовым инструментом Средневековья был орган по очевидной причине – его сугубо церковное использование. Многие же авторы сочинений упоминали другие музыкальные инструменты весьма поверхностно. Например, Климент Александрийский (ок. 150–215 гг.) в трактате «Педагог», II, 4, 41–42 [«Осуждение светской музыки»] лишь упоминает порядок использования музыкального инструментария различными народностями в военных действиях. Например, почти все жители Адриатики и Северной Африки применяли трубы, свирели, лиры, флейты, рога, тимпаны, кимвалы. И Климент весьма определённо указывает на греков, употреблявших названный инструментарий исключительно в военных мероприятиях» [11. С. 3]. В этом пояснении теоретика очень точно передаётся общая позиция мыслителей Средневековья относительно инструментальной музыки вообще, и внимания их к вопросам практического использования музыкальных инструментов. Тем не менее, как отмечалось нами выше, уже к началу XIII столетия инструментарий находился в весьма развитом состоянии, о чем свидетельствует Иоанн де Мурис в трактате «Зеркало музыки» [Там же. С. 52].

Итогом средневекового развития музыкального искусства можно считать и новое содержание интонирования, которое вошло в практику с утверждением профессионализма в исполнительстве. Начало этого процесса определяется XII–XIII вв. Во Франции появились трубадуры и труверы (в переводе с фр. *art de trobas* – «искусство сочинять») – поэты и певцы, в основе творчества которых было использование народного (фольклорного) интонирования, с приданием, однако, ему определённой мягкости и утончённости.

Разнообразие содержания в жанрах искусства трубадуров проявлялось в песнях, раскрывающих смысл и значение деяний главных героев этих повествований, пастурнелях, тенсонах, песнях утренней зари. Музыкальное интонирование при реализации этих жанров характеризуется изысканностью

композиций, состоящих из небольших повторяющихся мотивов, придающих мелодии впечатление частого изменения. К этому перечню интонационно-выразительных аспектов перечисленных сочинений прибавляется мягкость звучания старофранцузского языка, что в целом вызывает у слушателя ощущение чувственности, благородства и одухотворённости. Особой популярностью применения в творчестве подобной интонационной выразительности пользовался трубадур Адам де ла Аль, живший в 1240–1288 гг. Аналогичное искусство распространилось почти во всей Западной Европе. В Германии, например, таких исполнителей называли миннезингерами, среди которых наиболее известными можно назвать Вольфрама фон Эшенбаха и Вальтера фон дер Фогельвейде. Интонационная выразительность этих музыкантов отличается структурной лаконичностью мелодий, а также большей сосредоточенностью, сближающей её с некоторыми образцами культовой музыки [14. С. 68–70].

Проведённый анализ состояния музыкального интонирования в эпоху Средневековья позволяет сделать некоторые выводы:

1. Преемственность средневековых взглядов от античных воззрений на музыкальное искусство заключается в трактовке божественного начала в музыке, способствующего воспитанию «нравственного строения души» человека (Платон – Боэций). Учитывались также интонационные возможности ладового потенциала, музыкальных аффектов, структурных составляющих музыки – темпа, ритма, звуковысотного строя, динамики, агогики и многих других средств, объединяющихся в одном определении – музыкальное интонирование (Василий Кесарийский, Гвидо Аретинский, Иоанн Коттон, Иоанн де Мурис и др.).

2. Различие подходов античных и средневековых мыслителей к предназначению музыки в жизни человека заключалось в предмете изучения:

– общая направленность внимания древних учёных в исследовании музыки – модель мироздания и сам человек со всеми его психологическими свойствами. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд его важных личностных качеств, среди которых выделяются характер, эмоции, переживания и т.п.;

– оценка назначения музыкального искусства средневековыми теоретиками амбивалентна. Сторонники церковного направления музыки (Тит Флавий Климент, Василий Кесарийский, И. де Мурис и др.) относили её к средству служения Богу. Мысли человека должны полностью концентрироваться на Боге, и само музыкальное интонирование исполняемых сочинений должно было рождать у человека чувства, основанные на внутреннем покое, умиротворённости и душевном просветлении. Представители другой точки зрения отстаивали приоритет светской (народной) музыки, отражающей всё разнообразие настроений, образов и даже национальных характеристик (Гвидо Аретинский, И. Коттон).

3. Монистические воззрения в теоретической оценке и практическом использовании музыкального искусства в эпоху Средневековья не характерны. Уже в середине периода в трудах многих теоретиков провозглашалась правомерность существования как церковной, так и светской музыки (Гвидо Аретинский). Кроме этого, предлагались конкретные способы разнообразия в практике музыкально-исполнительского интонирования, предполагающие не

ладовое основание, как это было заложено в античной теории аффектов, а психологическое начало музыкального исполнительства (И. Коттон).

4. Итогом средневекового развития музыкального искусства (XII–XIII вв.) является появление нового содержания интонирования, которое вошло в практику с расцветом профессиональной светской музыки, развитием жанров и музыкального инструментария.

Литература

1. Карс А. История оркестровки. М.: Госмузиздат, 1932. 260 с.
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л. : Музыка, 1973. Ч. 1. 264 с.
3. Модр А. Музыкальные инструменты. М. : Музгиз, 1959. 268 с.
4. Неф К. История западноевропейской музыки. М. : Музгиз, 1938. 304 с.
5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : 2-е изд. М. : Музыка, 1989. 207 с.
6. Bragard R., Hen J. Musical instruments in art and history. London, 1968. P. 154–163.
7. Dickreiter M. Historische Musikinstrumenten. Munchen, 1980. 120 p.
8. Sachs K. Handbuch der Musikinstrumentenkunden. Leipzig, 1930. 420 p.
9. Климент Александрийский. Осуждение светской музыки // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: Педагог. М. : Музыка, 1966. С. 41–42.
10. Clementis Alexandrinus. О значении музыки // Stromata. Bd. II. V. O. Stahlin Berlin, 1960. P. 44.
11. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / сост. и вступ. статья В.П. Шестакова. М. : Музыка, 1966. 574 с.
12. Боэций. О музыкальном установлении // Музыкальная Боэциана / пер. Е.В. Герцман. СПб. : Музыка, 1995. С. 297–425.
13. Федотов А.А., Плахоцкий В.В. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. М. : Музыка, 1964. Вып. 1. С. 56–78.
14. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М. : Музыка, 1983. Т. 2. 696 с.

Kvashnin Konstantin A., Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation).

E-mail: kka946@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 129–138.

DOI: 10.17223/22220836/30/13

MUSIC-PERFORMING INTONATION IN THE MIDDLE AGES

Keywords: Gregorian antiphonary; psalmodirovanie; jubiljacija; affects; ethos; sol'mizacionnye syllables; pasturneli; tensony.

The subject of the article are opredelajushie performance development aspects of intonation in music of the middle ages. The actuality of the research stems from the presence of ambivalence in the trend of historic promotion of art of this period, which contained divergent views of theorists at the problems of musical intonation. On the one hand, this process had a basis in ideological and aesthetic views, which traced the legacy of antiquity in the application affects the manifested a desire to update the musical art of the new, not previously used means of expressiveness. This entailed not only the possibility of expanding the capacity of performing intonation because of consistent merger of Church and secular music, but also cause serious aesthetic themselves change the foundations of art. The primary method of study was theoretical analysis of the ideological concepts of direction and purpose of music presented by adepts of the ecclesiastical and secular music development vectors: A. Mediolanskogo, K. Alexandria, W. Caesarea, A. Boetius, Guido Aretinskogo, I. Cotton, I. de Murisa and others. In this regard, notes the interpretation of thinkers of divine origin in music, contributing to education “moral structure of the human soul”, and shows the nature of innovations in musical performance and trends intonirovani semiotic interpenetration of structural elements of Church and secular music in the middle ages. Set out examples of the aesthetic principles of the medieval thinkers in evaluation of musical intonation. Presented the perspective of theorists advocating secular precedence

(folk) music that reflects the diversity of moods, images and even national characteristics. The study of the subject gives also the base note of brass tools mainly in various genres of secular music that represents certain methodological novelty for the practice of performing these works. Medieval composers already proposed specific ways to diversity in practice, performing musical intonation, not behind the ladovoe basis, as it was embedded in the ancient theory of affections, and the psychological start of the musical performance. Therefore, the result of the momentum of the musical art of the middle ages can be seen as the emergence of new semantics performing intonation that went into practice with the rise of professional secular music, the evolution of genres and musical instruments.

References

1. Kars, A. (1932) *Istoriya orkestrovki* [The History of Orchestration]. Translated from English by E. Lenivtsev, V. Ferman, N. Korndorf. Moscow: Gosmuzizdat.
2. Levin, S. (1973) *Dukhovyye instrumenty v istorii muzykal'noy kul'tury* [Wind instruments in the history of musical culture]. Leningrad: Muzyka.
3. Modr, A. (1959) *Muzykal'nyye instrumenty* [Musical instruments]. Translated from Czech by L. Aleksandrova. Moscow: Muzgiz.
4. Nef, K. (1938) *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki* [The history of Western music]. Translated from German by B. Asafiev. Moscow: Muzgiz.
5. Usov, Yu. (1989) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh* [History of foreign performers on wind instruments]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.
6. Bragard, R. & Hen, J. (1968) *Musical instruments in art and history*. London: Barrie and Rockliff. pp. 154–163.
7. Dickreiter, M. (1980) *Historische Musikinstrumenten* [Historical musical instruments]. Munchen: TR-Verlagsunion.
8. Sachs, K. (1930) *Handbuch der Musikinstrumentenkunden* [A Handbook of Musical Instrument Customers]. Leipzig: [s.n.].
9. Clement of Alexandria. (1966) Osuzhdeniye svetskoy muzyki [Condemnation of secular music]. In: Shestakova, V.P. (ed.) *Muzykal'naya estetika za-padnoyevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka. pp. 41–42.
10. Clementis Alexandrinus. (1960) *Stromata*. Book II. Berlin: Stahlin. pp. 44.
11. Shestakova, V.P. (ed.) (1966) *Muzykal'naya estetika za-padnoyevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka.
12. Anicius Manlius Severinus Boëthius. (1995) O muzykal'nom ustanovlenii [On the musical establishment]. In: Gertsman, E. *Muzykal'naya Boetsiana* [Musical Boetsiana]. St. Petersburg: Muzyka. pp. 297–425.
13. Fedotov, A.A. & Plakhotskiy, V.V. (1964) O vozmozhnostyakh chistogo intonirovaniya pri igre na dukhovyykh instrumentakh [On the possibilities of pure intonation when playing the wind instruments]. In: Usov, Yu.A. *Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh* [Teaching methods of playing the wind instruments]. Moscow: Muzyka. pp. 56–78.
14. Livanova, T.N. (1983) *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda* [History of Western music up to 1789]. Vol. 2. Moscow: Muzyka.

УДК 7.031.2+75.023.15

DOI: 10.17223/22220836/30/14

С.А. Лагранская

НАИВНАЯ ЖИВОПИСЬ ХОРВАТИИ: ИВАН ВЕЧЕНАЙ

Статья посвящена творчеству художника Ивана Веченая, представителя Хлебниковской школы – ведущего направления в хорватской наивной живописи. Автором была предпринята попытка анализа творчества художника, интерпретация архаичных символов в произведениях подтековой живописи на примере анализа конкретных произведений, помогающих понять концепцию Хлебниковской школы в целом, её неразрывную связь с фольклорными традициями и народными обычаями. К сожалению, в отечественном искусствознании нет материалов, посвящённых исследованию творческого пути Ивана Веченая. Автор надеется, что данная статья поможет всем интересующимся наивным искусством и примитивом открыть для себя многогранный талант этого художника.

Ключевые слова: Иван Веченый; Хлебниковская школа; наивное искусство; хорватский примитив; история искусства.

Живопись хорватских примитивистов оказалась не только близка эстетическому мышлению XX в., но и явилась органическим следствием слияния городской культуры с фольклором: она влилась живой струей в интернациональный художественный процесс и высоко поднялась в период повышенного интереса к творчеству наивных художников в Европе шестидесятых годов.

Крупнейший югославский исследователь наивного искусства Ото Бихали-Мерин небезосновательно предполагал, что для понимания художника обычно достаточно изучить его работы, «однако для крестьянских мастеров понятия „жизнь“ и „творчество“ неразделимы» [1. Р. 110]. Они занимались искусством в свободное от полевых работ время – творчество было продолжением линейности их жизни, не вызывая стихийных приливов вдохновения и не отодвигая крестьянские заботы на второй план. «Их работы полны энергии и отражают природную пронизательность и наивное поэтическое видение» – как все наивные художники хорватские примитивисты использовали насыщенную цветовую палитру, придерживались четких контуров и не всегда владели перспективой. И хотя крестьяне являлись людьми глубоко верующими, в сюжетах картин всё же преобладали повседневные заботы и радости, а отношения с религией отошли на задний план. Исключением по праву считаются работы Ивана Веченая (1920–2013) – его библейский цикл, не типичный для крестьянского примитива, открыл новую страницу в хорватском наивном искусстве.

Веченый родился в бедной крестьянской семье в деревне Гола. Будущий художник был старшим из шести братьев, окончив четыре класса школы, помогал отцу по хозяйству, подрабатывал у более обеспеченных крестьян. Любовь к творчеству мастер проявил еще ребенком, коротая долгие зимние вечера за карандашными рисунками, но писать крупные работы красками начал только в 1953 г., познакомившись с Крсто Хегедушичем (1901–1975), загребским художником, идейным вдохновителем Хлебниковской школы, и

Иваном Генераличем (1914–1992), наиболее известным художником-крестьянином. Уже через два года Веченый участвовал в совместной с другими хлебинцами выставке в Музее города Копривницы. В конце пятидесятых годов Веченый освоил технику подстекольной живописи, продемонстрированной ему Хегедушичем: картина пишется реверсным способом – не на лицевой, а на обратной стороне стекла. Под стекло подкладывается карандашный эскиз, часто очень схематичный, обозначающий общую композицию картины, далее прописывается передний план, все мелкие детали, и так послойно, вплоть до фона.

В середине шестидесятых художник продолжает заниматься живописью, параллельно увлекаясь лингвистикой и этнографией. В Хорватии Веченый известен также как поэт и краевед – в его родном доме в Голе насчитывается порядка тысячи объектов этнографической коллекции, посвященной быту и истории родного края художника. Веченый является автором семи книг: томов по краеведению и лингвистике, словаря, а также двух художественных романов и сборника стихов. С 1999 г. Веченый являлся членом Союза писателей Хорватии. Его дом в Голе был отреставрирован, а бывшие конюшни отданы под галерею, где находится самое большое собрание работ художника. Его сын, Младлен, также занимается живописью и увлекается этнографией. Вместе с отцом они сделали небольшой краеведческий музей в хозяйственных пристройках своего поместья.

Работы Веченой хранятся в частной коллекции князя Монако, а также в крупных музеях и галереях по всему миру – Париже, Турине, Нью-Йорке, Мюнхене, Токио. В 1987 г. в Лондоне была издана «Библия искусства двадцатого века», в которой среди картин классиков академической живописи, есть и работа Ивана Веченой «Четыре всадника Апокалипсиса» (рис. 1).

Художник считал это большим достижением не только для хорватского наивного искусства, но и для своей страны в целом. В 1996 г. Американский биографический институт номинировал Веченой на премию «Человек года» и вручил художнику золотую медаль с надписью: «Присуждается за вклад в развитие человечества в области живописи». Творчеству Веченой посвящены многочисленные очерки и две крупные монографии хорватских искусствоведов Г. Гамулина и Т. Мароевича. Веченый участвовал в Загребском триеннале (1970, 1973 и 1987) и фестивале наивного искусства в Братиславе (1966, 1969, 1972, 1994), а также принимал участие в групповых выставках хорватских наивных художников по всему миру. Наиболее примечательными и получившими восторженные отзывы являлись международные выставки в Лондоне (Галерея Меркури, «Хлебинская школа», 1965), Токио (Музей искусств города Сетегая, «Одиннадцать художников из Югославии», 1994) и Санкт-Петербурге, Флорида, США («Фантастический мир хорватского наивного искусства», 2000).

Веченый, как и другие хорватские художники, тяготеет к описательности и повествовательности: картина обязательно должна нести в себе историю или обрывок воспоминания. Эпиграфом к библейскому циклу художника может послужить цитата из Откровения Ионна Богослова: «Се, грядущее скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его». Веченый был человеком глубоко религиозным: выросший в патриархальной бедной деревенской семье, юношей он не имел средств для покупки книг, так что Библия заменяла ему их все. В 1962 г. он пишет первые работы библейского цикла,

обращаясь к сюжетам Ветхого и Нового Завета. В этих первых работах Веченый использует характерный для наивных мастеров прием: он переносит сюжеты Писания в пространстве и времени, осовременивая их и помещая в привычную для себя среду подравинского крестьянства. И хотя герои могут быть изображены в набедренных повязках или вовсе обнаженными, подобно моделям ренессансной живописи, у зрителя не остается сомнений, что все происходящее неразрывно связано с окружающей художника действительностью. Это же свойство мастер проявляет и в жанровых работах, демонстрируя гармонию отношений между человеком и природой: герои являются «плоть от плоти» художника – те же грубые черты лица, узловатые пальцы, обгоревшее на солнце лицо, испещренное морщинами и закаленное ветрами; и занятия их вполне типичны для представителей своего сословия – уборка урожая, выгул скота, покос, крещение, свадьбы, похороны. К своим персонажам мастер добавляет частицу фантазии – будь то одетые в разноцветные листья деревья в середине зимы или фиолетовый оттенок шерсти коровы. В своих пейзажах и жанровых сценах Веченый тяготеет скорее к реализму, но с элементами экспрессии, гротеска и иронии.



Рис. 1. Всадники Апокалипсиса. 1978. Стекло, масло. Галерея Ивана Веченый, Гола

Веченая часто обращается к образу петуха: этот персонаж присутствует почти в каждой картине, выступая в роли проводника в мир фантазий художника. Хорватский искусствовед и публицист Божица Елушич считает образ петуха символом метафоричного и метафизического в творчестве художника: на фоне покосившихся домов и крестьян за работой движется целый ряд ярких петухов, исполненных мистики, свойственной религиозным и магическим культам, словно «петух играет символическую роль, указывающую на одну из его добродетелей – гордость, решимость борца, храбрость, доброту и верность» [2. С. 3].

В своих работах Веченая зачастую передает настроение в картине при помощи различных оттенков неба и многообразия растительности: природа пасторальных пейзажей, искрящаяся яркой голубизной неба и изумрудными заливными лугами, выступает в качестве полноправного участника картины наряду с брутальными фигурами крестьян, а в работах библейского цикла колючие черные кустарники и темные облака скорее являются аккордом, дополняя сюжет, отражая его символичность. Небо у Веченой – это архаичный символ древности, созерцая который, человек преисполнялся ужасом и восторгом, благоговением и страхом. Небо привлекало его и в то же время отталкивало – оно казалось сверхъестественным по самой своей природе, и, в результате, стало священным символом: «Людям казалось, что устремляясь к небесам, сулящим трансценденцию, можно выйти за пределы бренного человеческого бытия и обрести нечто иное» [3. С. 33].

Этот же прием прослеживается и в работе «Всадники Апокалипсиса». Смысловый центр картины – четыре вооруженных всадника, уродливые скелетообразные создания, посылающие на Землю вихри ледяного дождя, сеющие разрушение и смерть. В левом нижнем углу художник поместил схематичное изображение обращенных в бегство людей. Фон представляет собой грозное небо, затянутое темно-синими тучами. В правом нижнем углу расположился ястреб: птица является предвестником грядущего, аллегорией перерождения. В этой работе Веченая отражает богобоязненные нравы, бытовавшие в окружавшем его обществе, страх перед неизбежностью небесной кары. Но в то же время художник пытается пробудить от летаргического сна сознание крестьян, встряхнуть их, предостерегая, что хоть Апокалипсис и неизбежен, но не стоит отчаиваться в борьбе за свою душу, ведь каждому «воздастся за дела ваши». В другой работе библейского цикла «Голгофа» (рис. 2) тот же драматизм, выраженный посредством фона, – выжженная пустыня на заднем плане как символ бесплодной земли передает ощущение безысходности. Персонажи непропорционально удлинены, словно на картинах Сальвадора Дали, но Веченая рождает их из своего собственного воображения, не стремясь подражать гениальному сюрреалисту. Прибит гвоздями к стволу оголенного дерева Иисус – его терновый венок уже обгагился кровью, но стражник продолжает колоть его копьем, и из грудной клетки Христа фонтаном брызжет кровь. Двое разбойников – розовато-серые фигуры в искаженных позах – привязаны к угольным стволам деревьев – скорее повешены, нежели распяты (этот же вариант изображения Веченая использует и в других работах, иллюстрирующих сцену Распятия). Петух, выступающий в роли проводника между мирами живых и мертвых, застыл с поднятыми вверх крыльями у ног Христа как еще один скорбящий. Вся работа проникнута тос-

кой и болью, словно художник хочет передать страдания, которыми Спаситель искупил грехи людей.

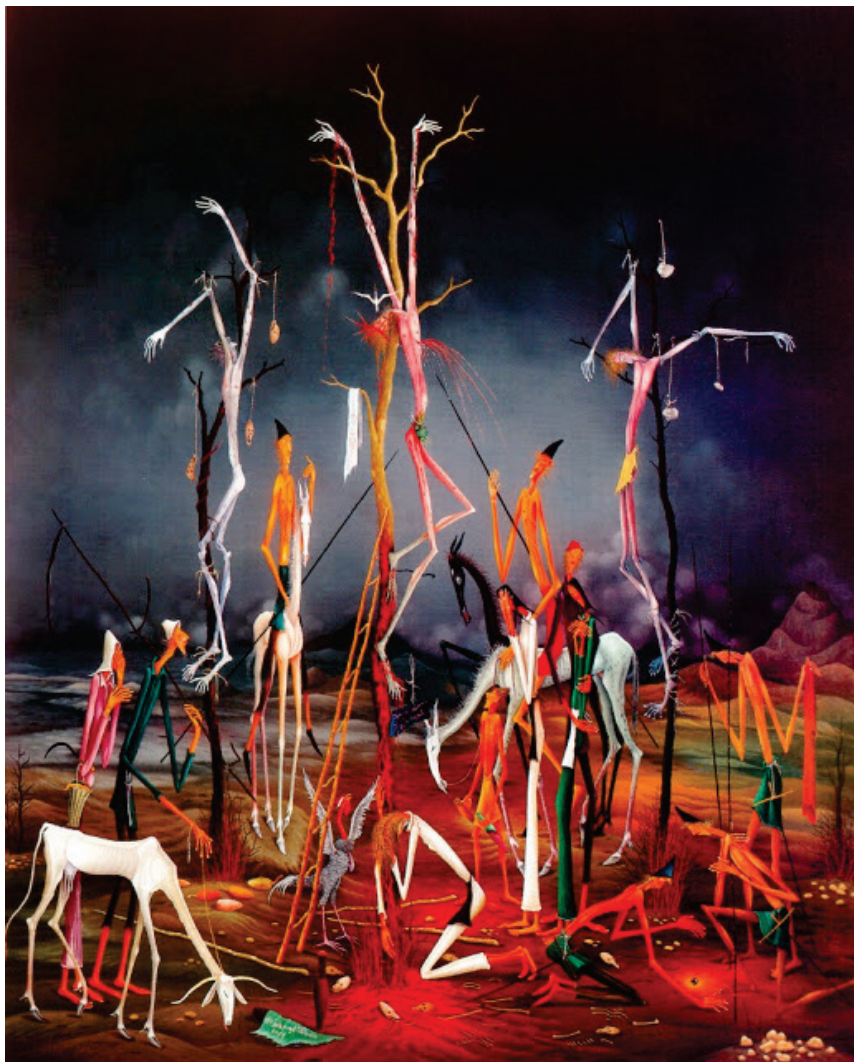


Рис. 2. Голгофа. 1977. Стекло, масло. Галерея Ивана Веченая, Гола

В работе «Евангелисты на Голгофе» (рис. 3) черные облака на багряном небе отражают трагичность происходящего, словно жертва, принесенная Христом, доставляет страдания природе в равной степени с людьми. В центре картины изображен распятый Иисус, глаза его закатаны, что говорит о предсмертной агонии, а цвет тела серо-зеленый, словно он уже давно мертв. Испещренный кровоточащими ранами, Христос прикован шестью гвоздями – символами страданий и страстей – все его тело жилисто, натянуто, с просвечивающими сквозь тонкую кожу мышцами и венами. Его образ исполнен в готической манере с присущей художнику экспрессией. Вокруг главного героя расположены непроходимые заросли и четыре фигуры в соответствии с каноническими символами, символизирующие апостолов: орел, лев, бык и

ангел – глаза всех четверых устремлены на Христа. Двое разбойников также представлены: тот, что обрел веру, изображен смиренно принявшим свою судьбу по правую руку от Спасителя, в то время как по левую от него безбожник, умирающий в мучениях.



Рис. 3. Евангелисты на Голгофе. 1966. Стекло, масло. Хорватский музей наивного искусства, Загреб

Внизу креста символ первородного греха Змий и лестница, символ Вознесения. В правом верхнем углу схематично прописана группа из восьми человек, словно художник предлагает зрителю самому домыслить, кто изображен здесь – праздные зеваки или персонажи Нового Завета. Согласно красным одеяниям, характерным для женских персонажей, и описаниям Евангелия, четверых из них можно определить как «Мать Его, и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина» [4]. Другие же трое – скорее всего святой Петр, Иоанн Креститель и Иаков; четвертый персонаж, сидящий на земле почти без одежды, является неопознанным – возможно, это автопортрет. В гуще зарослей художник поместил фигуру повешенного Иуды как символ предательства, а свечи, символы божественности, расположены рядом с апостолами, каждый из которых держит манускрипт с цитатами из Евангелия. Эти обрывки фраз формируют заверченный образ, который хотел передать художник: картина является манифестом страданий Христа, актом великого самопожертвования, одновременно сопряженного с невероятными страданиями и удивительными чудесами.

Кроме Мийо Ковачича (р. 1935), в начале семидесятых, ни один художник Хлебинской школы не был так убедителен в своих трактовках Писания. Но, несмотря на схожесть творчества Веченай и Ковачича, в библейских циклах художников можно увидеть отличительные черты: «Ковачич идет по пути нивелирования канонических традиции, выражая в большей мере иронический взгляд на христианство, Веченай же, напротив, скорее строго следует Библии, не подвергая её экстраполяции» [5. Р. 8]. Религиозные работы Веченай наполнены сказочностью и фантазмагоричностью, словно старинные легенды, и отражают видение художника, его личное отношение к притчам Ветхого и Нового Завета.

Превалирующее большинство жанровых сцен в крестьянском примитиве происходит оттого, что крестьянам просто и понятно изображать окружающее. Поэтому в бесконечной череде сцен уборки урожая и праздничных застолий так ценен индивидуализм, который в рамках устоявшихся канонов проявляет наивный художник, формируя свой идиосинкратический стиль. Скрамное количество библейских мотивов объясняется сугубо личным переживанием веры, которым крестьяне не привыкли делиться публично, и вклад Веченай в направление заключается именно в его религиозных работах – здесь раскрывается уникальный традиционализм в рамках сакральной для крестьян темы отношений с Богом.

Литература

1. *Bihaljia-Merin O.* Modern primitives: Masters of Naïve Painting. New York : Abrams, Cop. 1959. 304 p.
2. *Jelušić B.* Vecenajevih pet prstiju. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 2010. 130 c.
3. *Армстронг К.* Краткая история мифа. М. : Открытый мир, 2005. 160 с.
4. *Библия*, Евангелие от Иоанна [Электронный ресурс] URL: <http://allbible.info/bible/sinodal/joh/19#25> (дата обращения: 19.06.2017).
5. *Jacob M.J.* Naive and Outsider Painting from Germany: An Introduction // Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Munter. Chicago : Museum of Contemporary Art, 1983. 118 p.

Lagranskaya Sofia A., State Institute of Art Studies (Moscow, Russian Federation).

E-mail: romanova.sonja@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 139–146.

DOI: 10.17223/2220836/30/14

CROATIAN NAIVE ART: IVAN VECENAJ

Keywords: Ivan Vecenaj; Hlebin school; naive art; Croatian art; art history.

Lying aside from professional art, painting of the Croatian primitivists and the individuality of their position proved to be not only close to the aesthetic thinking of the 20th century, but also an organic consequence of the influence of the culture of the urban lower classes and folklore.

The peasants are with no doubts deeply religious, but in their paintings it wasn't practically reflected: the artists, with a reasonable share of selfishness, were rather focused on nature and people near themselves. The exception is Ivan Vecenaj (1920–2013) and his biblical cycle – atypical for the peasant primitive – which opened a new page in the Croatian naive art.

Like most representatives of the Hlebin school – the largest trend in Croatian naive art – Vecenaj worked by oil on glass. This is an old technique, based on which artist paints in a reverse way – layer by layer from details to the background.

Vecenaj added a little bit of fantasy to his characters – whether it was multicolored foliage in the middle of winter or a purple hue of a cow's wool. In his works, Vecenaj tends more to realism, but with elements of expression, grotesque and irony.

Vecenaj moved The Scriptures in space and time, modernizing them and placing them in a familiar environment. His paintings are depiction of suffering and reverent aware of faith. The palette is bright and saturated, as if it reflected the hysteria of the stories. In the Vecenaj's works the spectator encounters the cruelty of the image that is uncharacteristic for peasant naive art – and it's lies not so much in the subjects as in the repulsive depiction of landscapes: scorched deserts, charred trees, thorny bushes, and blood-red sky – all this creates a feeling of discomfort and fear – emotions that are completely uncharacteristic for the pastoral naive art of the Hlebine school.

The prevailing majority of genre scenes in the peasant primitive is due to the fact that for peasants it's just more simple and clear to represent the surrounding. Therefore, in an endless series of harvesting and feast scenes, individualism which Ivan Vecenaj has created is so valuable. The artist's contribution to the Hlebin school lies precisely in his religious works – here he discovers a unique traditionalism in the context of sacred topic for the peasants – relations with God.

References

1. Bihaljia-Merin, O. (1959) *Modern primitives: Masters of Naïve Painting*. New York: Abrams, Cop.
2. Jelušić, B. (2010) *Vecenajevih pet prstiju* [Five Fingers of Vecenaj]. Zagreb: Galerija Mirko Virius.
3. Armstrong, K. (2005) *Kratkaya istoria mifa* [A Short History of Myth]. Translated from English by A. Blaze. Moscow: Otkritiy mir.
4. *Bible, Evangelie ot Ioanna* [The Gospel According to John]. [Online] Available from: <http://allbible.info/bible/sinodal/joh/19#25>. (Assessed: 19th June 2017).
5. Jacob, M.J. (1983) Naive and Outsider Painting from Germany: An Introduction. In: Munter, G. *Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings*. Chicago: Museum of Contemporary Art.

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/30/15

И.Н. Нехаева

ЧАЙКОВСКИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ (ОПЫТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОСТЬ» НА ПРИМЕРЕ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО)

В статье анализируется определение понятия «современность», предложенное Ж.-Ф. Лиотаром и Т. де Дювом. Данное определение фиксирует современность как период, который следует за постсовременным этапом новаторства, борьбы и противоречий. На примере «Детского альбома» П.И. Чайковского осуществляется анализ данного перехода от постсовременности к современности. В ходе этого выявляется параллель между представлениями о языке Людвига Витгенштейна и процессом обучения языковой практике посредством музыкальных впечатлений.

Ключевые слова: языковая практика, современность, постсовременность, автобиографический метод, интерпретация.

Заявленный здесь контекст «современного измерения» предполагает, что нам не следует действовать подобно Мартину Хайдеггеру, который одну из своих лекций об Аристотеле начал следующими словами: «Аристотель родился, работал и умер. Теперь рассмотрим его идеи» [1. С. 7]. Этим Мартин Хайдеггер хотел сказать о том, что философские взгляды Аристотеля никак не связаны с его биографией и даже больше – с его жизнью. И действительно, нам слишком мало известно о жизни Аристотеля. Однако то же самое нельзя сказать о жизни Чайковского. И это важно для нас в связи с той значимостью, которую еще со времен модернизма обретает так называемый *автобиографический метод*, который не следует путать с биографическим методом. В психологии оба метода взаимосвязаны так, что биографический метод как бы «питается» автобиографическими методиками – опросниками, интервью, спровоцированными или спонтанными автобиографиями и т.д. В искусствоведении биографический метод выполняет роль рамки. Согласно Франклину Анкерсмиту, в изобразительном искусстве рама выполняет функциональную роль, а именно демонстрирует осуществляемое внутри нее *изменение измерения* (например, переход от двумерного к трехмерному пространству), которое не является тем же самым, что и *обрамление вместе с гравюрой*, поскольку в последнем случае – это уже «изображение изменения измерения» [2. С. 406]. Теоретически едва улавливаемое различие между действием биографического и автобиографического методов, по сути, являющееся формальным (как это мыслится в психологии), на практике обнаруживает противостояние двух разных по своей природе измерений – языкового (биографический метод) и опытного, или эмпирического (автобиографический метод). Согласно такой точке зрения тенденция измерять опыт в единицах языка со временем нивелируется, продвигаясь в сторону выяснения потенции самого опыта. Соответственно возникает задача поиска в пространстве опыта средств его передачи собственными силами.

Ко второй половине XX в. биографическая «рамка» окончательно утрачивает свою функциональность, поскольку художники не просто создают произведения искусства – они *делают свою жизнь произведением искусства*. Примеры здесь могут быть самые разные, но особенно ярким кажется творчество Марселя Дюшана, который, всячески уклоняясь от принадлежности какому-либо конкретному художественному направлению (будь оно хоть трижды авангардным!), буквально растворял свою жизнь в творчестве так, что при желании можно было проследить воплощение каждого *перехода* события его жизни в конкретной картине [3. С. 30–43]. Такая тенденция прежде всего продиктована стремлением современного художника получить наибольшее количество реальности. А что для этого нужно? Максимальный контакт с миром, влекущий за собой изменение самой практики взаимодействия. Установление же одного вида практики со временем убеждает нас в ее неадекватности постоянно изменяющимся условиям и соответственно необходимости ее замены. Ведь, в противном случае, мир будет меняться, а мы... нет, мы не останемся такими же, как есть, мы будем деградировать. Как отмечает Джонатан Крэри, «становление современности совпадает с крушением классических моделей видения и стабильного пространства их репрезентаций» [4. С. 41]. Таким образом, начиная со второй половины XIX в. *автобиографичность, понимаемая именно как художественная техника*, становится первым сущностным признаком постсовременного и выводится на передний план.

Исследуя эпоху постмодернизма, Жан-Франсуа Лиотар говорил: «произведение может стать современным лишь уже будучи постсовременным» [5. С. 85]. Известный историк искусства Тьерри де Дюв так прокомментировал его слова: «Чтобы произведение было признано как современное, оно сначала должно быть новаторским, идти *вразрез* (курсив мой. – И.Н.) с современностью – со вкусом или конвенциями своего времени. Пикассо был постсовременным в 1907 году и стал современным к 1930-му» [Там же].

Согласившись с такой точкой зрения, мы могли бы проследить, каким образом музыка «Детского альбома», написанного Чайковским в мае 1878 г., могла нести в себе зачатки «постсовременного». Учитывая прогноз Тьерри де Дюва, это позволит нам допустить, что приблизительно к 1910–20-м гг. этот музыкальный цикл действительно считался вполне современной музыкой, а значит, имел прямую связь с глобальными событиями, происходящими в этот исторический период. Возникает вопрос: что конкретно в период написания «Детского альбома» готовилось и впоследствии проявилось уже в первой трети XX в.?

Как нам уже сейчас известно, 1920–30-е гг. являлись периодом свершения так называемого *лингвистического поворота*, а это означало, что практически во всех отраслях науки и искусства особый интерес и внимание были обращены к языку. Людвиг Витгенштейн, который жил и работал в это время, всю свою жизнь посвятил исследованию природы языка и даже смог выступить по отношению к самому себе главным оппонентом так, что его творчество историками философии традиционно делится на два периода – ранний и поздний. *Ранний период* завершает написанный в 1918 г. (изданный в 1921 г.) «Логико-философский трактат», в котором исследование структуры языка приводит к выдвижению автором целой программы «идеального» язы-

ка. В данной работе, как отмечал сам Людвиг Витгенштейн, он пытался решить все философские проблемы, проводя их через призму отношений языка и мира. В результате мы получаем понимание философии как критики языка. *Поздний период* ознаменовывал большие изменения в философских взглядах Людвиг Витгенштейна, выражающих иной, нежели в ранний период, подход к языку, а именно – как к повседневной практической деятельности, т.е. объектом исследования уже становится не «идеальный» язык, а обыденный язык человеческого общения. Сам же язык представляется совокупностью так называемых «языковых игр».

Главным различием в идеях этих двух периодов жизни философа становится «отказ от метафоры глубины и идеи скрытой сущности, ибо „нет ничего скрытого“ (§ 435) [6. С. 213]» [1. С. 197]. Людвиг Витгенштейном отстаивается тезис, что нам только *кажется*, что есть что-то скрытое, что, как результат, и рождает множество философских вопросов. Таким образом, философ убежден, что, во-первых, стоит нам только добиться четкого понимания того, *как работает наш язык*, как недопонимание пропадет, а вместе с ним отпадут и вопросы; во-вторых – занимаясь в философии исследованием мира, мы на самом деле раскрываем *метафизическую сущность мира*, поскольку «показываем» лишь *как работает наш язык*, ибо «знание о том, как и для чего используются слова, будет предполагать и знание о мире» [Там же. С. 200]. Соответственно, здесь работает формула, выдвинутая Людвиг Витгенштейном еще в «Логико-философском трактате»: «*Границы моего языка означают границы моего мира*» (5.6) [7. С. 174].

Наверняка вам знакома ситуация, когда вы присутствуете в обществе людей, языка которых не понимаете, и это не просто английский или французский язык, который вы, предположим, не знаете. Речь идет в данном случае о русском языке. Например, вы попали в общество физиков, которые обсуждают какой-нибудь закон, используя набор терминов, вам не знакомых. Беседа происходит на русском языке, но вы постоянно ловите себя на мысли, что ничего не понимаете...

Другими словами, *язык следует учить*, но не так чтобы была понятна лишь его грамматическая основа. Помимо грамматики, есть ещё весьма важные вещи, на первый взгляд играющие, как кажется, сопутствующую, произвольную и второстепенную роль, а именно то, что Людвиг Витгенштейном называлось *согласием*: «...согласием людей решается, что верно, а что неверно <...> – Правильным или неправильным является то, что люди *говорят*; и согласие людей относится к *языку*. Это – согласие не мнений, а формы жизни» (241) [6. С. 170], а также то, что значит *испытывать ощущения* – «Как относятся слова к ощущениям? – Кажется, что с этим нет никакой проблемы. Разве мы не говорим каждый день об ощущениях и не называем их? Но как устанавливается связь имени с тем, что именуется? Этот вопрос равнозначен другому: как человек усваивает значение наименований ощущений? Например, слова „боль“. Вот одна из возможностей: слова связываются с изначальным, естественным выражением ощущения и подставляются вместо него. Ребенок ушибся, он кричит; а взрослые при этом уговаривают его и учат восклицаниям, а затем и предложениям. Они учат ребенка новому, болевому поведению. „То есть ты говоришь, что слово ‘боль’, по сути, означает крик“ –

Да нет же; словесное выражение боли замещает крик, а не описывает его» (244) [6. С. 171].

В момент написания «Детского альбома» в 1878 г. обозначенные выше идеи Людвиг Витгенштейна, безусловно, могли считаться лишь постсовременными. Но они действительно «витали» в воздухе, особенно если учесть то положение дел в обществе, которое характерно для данного периода времени и о котором, в частности, Иван Крамской в своем письме от 11 августа 1878 г. из Петербурга писал следующее: «Ужасное время. Точь-в-точь в запертой комнате, в глухую ночь, в крошечной тьме сидят люди, и только время от времени кто-то в кого-то выстрелил, кто-то кого-то зарезал, но кто, кого, за что? – никто не знает. Неужели не поймут, что самое настоятельное – зажечь огонь? Но, вероятно, и в самом деле такой простой вещи никому из тех, от кого это зависит, не приходит в голову» [8. С. 213]. «Зажечь огонь» – это всего лишь метафора, но она означает определить и прояснить, а может быть, даже объяснить происходящее... В этих словах нам важен разрыв, который невольно чувствуется в словах Крамского, между тем, что казалось бы есть в настоящее время, и тем, что может ожидаться некоторое время спустя. Иными словами, подается некоторая ситуация, некое *есть*, и то, что предполагается сделать в будущем относительно этого *есть*, чтобы это *есть* преобразовалось и стало, наконец, тем, чем *должно* быть. Будущее уже живёт в настоящем, и в нем оно чувствуется как то, что мы могли бы назвать «ощущением постсовременного».

Если мы теперь обратимся непосредственно к самой музыке Чайковского, то увидим, насколько композитор был последователен в том, чтобы как можно четче и яснее передать в музыке *типизацию образов*, их предельную узнаваемость. Однако такое положение дел, как кажется, означает только одно: Чайковский не идет дальше «идеального» языка подобно тому, как это было у «раннего Витгенштейна». Ведь, первостепенное значение Чайковский уделяет именно *формообразованию* – отчетливой структуре и кристальной ясности формы произведений. В терминах Витгенштейна это звучит так: «Очевидно, что как бы ни отличался воображаемый мир от реального, он должен иметь нечто – некую форму – общее с действительным миром» (2.022) [7. С. 40]. Хорошо, эта параллель нам ясна. Что же дальше?

У нас остаётся ещё один интересный вопрос, который требует прояснения – это странная ситуация, связанная с существованием, с одной стороны, оригинала «Детского альбома», который, кстати, имеет своё собственное название – «Автограф», а с другой – так называемой «Публикации», или даже «Публикаций», поскольку их было несколько, в том числе и при жизни самого Чайковского. Дело в том, что в этих «Публикациях» некоторые номера перепутаны. Данный феномен исследовался М. Месроповой и А. Кандинским-Рыбниковым в их совместной статье «О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции „Детского альбома“» [9]. На этот счет авторы статьи размышляют следующим образом: «Возможно, Чайковский, создав цикл (далеко превосходящий первоначальное намерение „сделать ряд маленьких *отрывков*“), решил сохранить его для себя – в рукописи, которую он передал в архив Юргенсона, а опубликовал облегченную, детскую редакцию „Детского альбома“ – с тем, чтобы повременить обращаться к детям, и, прежде всего, к своему любимому племяннику Володе Давыдову, с глубоко

личной интерпретацией недетской проблемы жизни и смерти» [9. С. 150]. Это, конечно же, менее вероятно... Однако далее авторы статьи, как кажется, берут вполне правдоподобный след, отмечая, что «вероятно, обдуманная, хотя и замаскированная несообразность местоположения нескольких пьес – не тайный ли призыв автора к потомкам разгадать и воссоздать замысел, оставшийся в рукописи?» [Там же]. В итоге авторы статьи не останавливаются ни на одном допущении, а колеблются, начиная с версии, что номера были случайно перепутаны в редакции, до своего собственного авторского «тайного замысла», предсказуемо прогнозирующего *двойной сюжет*: якобы Чайковский в своем цикле показывает, с одной стороны, «День ребёнка», а с другой – «Жизнь человека» (так и хочется спросить: «а что, „ребёнок“ – не „человек“?»). Однако такое допущение есть не что иное, как почти детское желание найти ответы на поставленные вопросы, но особым образом – именно в контексте понятности и наглядности, которую нам всегда готова обеспечить *сюжетная* линия, подкрепленная нашей *ассоциативной* способностью подбирать ключи (или знаки) к любым тайным дверям. Но для этого не нужны исследования – любой способен на подобного рода действия!

Наша собственная версия такова: не случайно этот единственный экземпляр не был напечатан, поскольку Чайковский с его помощью как бы поставил свою подпись, т.е. сам этот экземпляр как таковой является подписью автора, ведь это – автограф, т.е. оригинал. Как известно, при жизни композитора «Детский альбом» переиздавался неоднократно и, возможно, как предполагал Чайковский, в дальнейшем также будет переиздаваться много раз – и всё это следует считать *копией, интерпретацией*. Именно этим своим жестом композитор дает нам понять, что мир, который показан в «Детском альбоме», – это мир, в котором ребенок учится жить, это – мир языка, т.е. *чистой возможности*, которая дает нам право сделать свой собственный (а значит, любой) *выбор*, тем самым позволяя двигаться дальше.

Подобный жест, как известно, был совершен уже упомянутым нами ранее художником Марселем Дюшаном. Как известно, в 1917 г. он создает «Фонтан» – *реди-мейд*, или *готовое* изделие, вся необычность и оригинальность которого заключается прежде всего в том, что этот предмет должен был, во-первых, ничего не означать, а просто *указывать* (т.е. говорить – «это – произведение искусства»), а во-вторых, отвечать нескольким условиям (по сути, расшифровывающим первый пункт):

– он *не должен* быть сделан руками художника, поскольку, как уже прогнозировал будущее живописи Поль Синьяк, «Рука будет иметь второстепенное значение; решающая роль отойдет мозгу и глазу живописца» [3. С. 329]. Марсель Дюшан вторит ему, говоря: «Видите ли, мои руки к тому времени успели мне надоесть». И добавляет: «Я не хотел делать что бы то ни было руками. Я хотел как раз обратного – чтобы вещи являлись на поверхность холста сами собой и по возможности из моего подсознания» [Там же];

– он должен быть *любим* – конечно, любим, ведь здесь мы имеем дело с чувствами и переживаниями индивида, конкретного художника, к тому же единичное на оси противопоставления является абсолютной противоположностью общезначимого, демонстрируя собой предельную степень невозможности процедуры означивания;

– и наконец, он должен быть *выбран* художником – и здесь для примера подойдет реальная ситуация, которая произошла с самим Марселем Дюшаном (хороший пример, чтобы напомнить вам о действии *автобиографического метода*, однако сам экспонат (реди-мейд) направлен на возможность подорвать любое авторство и, кроме того, эта ситуация провозгласила, наконец, власть «живописного номинализма», – когда «наименование искусства... (стало. – И.Н.) равносильным созданию искусства» [10. С. 128]). Это произошло на выставке «Американского общества независимых художников» в апреле 1917 г. Дюшан возглавлял выставочный комитет, жюри не было, поэтому все заявленные 2 125 работ 1 235 художников были приняты... за исключением «Фонтана» никому не известного Ричарда Матта [Там же. С. 129]. Марсель Дюшан (под псевдонимом Беатрис Вуд) выступил против такого решения и, в частности, написал следующее: «Сделал ли г-н Матт фонтан своими руками или нет, не важно. Он его ВЫБРАЛ. Он взял из жизни обычный предмет, расположил его так, что под новым названием и с новой точки зрения его функциональное назначение исчезло, – он создал для этого объекта новую идею. Что касается сантехники, это тоже абсурд. Единственные произведения искусства, какие создала Америка, это ее сантехника и ее мосты» [Там же]. Известно, что впоследствии выставленный экземпляр «Фонтана» пропал, поэтому все его последующие *реплики* являются лишь его *копиями*, но это никак не умаляет оригинальности самой идеи, на которую выбранный художником предмет только указывает. Таким образом, вторым сущностным признаком постсовременного становится *отрицание присутствия произведения искусства в самой его материальности и ее подмена нематериальным, а именно – идеей*.

А теперь вернемся к высказыванию Жана-Франсуа Лиотара о том, что значит «быть современным», где в последующем к нему комментарии Тьерри де Дюва речь идет о новаторстве. Что значит «быть новаторским»? Это значит быть другим, иным, нежели тем, как было принято. Такой переход от традиционного к новаторскому как будто бы подразумевает отрицание традиции, однако оно не предполагает ее уничтожение (как это отмечалось в манифестах, например, итальянских и русских футуристов – само название подразумевает культ будущего и дискриминацию прошлого и настоящего). Напротив, представляя взгляд историка подобно действию «исторического ангела», Тьерри де Дюв отмечает: «Исторический ангел летит вслед ветру истории, но глядя назад» [11. С. 180]. С учетом такого «взгляда» *постсовременность* – это когда «ангел истории» *обязывает* историка переинтерпретировать прошлое в *суждении* о нем. «Мы – хранители современной традиции, той традиции, что, согласно пословице, передается и искажается одновременно» [Там же. С. 181].

Всё дело в том, что, слушая любое произведение искусства, мы действуем, как *историки*, и самое удивительное – мы не можем действовать как-то иначе именно потому, что мы в этом случае не выбираем. Иными словами, наш выбор не приходится на наше желание как-то действовать (*как историк, как философ, как художник и т.д.*), поскольку услышав или увидев произведение искусства, мы уже ничего не можем себе позволить в качестве продолжения (ведь что-то же должно быть следствием нашего созерцания произведения искусства или его слушания!), кроме нашего собственного *действия*,

но совершаемого особым образом – *само произведение искусства обязывает нас высказать своё мнение о нем*. И мы судим о том, что слышали или увидели. «В искусстве нет ничего кроме суждения. Делать – значит судить, судить – значит делать, и это суждение включает обязанность. Делать искусство – значит судить, и не о том, что относится к искусству, а о том, что *должно* быть искусством, не о том, что есть искусство, но о том, чем *должно* быть искусство (курсив мой. – И.Н.)» [11. С. 165].

Таким образом, намеренная или же непредвзятая трансформация структуры «Детского альбома», перетасовка номеров – все это свидетельствует о том, что хотя Чайковский и уделял особое внимание структуре и процессу формообразования в своем цикле, тем не менее, поскольку музыка позволяет не «говорить о» выбранных вещах, а *показывать* их, воссоздавая непосредственно, сама музыка цикла становится не чем иным, как языковой практикой, что соответствует как раз не «раннему», а «позднему Витгенштейну». В своих «Философских исследованиях» позднего периода Витгенштейн уже делает акцент на том, что он называет «языковыми играми», представляющими собой «язык и действия, с которыми он переплетен» (7) [6. С. 83]. Уже с самого начала он указывает на это, приводя в пример слова Августина: «Наблюдая, как взрослые, называя какой-нибудь предмет, поворачивались в его сторону, я постигал, что предмет обозначается произносимыми ими звуками, поскольку они указывали *на него*. А вывод этот я делал из их жестов, этого естественного языка всех народов, языка, который мимикой, движениями глаз, членов тела, звучанием голоса выражает состояние души – когда чего-то просят, получают, отвергают, чуждаются. Так постепенно я стал понимать, какие вещи обозначаются теми словами, которые я слышал вновь и вновь произносимыми в определенных местах различных предложений. И когда мои уста привыкли к этим знакам, я научился выражать ими свои желания» (1) [6. С. 80]. Соответственно третьим сущностным признаком постсовременного становится *реальный процесс действия в языке*, отчего последний воспринимается уже не как идеальное, а как действительно реальное практическое действие.

Путем простого действия сложения трех сущностных признаков постсовременного мы получим определение понятия «современность»: это разворачивающаяся здесь и сейчас объемность *четырёхмерного события*, заключающая в себе способность содержать и раскрывать его прошлое как единичное, непосредственно включенное в жизнь (автобиографическое измерение), настоящее как практическое языковое действие (опыт языка), будущее как копию и интерпретацию (суждение) и, наконец... Дюшан, – открытое им четвертое измерение: эротизм, дающий нам уверенность в том, что каждый переход (из прошлого в настоящее и из настоящего в будущее) происходит мгновенно, поскольку «целомудрие теряют единожды, живописцем становятся сразу, вся живопись уже заявлена в первоначальном выборе» [3. С. 86]. Дюшан наверняка понимал, что живописность как таковая не является делом вкуса, ведь ее залогом становятся стратегии, *изменяющие вкус* [Там же. С. 91]. И, хотя он не был безразличен к терапевтической – катартической и гедонистической – миссии искусства, но догадывался, что правда искусства скорее на стороне желания, нежели удовольствия.

Как известно, Чайковский очень любил детей, но своих у него не было. Он был женат всего два месяца, но неудачно. Как писал брат композитора Модест Ильич Чайковский, переживания по поводу разрушенного брака были настолько сильными, что Петр Ильич вынужден был покинуть Россию и временно пожить в Европе. Вернувшись из заграницы, композитор пишет «Детский альбом», передавая в музыке этого цикла все свои несбывшиеся желания, которые, конечно же, не ограничивались только лишь стремлением восхищаться детской непосредственностью и чистотой. Мы можем с уверенностью сказать, что в данном музыкальном цикле Чайковский имел своей задачей *обучение детей языку как практической деятельности*, делая это не в теории (подобно Витгенштейну, который и не мог делать это как-то иначе, хотя... может быть он и смог преодолеть этот порог «возможного», ведь его философия (если к ней прислушаться) – звучит!), а в практическом поле действия музыкального звука. И хотя сама музыка не является языком, однако она создает аутентичное поле опыта – *опыта языка*, а вместе с ним и все возможности для того, чтобы ребёнок мог обучиться языку через опыт переживания конкретных ощущений и впечатлений, вызывающих то или иное со-бытие.

Литература

1. Кантерян Э. Людвиг Витгенштейн. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 248 с.
2. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М. : Европа, 2007. 612 с.
3. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2012. 368 с.
4. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М. : V-A-C press, 2014. 256 с.
5. Де Дюв Т. Кант по Дюшану и после Дюшана // Именем искусства. К археологии современности. М. : ИД ВШЭ, 2014. С. 85–138.
6. Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы. М. : Гнозис, 1994. Ч. I. С. 75–320.
7. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М. : Канон+, 2008. 288 с.
8. Алышванг А. П.И. Чайковский. М. : Музыка, 1970. 816 с.
9. Кандинский-Рыбников А., Месропова М. О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. М. : Музыка, 1997. С. 138–151.
10. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
11. Де Дюв Т. Делай что угодно // Именем искусства. К археологии современности. М. : ИД ВШЭ, 2014. С. 139–191.

Nekhaeva Iraida N., Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 147–155.

DOI: 10.17223/2220836/30/16

THE MODERN MEASUREMENT OF TCHAIKOVSKY (DEFINITION EXPERIENCE OF THE “MODERNITY” CONCEPT ON EXAMPLE OF THE “CHILDREN'S ALBUM” BY P.I. TCHAIKOVSKY)

Keywords: language practice; modernity; post-modernity; autobiographical method; interpretation.

The definition of the term “modernity” is an important part of the functioning of contemporary art. According to the definitions of J.-F. Lyotard and T. de Duve, modernity and post-modernity are two states dependent on each other, it allows us to outline the way of changes in the struggle of “modernity” for survival and prestige. We can make several comparisons to try answer to question of what

postmodern trends are already outlined in the period of Tchaikovsky's writing "Children's Album". Firstly, it arises an authentic space for solving certain language tasks of this music cycle. It concerns the participation of Tchaikovsky (as well as many of his contemporaries, the "Mighty Handful" composers in particular) in becoming of so-called "the linguistic turn" (in 1920s), and allows us to draw a parallel with ideas of Ludwig Wittgenstein. Recognition of the main junctions between the works of Tchaikovsky and Wittgenstein seems to be important, these include not just their mutual desire for the utmost precision of language, but also the clarity of their emotional expression, and the role of emotional certainty in teaching children both music and language. Secondly, the emergence of "modernity" reveals the role of tradition, which is not discarded as useless, but is the ground for struggle between the "old" and the "new". An unusual example of this is still the questions posed by M. Mesropova and A. Kandinsky-Rybnikov in the article "On unpublished first edition of the 'Children's Album' by P.I. Tchaikovsky". The assumption that they made is indicating the composer's desire to substantially simplify the musical material, in order to spare the child's vulnerable soul, but that is clearly not enough for scientific reasoning. The idea that inconsistencies in alternation of numbers of the "Autograph" (original) and "Publications" (subsequent editions) of this music cycle were caused only by the publishers error, is generally absurd. It would be more correct to follow the setting of Ludwig Wittgenstein ("nothing is hidden"), seeing in this gesture of the composer a natural desire to overcome the temporary barrier and directly appeal to future generations of musicians. Later, something similar will be done by Marcel Duchamp in the fine arts. At the exhibition of the American Society of Independent Artists in April 1917 he not only exhibits one of his ready-made object (so-called "Fountain"), but afterward creates many replicas or copies of this non-handmaking object. The goal of both provocations is not only creation of an artwork as a thing, but rather demonstration of an art-idea, fixing of which is carried out through introduction of an ambiguous situation inevitably entailed to a conflict of interpretations.

References

1. Kanteryan, E. (2016) *Lyudvig Vitgenshteyn* [Ludwig Wittgenstein]. Moscow: Ad Marginem Press.
2. Ankersmit, F. (2007) *Vozvyshennyy istoricheskiy opyt* [Sublime Historical Experience]. Translated from English by A. Oleynikov, I. Borisova, E. Lyamina, M. Neklyudova, N. Sosna. Moscow: Evropa.
3. Duve, T. de (2012) *Zhivopisnyy nominalizm. Marsel' Dyushan, zhivopis' i sovremennost'* [Picturesque nominalism. Marcel Duchamp, painting and modernity]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: Gaidar Institute.
4. Crary, J. (2014) *Tekhniki nablyudatelya. Videniye i sovremennost' v XIX veke* [Observer Techniques. Vision and modernity in the 19th century]. Translated from English by D. Potemkin. Moscow: V-A-C press.
5. Duve, T. de (2014a) *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of our time]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE. pp. 85–138.
6. Wittgenstein, L. (1994) *Filosofskie raboty* [Works on Philosophy]. Translated from English. Moscow: Gnozis. pp. 75–320.
7. Wittgenstein, L. (2008) *Logiko-filosofskiy traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus]. Translated from English by L. Dobroselsky. Moscow: Kanon+.
8. Alshwang, A. (1970) *P.I. Chaykovskiy* [P.I. Chaikovsky]. Moscow: Muzyka.
9. Kandinskiy-Rybnikov, A. & Mesropova, M. (1997) O ne opublikovannoy P.I. Chaykovskim pervoy redaktsii "Detskogo al'boma" [On an unpublished first edition of the "Children's Album" by P.I. Chaikovsky]. In: Roshchina, L.V. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Issues of Musical Pedagogy]. Issue 11. Moscow: Muzyka. pp. 138–151.
10. Foster, H., Krauss, R., Bois, I.-A., Buchloh, B.D.D. & Joslit, D. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Translated from English by G. Abdushelishvili et al. Moscow: Ad Marginem.
11. Duve, T. de (2014b) *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of our time]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE. pp. 139–191.

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/30/16

С.А. Прохоров, А.В. Шадулин, Н.С. Прохоров

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИНТЕРАКТИВНОГО ДИЗАЙНА В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье описана роль интерактивного дизайна в современной жизни человека, показано особое место организации архитектурного пространства в его художественном и информационном поле. Рассмотрено явление синтеза искусств в архитектурном пространстве, изобразительные средства интерактивного дизайна, раскрыты возможности электронных технологий и современных материалов, обладающих интерактивными свойствами, позволяющими создать уникальный, привлекательный, запоминающийся художественный образ.

Ключевые слова: интерактивный дизайн, архитектурное пространство, электронные технологии, искусство, художественный образ.

Интерактивность в современной жизни и цивилизации XXI в. все больше и больше приобретает свою актуальность и связана с активным использованием электронных технологий во всех сферах человеческой деятельности: в науке, производстве, образовании, в том числе в художественной подготовке молодых специалистов, связанных с дизайном и архитектурой. В этой связи особую актуальность приобретает изучение интерактивного дизайна в условиях модернизации высшего архитектурно-дизайнерского образования в плане инновационных процессов в проектной культуре, способствующих раскрытию нового художественного образа современности. Понятие интерактивного дизайна – сравнительно новое художественное явление, теоретически обоснованное в середине XX в., тесно связано с интерактивными технологиями, техническими электронными свойствами компьютерных систем и их программным обеспечением, свойствами современных каркасных и интерактивных материалов, что также подтверждает актуальность данного исследования и его практическую значимость. В категорию исследования входит новая трактовка художественной составляющей пластических искусств, из которого рождается новое художественное образное и композиционное единство организации архитектурного пространства, активно изменяющегося в пространстве и времени. Интерактивный дизайн порождает в искусстве новые качества художественного образа, способные активизировать его восприятие, сообщать многоплановость, многогранность развитию художественной идеи, оказывать на человека многостороннее эмоциональное воздействие [1].

Определение интерактивной художественной составляющей в архитектурном пространстве можно трактовать как цивилизационное расширение понятия синтеза искусств в архитектуре, которое включает в себя электронные информационные технологии и художественное осмысление организации архитектурного пространства. Интерактивный дизайн обладает

возможностями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, расширенными и дополненными аудиовизуальными техническими средствами. В этом случае художественные составляющие, выраженные через электронные технологии, организации пространства, приобретают новые эстетические свойства при создании современного архитектурного образа. Здесь синтез искусств выступает как сочетание специфических средств выразительности интерактивных свойств материалов, электронных технологий вместе с художественными возможностями взаимодействия традиционных видов искусств и архитектуры с человеком, достигая наиболее полного воплощения и раскрытия идейно-художественного содержания архитектурного ансамбля [2].

Целями исследования электронных технологий в дизайне и архитектуре является расширение художественных возможностей создания художественного образа в синтезе искусств архитектурного пространства: проецирование изменяющейся во времени интерактивной живописи, монументального и декоративного искусства, голографические и интерактивные скульптурные формы, графические изображения в сочетании с традиционными видами художественных произведений, таких как панно, фреска, барельеф, орнамент, мозаика, скульптура и т.п. Интерактивный дизайн необходимо рассматривать не как простую сумму механически объединенных новых художественных средств в одном комплексе или сооружении, а как современное эстетическое требование времени. Электронные технологии интерактивного дизайна, используя видео, аудио, 3D и векторную анимацию, создают уникальные интерактивные продукты [3].

Развитие теории синтеза искусств, связанное с появлением интерактивных технологий в дизайне, отличается от классического подхода и подразумевает совместное участие дизайнеров, художников, скульпторов со знаниями 3D-технологий, инженеров, программистов, способных создавать нестандартные, оригинальные образы в архитектурной среде. Задачей исследования является современная трактовка синтеза изобразительных искусств в архитектурном пространстве, включающая в себя электронные технологии художественных средств дизайна архитектурной среды, которые позволяют создавать нового рода монументальные произведения: это интерактивные фасады, новые скульптурные формы, динамические интерактивные скульптуры, программируемые 3D-декоративные установки, электрохромные информационные панели, интерактивные световые и звуковые модули.

Цифровые технологии, обладающие новыми средствами выразительности, кардинально вмешиваются в устоявшиеся взаимодействия отдельных видов художественного творчества в рамках синтеза искусств, дополняя, а иногда даже «отменяя» их [4]. В качестве примера 3D-интерактивного дизайна скульптурных форм в архитектурной среде можно привести проект бруклинской команды Young Projects интерактивной инсталляции Match-Maker – Влюбленный Таймс-Сквер в центральной части Манхэттена в США (рис. 1).

Скульптурная установка представляет собой множество изогнутых трубок-перископов розово-красного цвета. Если заглянуть в один из них, можно увидеть того, кто в это же время заглядывает в случайный перископ с другой стороны и, возможно, является вашей второй половинкой [5].



Рис. 1. Влюбленный Таймс-Сквер, интерактивная инсталляция Match-Maker

Еще одним прекрасным примером художественной составляющей современного дизайна можно привести современную интерактивную скульптурную инсталляцию, которую представили миру Sober Industries и Studio Rewind: «Добро пожаловать в будущее» (рис. 2).



Рис. 2. Интерактивная скульптурная инсталляция «Добро пожаловать в будущее». Sobers и Studio Rewind

Скульптуры освещают ночные улицы невероятным светом, который передается на деревянные поверхности скульптур при помощи прожекторов [6].

Интеллектуальный дизайн применительно к архитектурным объектам использует встроенные микропроцессоры, дающие различную информацию, взятую и переработанную из окружающей среды. Компьютерные программы способны принимать простую информацию от человека, реагируя на тепло, движение, объем, изменяя в режиме реального времени форму, цвет, пространство, изображения, звук в двухмерном или 3D-пространстве. Благодаря таким художественным свойствам электронные технологии получили широкое применение в рекламном дизайне, где они используются в витринах, в экспозиционных пространствах художественных музеев и галерей для создания новых виртуальных экспозиций. Примером использования возможностей

художественных свойств электронных технологий в экспозиционном пространстве может служить применение мультимедийных экранов, способных организовать настоящий музей при отсутствии экспонатов, например, проект «Вселенная воды», Петербургский водоканал (рис. 3).



Рис. 3. Экспозиция «Мир воды Санкт-Петербурга»

В интерактивном средовом дизайне особое место занимают компьютерная живопись и монументально-декоративное творчество, созданные и воспроизводимые художниками посредством электронных технологий, электронных инструментов, которые дают возможность «оживить» картины, менять их размеры и формы, проецировать на различную среду, архитектурные и другие объекты. Компьютерная живопись в интерактивном дизайне выступает как эффективное средство цветовых построений и передачи освещенности в 3D-изображениях, позволяя разрабатывать на разных уровнях, развивать и усложнять художественные задачи в архитектурном пространстве. Виртуальная живопись способна преобразить, облагородить и сделать запоминающимся практически любой архитектурный объект, организовать архитектурное пространство, а мастерство художника может сделать архитектуру стильной и уникальной.

В формировании архитектурного пространства с применением интерактивного дизайна важную часть составляет использование электронных свойств медиафасадов. Медиафасады – это экраны или дисплеи, созданные на основе различных по форме и размерам светодиодных модулей, органично вписываемых в архитектурное пространство и предназначенных для трансляции текстовых сообщений, графики, живописи, анимации и видео. Применение изображений художественных произведений на огромных медиаэкранах, фасадах зданий, внутри интерьеров, экспозиционных площадей не только активно изменяет архитектурные объекты, транслируя различную информацию, но и привлекает к себе зрителей, наполняет их чувства новым эстетическим содержанием. Примерами такого решения могут быть огромные фотореалистические и художественные изображения на медиафасадах, которые создают новую связь между цифровыми возможностями и интерактивным дизайном городского пространства (рис. 4).



Рис. 4. Медиафасад, светодиодный экран больших размеров на здании

Проникновение света внутрь художественного произведения через использование электронных возможностей медиафасадов дополняет его эмоциональную связь со зрителем, создавая невероятные эффекты, расширяя художественный диапазон создания новых форм дизайна. Никогда прежде не существовало такого взаимодействия между физическим и цифровым миром, который был бы доступен до такой степени, что представлял собой не только индивидуальное взаимодействие, как в случае с персональным компьютером, но и с целыми группами или даже с целой городской средой [7].

В своей работе архитекторы и дизайнеры архитектурной среды используют как лучевые, так и графические лазерные технологии. Лучевое шоу служит для заполнения пространства и придания объема, а графическое несет в себе информационную часть. Это может быть логотип фирмы, реалистичное изображение предметов, скульптур, живописи, рекламный ролик, бегущая строка и т.д. Всему этому придается объем с помощью спецэффектов, например дыма или тумана. Голографические пирамиды – это технологии будущего, где зритель видит перед собой полноценные трехмерные объемные изображения, парящие в воздухе, практически неотличимые от реальности (рис. 5).

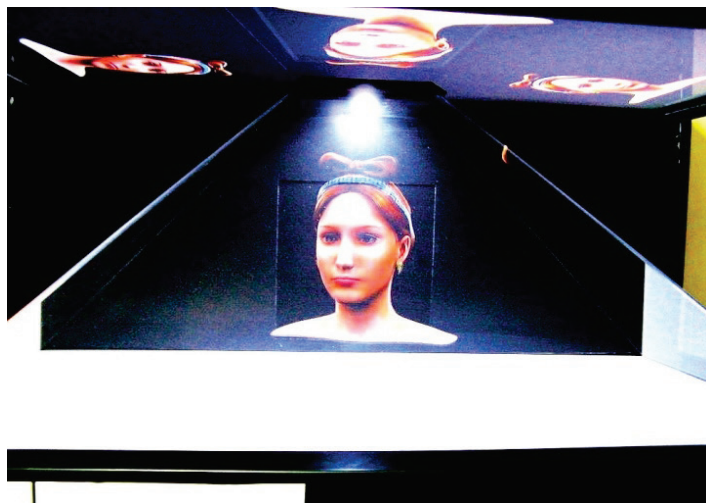


Рис. 5. Голографическая пирамида в Танаисе. 3D-изображение

Исходя из вышеизложенного, актуальность изучения технологий интерактивного дизайна в условиях модернизации высшего архитектурно-дизайнерского образования не вызывает сомнения. Освоение современных живописных технологий в рамках инновационных процессов в архитектурно-дизайнерском образовании все чаще ассоциируется с понятием «компьютерные технологии», в том числе связанные с интерактивным дизайном. Таким образом, введение инновационных технологий в программу художественной составляющей высшего образования архитекторов и дизайнеров имеет целью подготовку специалистов нового поколения, владеющих современными электронными и интерактивными технологиями создания художественного образа в архитектурном пространстве.

Использование цифровых программ выполнения цветографических задач по дисциплинам «Живопись и колористика», «Цветографические преобразования в проектной культуре» является последовательным этапом подготовки студентов в формировании художественного и проектного мышления. Дальнейшее совершенствование теоретических знаний и практических навыков живописных приемов в сочетании с компьютерными технологиями как инструментария интерактивного дизайна раскрывает новые творческие возможности, позволяет создавать уникальные произведения искусства, связанные с архитектурным пространством, а также совершенствовать и расширять научные исследования, современную научно-педагогическую и методическую базу архитектурно-художественного образования. Обучение системам компьютерной графики и анимации, технологиям автоматизированного проектирования позволяет создавать и редактировать компьютерные изображения, применять компьютерные методы визуализации проектируемых объектов, дизайнерских решений [8].

Итогом нашего исследования является вывод о том, что художественная составляющая интерактивного дизайна в архитектурном пространстве обладает новыми художественно-изобразительными возможностями. Применение новых технологий в дизайне – это способность через интерактивный язык, через возможности современных электронных технологий программировать изменения художественных архитектурных форм и их составляющих, вступать в диалог с человеком и окружающей средой в реальном времени. Изобразительные формы в этом случае становятся также интеллектуальными. Мы имеем интеллектуальную систему не только освещения, отопления и вентиляции, но и художественных составляющих дизайна, таких как цвет, форма, цветографические и шрифтовые информационные изображения, мультимедиа и другие визуальные системы и элементы. Интерактивный дизайн и интерактивная архитектура вступают во взаимодействие друг с другом и выступают как дизайн интерактивной архитектурной среды. Происходят динамичные изменения в окружающем мире интерактивных свойств архитектурных объектов, способных менять свои пространственные и визуальные характеристики дизайна, организованные с помощью применения программного обеспечения компьютерных технологий, реагирующих на изменения условий эксплуатации и окружающей среды на протяжении определенного времени.

В заключение можно констатировать тот факт, что требованием нашего времени является художественная подготовка молодых специалистов нового поколения в сфере дизайна и архитектуры, где всё более важную роль играет

применение интерактивных технологий. Такого рода подготовка позволяет решать новые художественные задачи в синтезе искусств архитектурного пространства, включающие в себя изобразительные средства интерактивного дизайна, возможности электронных технологий, современных материалов, оригинальных разработок программного обеспечения, что позволяет создавать по-настоящему уникальный и привлекательный, запоминающийся индивидуальный художественный образ.

Литература

1. *Культура* : справочник-словарь. «С» [Электронный ресурс]. URL: www.artap.ru/cult/s.htm (дата обращения: 19.05.2017).
2. *Электронная библиотека*. Энциклопедия современной техники. Строительство [Электронный ресурс]. URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/E/Enciklopediya_Sovremennoy_Tehniki/_EST.html (дата обращения: 19.05.2017).
3. *Интерактивный дизайн* – Артвелл [Электронный ресурс]. URL: www.artwell.ru/services/interactive_design/ (дата обращения: 19.05.2017).
4. Кулененюк В.В. Архитектура и дизайн: Синтез искусств как основа построения целостно-структурированной среды. История и современные тенденции // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия: Строительство, прикладные науки. 2011. № 16. С. 8–15.
5. *Влюбленный Таймс-Сквер* (Интерактивная скульптура Match) [Электронный ресурс]. URL: http://gigamir.net/techno/architect/pub600733_architector.ua (дата обращения: 19.05.2017).
6. *Современная интерактивная скульптура* «Добро пожаловать в будущее» [Электронный ресурс]. URL: <http://artlesruk.ru/steklo/sovremennaya-interaktivnaya-skulptura-dobro-pozhalovat-v-budushhee> (дата обращения: 19.05.2017).
7. Dr. Gernot Tscherteu. Изыскания: DI Wolfgang Leeb. Медиа-фасады: Основные понятия и определения [Электронный ресурс]. URL: lightonline.ru/svet/Architecture/Media+fasads.html (дата обращения: 19.05.2017).
8. Демиденко Л.Л. Применение современных компьютерных инновационных технологий в профессиональном образовании будущих специалистов технических и гуманитарных направлений // Образование и наука: современные тренды. Вып. IV / гл. ред. О.Н. Широков. Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 79–90.

Prokhorov Sergey A., Shadurin Alexander V., Prokhorov Nikita S. Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: prokh64@mail.ru, schadurin@mail.ru, pronja64@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 111–118.

DOI: 10.17223/2220836/30/16

ARTISTIC COMPONENTS OF INTERACTIVE DESIGN IN THE SYNTHESIS OF ARTS OF ARCHITECTURAL SPACE

Keywords: interactive design; architectural space; electronic technologies; art; artistic image.

Interactivity is becoming more relevant in the modern life of XXI century and relates to the expanded use of electronic technologies in any sphere of human activity as well as an artistic preparation of young professionals working in design and architectural area. Interactive design creates new features of artistic figure in art which are able to activate its perception, transmit diversity of the development of artistic integrity. Synthesis of arts is presented as a combination of particular means of expressiveness of interactive materials properties, electronic technologies with artistic abilities of communication traditional art forms and architecture with human so that ideologic and artistic interpretation of architectural complex is fully reached. The purpose of the study of electronic technologies in design and architecture is to expand art abilities of creating artistic figure in the synthesis of art of architectural space. Interactive design electronic technologies use video, audio, 3D and vector animation, create unique interactive products. Research problem is the modern interpretation of synthesis of the fine arts in architectural space including electronic technologies of art means of design of the architectural environment. Digital technologies with new expressive means integrate into established communication of separate types of artwork filling them up and sometimes “canceling” them within the framework of the synthesis of art. There hasn’t been such communication before between material and digital worlds. The relevance of studying of technologies of interactive design in the conditions of

modernization of the highest architectural and design doesn't raise doubts. Use of digital programs for performance of colour tasks of discipline "Painting and coloring", "colour transformations in design culture" is a consecutive stage of training of students in formation of art and design thinking. Result of our research is a conclusion that the art component of interactive design in architectural space has new art and graphic potential.

References

1. Polunin, A. (n.d) *Kul'tura: spravochnik-slovar'* [Culture: A Reference Dictionary. "C"]. [Online] Available from: www.artap.ru/cult/s.htm. (Accessed: 19th May 2017).
2. Kucherenko, V.A. et al. (eds) (1964–1965) *Elektronnaya biblioteka. Entsiklopediya sovremennoy tekhniki. Stroitel'stvo* [Electronic library. Encyclopedia of modern technology. Construction]. [Online] Available from: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/E/"Enciklopediya_Sovremennoy_Tekhniki"/_"EST".html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/E/). (Accessed: 19th May 2017).
3. Artwell.ru. (n.d) *Interaktivnyy dizayn – Artvell* [Interactive design – Artwell]. [Online] Available from: www.artwell.ru/services/interactive_design/. (Accessed: 19th May 2017).
4. Kulenenyuk, V.V. (2011) *Arkhitektura i dizayn: Sintez iskusstv kak osnova postroyeniya tselostno-strukturirovannoy sredy. Istoriya i sovremennyye tendentsii* [Architecture and design: Synthesis of the arts as the basis for constructing an integrally structured environment. History and modern trends]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: stroitel'stvo, prikladnyye nauki*. 16. pp. 8–15.
5. Anon. (n.d.) *Vlyublenny Tayms-Skver (Interaktivnaya skulptura Match)* [Loving Times Square (Interactive Sculpture Match)]. [Online] Available from: <http://gigamir.net/techno/architect/pub600733 architector.ua>. (Accessed: 19th May 2017).
6. Artlesruk. (n.d.) *Sovremennaya interaktivnaya skulptura "Dobro pozhalovat' v budushcheye"* [Contemporary interactive sculpture "Welcome to the future"]. [Online] Available from: <http://artlesruk.ru/steklo/sovremennaya-interaktivnaya-skulptura-dobro-pozhalovat-v-budushchee>. (Accessed: 19th May 2017).
7. Tscherteu, G. & Leeb, W. (n.d.) *Media-fasady: Osnovnyye ponyatiya i opredeleniya* [Media facades: Basic concepts and definitions]. [Online] Available from: lightonline.ru/svet/Architecture/Media+fasads.html. (Accessed: 19th May 2017).
8. Demidenko, L.L. (2016) *Primeneniye sovremennykh komp'yuternykh innovatsionnykh tekhnologiy v professional'nom obrazovanii budushchikh spetsialistov tekhnicheskikh i gumanitarnykh napravleniy* [Application of modern computer innovative technologies in vocational education of future specialists of technical and humanitarian directions]. In: Shirokov, O.N. (ed.) *Obrazovaniye i nauka: sovremennyye trendy* [Education and Science: Modern Trends]. Cheboksary: Interaktiv plyus. pp. 79–90.

УДК 7; 18:7.01

DOI: 10.17223/22220836/30/17

А.Г. Торяник

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ДЛЯ ЧТЕЦА И ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АЛЕКСЕЯ ЛАРИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

В статье рассматриваются принципы реализации приёмов сценичности в музыкальной драматургии на примере сочинения А. Ларина «До третьих петухов». Разнообразные приёмы театрализации, обнаруженные в данной музыкально-сценической композиции, обуславливаются, в первую очередь, особенностями литературного стиля В. Шукшина. В качестве ведущих дефиниций театральности выступают специфические приёмы тембровой драматургии и система лейтмотивов.

Ключевые слова: народно-оркестровое творчество, театрализация, сюита, тембры-персонажи, Василий Шукшин, Алексей Ларин.

Композиторское творчество Алексея Ларина¹ в области народно-инструментального искусства представляет собой уникальное, незаурядное явление с точки зрения проявления театрализации. К музыке для народного оркестра автор обратился будучи уже признанным мастером. Среди его сочинений для этого состава – композиции различных жанров: пьесы «Во кузнице», «Журавель», «Я на горку шла»; Маленькая увертюра, Концерт-былина, «Легенда» для гуслей звончатых и оркестра, «Поэма памяти Николая Рубцова». Как видно даже из этого неполного перечня, композитора привлекают образы, связанные с русскостью, стариной, национальным эпосом. Примечательно, что во многих произведениях А. Ларина для оркестра народных инструментов обнаруживаются приёмы, связанные со сценическими видами искусства.

В этом ключе выделяется сочинение, написанное в 1980 г., – музыкальные иллюстрации к повести В. Шукшина «До третьих петухов» для русского народного оркестра.

Сочинение А. Ларина – не единичный пример использования произведений В. Шукшина в качестве программной основы музыкальных опусов. Так, литературное творчество известного советского писателя-сатирика вдохновило В. Гаврилина на создание симфонии-действия «Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина), Э. Артемьева – на создание музыкально-драматической сюиты «Мастер». Обращает на себя внимание, что композиторы видели в В. Шукшине яркого драматурга, поэтому не случайно, что произведения, созданные на основе его сюжетов, имеют неоднозначную жанровую природу, связанную с влиянием театрального искусства.

¹ Алексей Львович Ларин (р. 1954) – советский и российский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Член Союза композиторов России. Заслуженный деятель искусств России. Работает в жанрах хоровой, вокально-инструментальной, камерно-инструментальной, симфонической, народно-оркестровой музыки.

Первоначально А. Лариным была создана музыкально-сценическая композиция, на основе которой автор составил цикл оркестровых пьес, получивших жанровое определение «музыкальные иллюстрации». Музыкальные иллюстрации «До третьих петухов» А. Ларина представляют собой пятичастную сюиту, в которую вошли наиболее значимые с драматургической точки зрения номера из музыки к спектаклю: «В некотором царстве», «Ссора в библиотеке», «Русская песня», «Мировая чесотка», «Битва». Привлекает внимание, что в сюите части организованы в смешанном порядке – по принципу контрастного сопоставления, и не всегда отражают ход событий повести. Части «Русская песня» и «Мировая чесотка» приводятся в сюите в обратном порядке, нарушая логику повествования. Каждый из пяти номеров сюиты является (в различной степени) олицетворением определенной сферы образов.

Повесть В. Шукшина – это «аллегорическая сатира на реалии советской эпохи. Действующими лицами в ней являются персонажи русских сказок и известные литературные герои, в образах которых видится пародия на бюрократию и псевдоинтеллигенцию» [1. С. 236]. Главный персонаж повести – герой русских народных сказок Иван-дурак, воплощающий в себе (по замыслу автора) обобщённые черты простого советского человека, «героя нашего времени», не отягощенного думами, а действующего по наитию, полагаясь на случай и интуицию. Основное действие сосредоточено именно вокруг него: в угоду обществу Иван-дурак отправляется за бессмысленным и пустым «документом» – справкой, свидетельствующей о том, что он не дурак, причём получить её он должен в самый короткий срок – до третьих петухов. Претерпевая унижения, страх, соглашаясь на предательство, он достигает цели – добывает даже не самую пресловутую справку, но печать Мудреца. Что же делать с этой печатью, окружающее Ивана-дурака общество не знает.

Партитуре А. Ларина предпослан эпиграф, который вводит в атмосферу действия, лаконично и ярко излагая сюжет:

«В некотором царстве, а точнее, в одной библиотеке, ночью ожили известные литературные герои и персонажи русских сказок. Ожили и заспорили, может ли в их благородном обществе находиться Иван-дурак. А если он не дурак, то должен представить об этом справку, да чтобы принес её до третьих петухов.

И начались злоключения Ивана: побывал он на болоте у чертей, лихо отплясывающих новомодный танец, схватился в битве со Змеем Горынычем, но достал-таки не только справку, а саму печать. Пока искал справку Иван, он и на самом деле поумнел.

Успел, вернулся Ваня в библиотеку. Задумались классические персонажи, что с печатью делать, но в это время грянули третьи петухи. Тут и сказке конец» [2. С. 116].

В сюжете можно выделить несколько характерных образных сфер: персонажи, обладающие ярко выраженным национальным колоритом (Иван-дурак, его единомышленники – Илья Муромец, Стенька Разин); лица, создающие своеобразную атмосферу – аллереорию на современное разношерстное общество с его устоявшимися стереотипами (Обломов, Онегин, Ленский, Акакий Акакиевич, Бедная Лиза, Конторский, Лишний и др.); важное место как в повести, так и в музыке сюиты «До третьих петухов» занимает сфера

образов зла (Змей Горыныч, Баба Яга, черти). Первая связана, в основном, с образами русского фольклора и эпоса; вторая представляет собой эклектическое смешение типажей и даётся автором в остро-сатирическом ключе. Образы зла претворяются автором неоднозначно. Так, например, образ Змея Горыныча в повести является устрашающим и вместе с тем – сентиментальным: «как всякий деспот, он был слезлив» [3. С. 297].

Повесть В. Шукшина привлекает внимание своей внутренней «омузыкаленностью»: автор включает в повествование цитаты текстов известных народных песен и романсов, тем самым вызывая в воображении читателя определённый музыкальный ряд: «Хас-Булат удалой...», «Ах, вы, сени», «По диким степям Забайкалья», «Камаринская» и др. Интересно, что в аудиоверсиях повести В. Шукшина «До третьих петухов», созданных известными актёрами театра и кино (О. Табаковым, В. Коппом, А. Дубровским и др.), эти эпизоды не просто произносятся, а пропеваются. Заметим также, что в ходе действия главный герой повествования не только поёт, но и играет на дудке, балалайке.

Эти особенности литературного текста нашли отражение и в интонационно-тематическом наполнении цикла А. Ларина. Так, персонажи, представляющие сферу русского фольклора и эпоса, получают в музыкальной ткани соответствующую жанрово-стилевую характеристику в духе народной песенности. Авторские мелодии и попевки, стилизованные под русский песенный тематизм, соседствуют в музыке сюиты с обработками народных тем. Методы развития музыкального материала, используемые для воплощения этой сферы, также продиктованы во многом законами фольклорного мышления. «Музыкальный материал в сочинениях А. Ларина можно разделить на собственно авторский и заимствованный из фольклора. Однако грань между ними не всегда явственна. Многие авторские темы А. Ларина построены по тем же принципам, что и народные» [1. С. 240].

Уже во вступлении (№ 1 «В некотором царстве») композитором используется приём стилизации. Речь идёт о теме (продолжительностью 4 такта), звучащей в партии малых домр на фоне сопровождающего камерного звучания балалаек-прим, гуслей и колокольчиков. Мелодия решена в духе лирической протяжной песни. Общее плавное мелодическое движение направлено вниз, избегаются скачки на широкие интервалы. Вся тема строится по принципу нанизывания мелодических ячеек. Народный колорит придают характерная трихордовая попевка (восходящая терция – нисходящая кварта), переменный размер (4/4, 3/2, 5/4, 3/2). В качестве гармонического сопровождения используются аккорды с нарушенной терцовой структурой (между тонами терции вводится побочный, тем самым образуется кластерная структура).

Moderato

unis.

Домра малая I, II

p

legato

Балалайка прима

p

С данной темой композитор в процессе развития обращается довольно свободно, как с темой вариационного цикла. Эта мелодическая попевка интенсивно варьируется с помощью фактурных средств (уплотнение фактуры, перемещение темы в другие регистры, дублировки), полифонических приёмов развития (подголосочная полифония, имитация), средств тембровой драматургии.

Одним из ярких примеров музыкального воплощения героев повествования, относящихся к фольклорной сфере, является характеристика Ильи Муромца. В № 2 «Ссора в библиотеке» образ этого персонажа представлен посредством цитирования начального тематического образования главной партии первой части Симфонии № 2 «Богатырская» А. Бородина.



Образы, связанные с воплощением злой силы и нечисти, характеризуются композитором особыми с точки зрения стилистики средствами. «О широте стилистических и жанровых поисков композитора может свидетельствовать также творческое преломление в сюите элементов эстрадной музыки, которая в данном случае служит необычайно рельефной образной характеристикой чертей, “дьявольщины”» [1. С. 249].

В современной отечественной музыкальной литературе немало примеров представления образов зла посредством обращения к жанрам и тематизму массовой популярной музыки. Вот как высказывался по этому поводу А. Шнитке: «Шлягерность – наиболее прямое в искусстве проявление зла» [4. С. 136]. Такие примеры нередко встречаются и в народно-инструментальной и народно-оркестровой культуре. Так, например, в «Концерте-симфонии» для балалайки и оркестра русских народных инструментов А. Цыганкова одной из ведущих тем, лейтмотивом зла является блатная песня «Мурка» (эта же тема воплощает аналогичные образы и в концерте для баяна и оркестра русских народных инструментов № 2 «Vivo voce» Е. Подгайца).

В номере «Мировая чесотка» А. Ларин не прибегает к приёмам цитирования, а сам создает «шлягер» с помощью средств эстрадно-джазового искусства. Автор трактует оркестр русских народных инструментов, обогащенный разнообразными ударными, шумовыми инструментами, трубами, как своеобразный джаз-бэнд. Джазовой стилистикой пропитаны такие элементы музыкального языка, как ритм, ярко выраженный в теме (прихотливый ритмический рисунок, обилие внутритактовых и междутактовых синкоп) и партии ударных инструментов (остинатный синкопированный ритм), гармоническое (преобладание септаккордов) и фактурное мышление (характерный для буги-вуги ход в партии низких струнных – по звукам малого мажорного септаккорда с секстой), тембровая драматургия (*divisi*, *frullato* и игра *con sordino* в партии труб).

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Trumpets (B) I, II, marked 'Vivace'. The second staff is for Snare Drum (Ударная установка), marked 'pp'. The third staff is for Double Basses (Домра альти I, II), marked 'p' and 'sf'. The fourth staff is for Harmonica III, marked 'p' and 'sf'. The fifth staff is for Harmonica IV, marked 'p' and 'sf'. The sixth staff is for Balalaika/Contrabass (Балалайка контрабас), marked 'sf' and 'pp'. The score includes a section marked 'I con sord.' and various dynamic markings throughout.

Оригинальным тембровым решением отличается не только «Мировая чечотка», но и остальные номера сюиты. Колорит оркестровки вызывает ассоциации с тембровым обликом партитур сценических произведений И. Стравинского (использование медных духовых, звукоизобразительные приёмы, использование цитат и обработок народных песен).

Жанр музыкально-сценической композиции, в которой А. Лариным первоначально был воплощен сюжет повести «До третьих петухов», предполагает участие в постановке исполнителя-чтеца. Эта партия включает главным образом художественное прочтение текста В. Шукшина, который обладает, как отмечалось выше, музыкальными свойствами. Именно это обстоятельство послужило для композитора поводом использовать в партии чтеца приём мелодекламации в оркестровом сопровождении. Тексты народных песен и романсов, цитируемые В. Шукшиным в повести, исполняются в музыкально-сценической композиции именно таким образом.

Также выделяется приём напластования текста, произносимого чтецом, на звучащую музыку. В варианте сценической композиции доминирующий принцип драматургии связан с приёмом контрастных вторжений чтеца и музыки. Однако во множестве случаев наблюдается и обратная связь: музыкальный материал композиции становится ярким эмоциональным откликом на литературный текст.

Несмотря на отсутствие в сюитном варианте «До третьих петухов» такого важного сценического компонента, как партия чтеца, в этом сочинении преобладают принципы развития, характерные для музыкально-театральных жанров.

Подтверждением этой мысли является наличие системы лейтмотивов. Так, произведение открывается темой петухов, звучащей в партиях труб (труба I – *con sordino*, труба II – *senza sordino*) и гобоя (в редакции для НАОНИР им. Н.П. Осипова этот материал звучит в партиях владимирских рожков и жалейки). В статье, посвященной народно-оркестровому творчеству

А. Ларина, исследователи М. Имханицкий и И. Мокеров отмечают: «В сюите инструменты оркестра наделяются яркой изобразительностью, композитор относится к ним, как к действующим лицам музыкального спектакля» [1. С. 248]. Интонационную основу этой темы составляет характерная попевка, имитирующая возглас петуха: начинаясь со второй восьмой первой доли, две шестнадцатые и две восьмые длительности опевают начальный тон, затем мелодическое движение устремляется восходящим скачком на интервал (в первом случае на малую сексту, во втором – на большую терцию, в третьем – на чистую квинту), обращает на себя внимание эффектное окончание – остановка на синкопированном тоне с последующим ниспаданием *glissando*.

The image shows a musical score for two parts: 'Гобой I' (Oboe I) and 'Трубы (В)' (Trombones B). The score is divided into three sections: 'Allegretto', 'Allegro', and 'Moderato'. The 'Гобой I' part starts with a whole note, followed by a series of eighth notes in the 'Allegro' section, and then a series of eighth notes in the 'Moderato' section. The 'Трубы (В)' part starts with a series of eighth notes in the 'Allegretto' section, followed by a series of eighth notes in the 'Allegro' section, and then a series of eighth notes in the 'Moderato' section. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also markings for 'I con sord.' (I with mutes) and 'II (senza sord.)' (II without mutes). A note at the bottom indicates that the glissando is performed with the lips.

* Глиссандо исполняется губами

Как говорилось выше, данная тема выступает в цикле в роли некоего персонажа. Символизируя собой образ времени, она появляется в сюите неоднократно – в частях «В некотором царстве», «Мировая чесотка» и «Битва». Первое появление этой темы несёт на себе экспонирующую функцию, – это и своеобразный призыв к началу театрального действия, и одновременно с тем – введение слушателя в атмосферу повествования. Этот приём хорошо известен в музыкальной литературе.

Например, оркестровое вступление Пролога оперы (весенней сказки) «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова также содержит тему петухов, предваряющую начало действия. Продолжая аналогии с принципами оркестровки Н. Римского-Корсакова, следует выделить переход к начальной теме в коде номера «Битва» (являющейся одновременно и драматургическим завершением сюитного цикла), где в партии гуслей клавишных и гуслей щипковых появляется характерная фигурация по звукам целотоновой гаммы. Кроме того, звучание тембра солирующих гуслей, представленное композитором как эффектный декоративный приём, становится своеобразным возвращением в атмосферу эпоса (сразу после каденции гуслей в цифре 43 звучит основная тема первой части), которой пронизано начало цикла. Таким образом, создаётся одно из арочных обрамлений в цикле.

Ещё одна тема, выполняющая функцию лейтмотива, – тема Ивана-дурака. Впервые она появляется в номере «В некотором царстве» в партиях гармоник, низких домр и балалаек. Мелодия, звучащая в темпе *Lento*, *rosso a rosso animando*, развивается в небольшом диапазоне, основана на повторении одной интонации в синкопированном ритме. В основе темы лежит диатоническая кварто-квинтовая попевка. Происходит постоянное возвращение к одному тону – вершине-источнику. Всё это создаёт впечатление некой «раскачки», рисует образ простака, не обременяющего себя заботами.

Lento, poco a poco animando

Домра
пикколо

Домра
малая I, II

Домра
альт I, II

Домра
бас I, II

Гармоника I

Гармоника II

Гармоника III

Балалайка
секунда

Балалайка
альт

Скрытое в теме плясовое начало очень тонко раскрывает содержащиеся в повести сценические моменты, когда Ивана-дурака заставляют плясать. Причём в повести В. Шукшина это имеет не столько прямое, сколько символическое значение. Возможно, именно поэтому А. Ларин наделяет тему такими свойствами. В цикле лейтмотив Ивана-дурака звучит также в номерах «Ссора в библиотеке», где она «привязана» к тембру гармонике, и «Битва», где достигает кульминационного звучания за счёт её проведения оркестровым tutti.

В композиционно-драматургическом строении сюиты можно обнаружить ещё несколько связей арочного типа. О тематическом обрамлении цикла уже говорилось выше. Кроме этого, можно говорить о тембровом обрамлении и непосредственно сценическом (в последнем номере цикла происходит возврат к первоначальному месту действия).

Важное место в драматургии сюиты занимают так называемые «тембры-персонажи». «Театральные эффекты в партитурах А. Ларина не ограничиваются „инструментами-персонажами“. Особого внимания заслуживает алеаторический эпизод во второй части сюиты „До третьих петухов“» [1. С. 248]. В этом эпизоде композитор выделяет группу солирующих инструментов, наделённых характерными темами, напоминающими скороговорку, речитатив: флейта, флейта-пикколо, труба, гармонике, ксилофон. Все тематические образования выделены динамически и исполняются в многократном повторении с постоянным ускорением и crescendo на фоне сонорного пятна у остального оркестра. Таким образом, это контрапунктическое соединение тем изображает непосредственно ссору персонажей повествования в библиотеке (Онегин, Обломов, Илья Муромец и др.).

Оркестровая сюита А. Ларина «До третьих петухов» представляет собой оригинальное с точки зрения воплощения сценических приемов сочинение. Как отмечает А. Пересада, «композитор расширил выразительные возможности музыки для русских народных инструментов за счёт использования коллажа, ...нетрадиционных способов звукоизвлечения, элементов театрализации, а также – впервые в этом жанре – алеаторики» [5. С. 503]. Среди приёмов собственно сценического характера в этом сочинении выделяются следующие: применение лейтмотивов, тембровой персонификации, арочное обрамление как особый композиционный метод; комплекс музыкальных средств, связанных со звукоизобразительностью. Это, наряду с уникальной литературной первоосновой сочинения, позволяет определить сюиту для оркестра русских народных инструментов А. Ларина «До третьих петухов» как синтетическое в жанрово-стилевом отношении произведение.

Литература

1. Имханицкий М.И., Мокеров И.А. Творчество Алексея Ларина – взгляд композитора на современный русский народный оркестр // «Выплывет ли град Китеж»: Материалы к творческой биографии Алексея Ларина. М.: Композитор, 2009. С. 235–254.
2. Произведения советских композиторов [Ноты]: для оркестра русских народных инструментов. М.: Музыка, 1971. Вып. 10. 239 с.
3. Шушкин В.М. До третьих петухов. М.: Известия, 1976. 668 с.
4. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. 136 с.
5. Пересада А.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: международная энциклопедия. Краснодар: БМО, 2004. 592 с.

Toryanik Alexandra G., Tambov State Music and Pedagogical Institute n.a. S.V. Rachmaninov (Tambov, Russian Federation).

E-mail: toryanik.ag@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 156–164.

DOI: 10.17223/2220836/30/17

THE MUSICAL AND SCENIC COMPOSITION FOR THE READER AND RUSSIAN FOLK ORCHESTRA OF ALEXEY LARIN "TILL THIRD COCKCROW": THE FEATURES OF THE GENRE EMBODIMENT

Keywords: national and orchestral creativity; staging; suite; timbres characters; Vasily Shukshin; Alexey Larin.

In the works for an orchestra of national instruments there are techniques connected with scenic art. These features are inherent in the composition written in 1980 – musical illustrations to V. Shukshin's story "Till third cockcrow". It was created for the Russian national orchestra.

Originally, A. Larin created a musical and scenic composition on the basis of which the author made a cycle of orchestral plays. Its genre was defined as "musical illustrations". The musical illustrations "Till third cockcrow" by A. Larin represent the 5-part suite which included the most significant musical pieces from the dramaturgic point of view: "Once upon a time in a faraway kingdom", "A quarrel in the library", "A Russian song", "The world itch", "A fight". Each part of the suite is somehow an embodiment of a certain sphere of images.

In a plot there are several characteristic figurative spheres: bright national characters (Ivan the Fool, his adherents – Ilya Muromets, Stenka Razin); the characters creating a peculiar atmosphere – an allegory of the modern mixed society with its settled stereotypes (Obломov, Onegin, Lensky, Akakiy Akakiyevich, Poor Lisa, Kontorsky, etc.); the important place both in the story, and in the music of the suite "Till third cockcrow" belongs to the sphere of images of the evil (Dragon Gorynych, the witch Baba-yaga, devils). The first one is mainly connected with the images of Russian folklore and epos; the second one represents an eclectic mixture of types, the author made it sharp and satirical. The author made Images of the evil quite ambiguous. So, for example, the image of Dragon Gorynych in the story is both frightening and sentimental.

The characters of Russian folklore and epos are related to the corresponding genre and style of national melodies. The author's melodies sounding like Russian songs can be heard in the suite.

The images connected with the evil spirits are specific from the point of view of stylistics. The author refers to Russian folk orchestra involving various percussion instruments, pipes like a peculiar jazz band. The jazz stylistics characterizes such elements of the musical language as a rhythm, harmonic and impressive thinking, timbre dramatic art.

The orchestral suite by A. Larin "Till third cockerow" is an original composition from the point of view of the scenic techniques. It involves the principles of development characteristic of the musical and theatrical genres. It is proven by the system of leitmotifs. Also the composite and dramaturgic structure of the suite contains several arch type communications. An important role belongs to the so-called "timbres characters". All these things, alongside with the unique literary fundamental principle of the composition, allow to define the suite for Russian folk orchestra of A. Larin "Till third cockerow" as a synthetic work in accordance with its genre and style.

References

1. Imkhanitskiy, M.I. & Mokerov, I.A. (2009) *Tvorchestvo Alekseya Larina – vzglyad kompozitora na sovremennyy russkiy narodnyy orkestr* [Alexei Larin's work – the composer's view of the modern Russian folk orchestra]. In: Vyazkova, E. (ed.) *"Vyplyvet li grad Kitezh."* *Materialy k tvorcheskoy biografii Alekseya Larina* ["Will the City of Kitezh Come Out": On Alexei Larin's Biography]. Moscow: Kompozitor. pp. 235–254.
2. Anon. (1971) *Proizvedeniya sovetskikh kompozitorov [Noty]: dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov* [Works of Soviet composers [Notes]: for the orchestra of Russian folk instruments]. Issue 10. Moscow: Muzyka.
3. Shukshin, V.M. (1976) *Do tret'ikh petukhov* [Until Dawn]. Moscow: Izvestiya.
4. Ivashkin, A.M. (2003) *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI.
5. Peresada, A.I. (2004) *Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov: mezhdunarodnaya entsiklopediya* [Orchestras and ensembles of Russian folk instruments: An international encyclopedia]. Krasnodar: VMO.

УДК 7; 18: 7. 01

DOI: 10.17223/22220836/30/18

В.Н. Тулупов

**ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ ОБЛИК
СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПАРТИТУРЕ БАЛЕТА
И.Ф. СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА»**

В творчестве И.Ф. Стравинского особняком стоит его первый балет «Жар-птица». Композитор решил обратиться к сказочному сюжету в данном опусе. При всей традиционности подобного сюжета в русском балетном спектакле автор сумел изобрести и применить огромное количество новых тембровых приёмов для воплощения фантастических персонажей. Данная работа посвящена темброво-колористическому облику сказочных героев, изображению их характера с помощью оркестровых средств. Особо в данной статье выделяется роль медной духовой группы как мощной краски в оркестровой партитуре балета И.Ф. Стравинского «Жар-птица».

Ключевые слова: балет, «Жар-птица», Игорь Стравинский, медные духовые инструменты, сказочные персонажи.

Балетное творчество Игоря Фёдоровича Стравинского обширно и включает в себя сочинения, разные по тематике, сюжетам, структурной организации. Оркестр его балетов – это своего рода зеркало, тонко отражающее эволюционные творческие процессы. Будучи не только композитором, но исполнителем, а также дирижёром, композитор чувствовал оркестровую ткань изнутри. Своими знаниями выразительных возможностей оркестра он оперирует довольно свободно, что проявляется, например, уже в первых его балетах.

Раннее балетное творчество Стравинского составляют произведения, связанные с исконно национальной тематикой. Важнейшее значение здесь обретает образная сфера сказочности: композитор берет за основу русские сюжеты, показывает традиционные обряды и ритуалы, раскрывает типичные русские характеры. Как отмечают многие исследователи творчества композитора, истоки его балетного театра коренятся в глубоком прошлом – это и массовые обрядовые действия, и музыкальный фольклор [1, 2]. В этом ключе выделяется один из трёх ранних балетов композитора – «Жар-птица». Оркестровые приёмы служат мощным драматургическим средством. В балете «Жар-птица» преобладают разные формы звуковой живописи, что отвечает задачам сказочно-эпического типа балета. Одним из мощных средств в создании сказочного колорита в этом произведении служат оркестровые приёмы. Композитор создаёт для каждого персонажа своего музыкального спектакля индивидуальный темброво-колористический облик. Зачастую ключевую роль в этом играют именно тембры медных духовых инструментов.

Например, персонажи Поганого царства и сам Кощей в партитуре балета Стравинского представлены голосами инструментов медной группы. В номере «Наступление утра» перекликающиеся форшлагги у труб за сценой уже предвещают появление злых сил, а в следующем за ним номере тру-

бы с сурдинами передают приближение чудовищ, Кашеевых слуг. Сам Кашей и его речь переданы с помощью тембра тромбона и тубы, а также вторящих им ударов форшлагами в партии труб. Эти инструменты в сцене «Разговор Кашея с Иваном-царевичем» исполняют мотив его приказа, построенный на упрямом повторении одного звука и нисходящем хроматическом ходе, после которого звучит акцентированный форшлаг труб (как будто отдаётся угрожающий приказ). При всей зловещей составляющей образ Кашея не лишён гротесковости, которая проявляется в оркестровых приёмах.

В партитуре Стравинского большая роль отводится колористическим возможностям партий духовых инструментов. Закрепление за тембром ансамбля группы медных духовых семантики злых персонажей является традицией для русской композиторской школы, что сам автор неоднократно подчеркивал в своих воспоминаниях [3, 4]. Вспомним фигуру Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, Султана Шахриара из симфонической сюиты «Шахеразада» Н. Римского-Корсакова, разгул нечисти в симфонической картине М. Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

Фантастическая трактовка медных духовых инструментов в партитурах Стравинского имеет гротесковую направленность. Обратимся к сцене «Поганого пляса Кашеева царства». В первых тактах переключки у валторн и возгласы тубы возвещают о наступлении зла. Solo валторн и тромбонов впервые представляет нам тему, которая затем звучит у труб в высоком регистре. Они присоединяются к тромбонам в 135-й цифре. Эта же тема возвращается в solo труб в 141-й цифре. Далее в цифре 143 к трубам присоединяются тромбоны, и их совместное solo приходит к локальной кульминации в цифре 145. В цифре 146 у первой трубы есть небольшое, но довольно виртуозное solo в духе злого скерцо.

Данное тематическое образование звучит исключительно в партии медных духовых. Основные тоны этого мотива опираются на формулу уменьшённого трезвучия. Тема выдержана в остинатном ритме (ровное движение восьмыми длительностями с остановкой на четверти. Ритмоформула темы «Поганого пляса» сохраняется на интенсивные колористические преобразования. Другие пласты фактуры также подчиняются всеобщей остинатности, кроме струнной группы.

Появление Жар-птицы в номере «Колыбельная» на время как бы усыпляет злых персонажей, но Кашей вновь пробуждается, и вместе с ним пробуждается «зловещая» медь (сигналы труб и тромбонов в 189-й цифре). «Смерть Кашея» передана с помощью вихреобразного пассажа у деревянных духовых, труб, тромбонов и струнных, который заканчивается ударом *sffff*.

Следующая картина «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование» начинается с соло валторны на фоне прозрачных педалей струнных. Лейттемир Ивана-царевича, валторна, напоминает о герое, убившем Кашея, но не без помощи Жар-птицы, о чьём образе напоминает *glissando* арфы и приём передачи темы от валторны к деревянным духовым и струнным. Дальнейшее развитие этой темы приводит к хоралу у медных духовых в цифре 201. Величественное звучание труб и тромбонов не имеет ничего общего с их партиями в номерах, связанных с образом Кашея и его слуг. Благородство и мощь приходят на смену злему гротеску. Тембр медных используется только в чистом виде, без сурдин.

В цифре 203 меняется размер на 7/4, и тема трансформируется в ликующие фанфары в народном духе. Всеобщее ликование утверждается в могучих финальных аккордах меди в 209-й цифре.

На первый взгляд приёмы оркестровки, к которым прибегает композитор, связаны с традиционным пониманием тембровых характеристик персонажей, особенно когда речь идёт о фантастических злых героях. Вспомним балеты Чайковского, где тембры духовых инструментов играют не последнюю роль в драматургическом решении. Практически все кульминационные моменты подчеркнуты звучанием медной группы. В «Лебедином озере» роль меди значительна. Есть даже сольные номера с участием корнета («Неаполитанский танец»). В «Щелкунчике» также немало эпизодов, связанных с медными духовыми («Бой», «Pa de deux», «Шоколад», «Вальс цветов»).

Оркестровое мышление И. Стравинского в данном балете отличается и новаторскими подходами, что выразилось в широком спектре форм использования возможностей партий духовых инструментов. Именно эта сторона творчества композитора подробно рассматривается в труде М. Друскина [5]. Так, в партитуре «Жар-птицы» можно наблюдать следующие варианты использования тембра медных духовых: в tutti, в качестве solo, ансамбль в рамках одной медной группы, медные в ансамбле с инструментами других групп. Также обращает на себя внимание разнообразие исполнительских приёмов, встречающихся в партии медных духовых (использование сурдин, исполнение партии за сценой, glissando, гипертрофированное звучание с динамической точки зрения).

Обратим внимание на эпизод в финальной картине балета «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование», а именно на туттийный фрагмент партитуры, где происходит постепенный переход к «всеобщему ликованию» (цифра 201). В данном отрывке фактура оркестра особенно насыщена медными духовыми, излагающими основную тему в хоральной фактуре. Партии каждого медного голоса поручен соответствующий тесситурным возможностям инструмента мелодический пласт хоральной ткани. Ансамбль духовых органично вписывается в общую фактуру оркестра, придавая ей особый блеск торжества и триумфальности.

Характерностью отличаются и сольные эпизоды с участием медных духовых инструментов. Наибольшее количество сольных проведений можно обнаружить в партии валторны. Например, в картине «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем», в цифре 6 появляется solo валторны с сурдиной. Валторне поручена причудливо изломанная тема, которая, возможно, как бы напоминает о преследователе главной героини, царевиче, за которым, как известно, в балете закреплён именно тембр валторны. Приём *con sord* как раз подчёркивает приближение Ивана-царевича.

В номере «Пленение Жар-птицы Иваном-царевичем» в цифре 27 аккорды четырёх валторн возвещают о поимке главной героини балета, а в следующем за ним номере «Мольба Жар-птицы» перед появлением Царевен (цифра 45) звучит небольшое solo валторны в духе лирической народной песни, как бы подчёркивая близость образов Ивана-царевича и Царевен. После появления тринадцати зачарованных царевен в их номере у валторны встречаются сольные эпизоды, например, в цифре 49 есть *solo con sord*. Но без-

условно, главный сольный эпизод с участием валторны – в 71-й цифре номера «Внезапное появление Ивана-царевича», где звучит тема этого героя.

Далее на протяжении всего номера встречаются короткие реплики валторны. В последующих номерах инструмент растворяется в ансамбле с другими медными, и его сольные эпизоды уже почти не встречаются. Лишь финальный номер балета открывается прозрачной темой у валторны, напоминая нам и Ивана-царевича и о Царевнах.

Партия трубы в балете весьма многогранна. Композитор мастерски использует её различные краски. До появления злых сил её роль в партитуре незначительна, и лишь эпизодические сигналы, часто *con sord*, сообщают нам о присутствии этого инструмента в оркестре. Но в номере «Наступление утра» в цифре 89 три трубы за сценой, переключаясь, начинают «дьявольское мерцание» своими форшлагами. В следующем номере «Волшебные перезвоны, появление чудовищ – слуг Кашеевых и пленение Царевича» в цифре 98 снова звучат три трубы за сценой, но уже в унисон и *con sord*. Их зловещие секунды действительно рисуют нам приближающихся чудищ, а затем переключки у труб в оркестре (не за сценой) передают волшебные перезвоны.

Партия низких медных духовых (тромбоны и туба) выступает уже во вступлении балета, дополняя общую картину затаённости, зловещего мрака. В пятом такте два тромбона *ppp* исполняют свою реплику на фоне струнных. Далее следует похожая реплика в девятом такте. В картине «Заколдованный сад Кашея» два тромбона перед цифрой 2 также очень тихо исполняют фоновый аккорд, добавляющий таинственности к общему звучанию оркестра, после чего в партитуре исчезает низкая медь вплоть до цифры 47, перед «Появлением тринадцати зачарованных Царевен». Это можно объяснить главенством образа Жар-птицы в предыдущих номерах. Тяжеловесное звучание тромбонов здесь, видимо, показалось Стравинскому неуместным. Следующие номера тоже обходятся без участия низких медных.

Ансамбль трёх тромбонов и тубы, возникающий с первым аккордом *ff* в цифре 98 в номере «Волшебные перезвоны, появление чудовищ, слуг Кашеевых и пленение Царевича», возвещает о торжестве злых сил. В этом же номере туба отдельно появляется в цифре 101. В цифре 103 Стравинский прибегает к редко применяемому у тубы приёму *con sord*. «Выход Кашея Бессмертного» сопровождается игрой низкой меди. В такте до цифры 107 тромбоны играют *glissando*, подчёркивая гротеск в образе Кашея. Закономерностью становится громкое звучание низкой меди в номерах, связанных с образами отрицательных персонажей. В начале номера «Поганный пляс Кашеева царства» в четвёртом такте цифры 133 грозные возгласы тубы предвосхищают дальнейший разгул нечисти. Перед цифрой 134 тромбоны играют тему пляса вместе с валторнами. Далее эта тема проходит у них в 135, в 143 и 144-й цифрах.

Композитор демонстрирует разные фактурные возможности применения группы медных. Так, в 155-й и 156-й цифрах – педализирование в партии тубы. Примечательно, что этот традиционный для оркестровки приём в данном балете на фоне того разнообразия, которое представлено тембрами медных, используется достаточно редко. Апофеозом для низкой меди становится цифра 179, где она звучит особенно грозно. В оркестровой ткани всего *tutti* семейство медных превалирует в колористическом и динамическом отноше-

нии. Этот момент маркирует наивысшую точку заливхацкой пляски Кашеевых слуг.

«Колыбельная Жар-птицы» на время усыпляет эту злую стихию, но в «Пробуждении» вновь появляются тромбоны и туба с грозными аккордами в цифре 189. «Смерть Кашея» перед цифрой 193 у низких медных рисуется *glissando* у тромбонов и финальным «выстрелом» тубы *fff*.

Проследив основные принципы характеристик главных персонажей балета, связанные с особенностями оркестровки, можно прийти к следующим заключениям. Отличительной чертой оркестрового мышления композитора в этом балете является исключительное внимание к группе медных духовых инструментов. Стравинский видит краски медной группы в трёх ипостасях. Первая связана с воплощением сказочности вообще. Колорит оркестровой меди как нельзя лучше отражает атмосферу волшебства и загадочности. Вторая связана с характеристикой именно злых персонажей. И наконец третья проявляет себя лишь в финале балета. Речь идёт о последнем номере – «Исчезновение Кашеева царства, оживление окаменелых воинов, всеобщее ликование», где именно благодаря яркости и блеску медной духовой группы создаётся атмосфера всеобщего праздника и ликования.

Как видно, в процессе развития функция медных духовых трансформируется, можно говорить об оригинальной образной модуляции средствами оркестровки. Если в начале балета колорит медных духовых присутствовал лишь в качестве звукоизобразительного средства в фантастических картинах («Пленение Жар-птицы Иваном-царевичем», «Появление Жар-птицы, преследуемой Иваном-царевичем», «Мольба Жар-птицы»), то в центральных разделах произведения тембрика медных служит основным кульминационным средством в моментах, связанных с активизацией злых персонажей («Волшебные перезвоны, появление чудовищ, слуг Кашеевых и пленение Царевича», «Выход Кашея Бессмертного», «Поганный пляс Кашеева царства»). В итоге заключительные сцены балета сопровождаются звучанием медных инструментов, олицетворяющим добро, торжество победы над злом.

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. М. : Музыка, 1997. 280 с.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М. : Музыка, 1967. 221 с.
3. Стравинский И. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 413 с.
4. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. : Музгиз, 1963. 272 с.
5. Друскин М. Игорь Стравинский. Л. : Сов. композитор, 1982. 208 с.

Tulupov Vladimir N., Tambov State Musical and Pedagogical Institute (Tambov, Russian Federation).

E-mail: tulupov_trumpet@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 165–170.

DOI: 10.17223/2220836/30/18

TIMBRE LOOK OF FAIRY-TALE CHARACTERS IN THE SCORE OF THE BALLET OF STRAVINSKY “FIRE-BIRD”.

Keywords: ballet; “Firebird”; Igor Stravinsky; brass wind instruments; fairytale characters.

Ballet work of Igor Fedorovich Stravinsky vastly and plugs in itself compositions, different on subjects, plots, structural organization. An orchestra of his ballets is the mirror of thinly reflecting evolutionary creative processes. Being not only a composer, but a performer, and also a conductor, a

composer felt orchestral fabric from within. He operates the knowledge of expressive possibilities of orchestra freely enough, that shows up, for example, already in the first ballets of composer.

Early ballet works of Stravinsky contains the scores related to the indigenously national subjects. Orchestral receptions serve as powerful dramaturgic means. In ballet "Fire-bird" the different forms of the voice painting prevail, that answers the tasks of fairy-tale-epic type of ballet. One of the powerful facilities in creation of fairy-tale colour orchestral receptions serve as in this work. A composer creates an individual timbre look for every personage of the musical theatrical. Frequently a key role herein plays exactly timbres of brass wind instruments.

In the score of the ballet a large role is taken to colorful possibilities of parties of wind instruments. Fixing after the timbre of ensemble of brass instruments spirit semantics of wicked personages is a tradition for Russian composer's school.

Tracing basic principles of descriptions of main personages of ballet, orchestrations related to the features, it is possible to come to the next conclusions. The distinguishing feature of the orchestral thinking of composer in this ballet is exceptional attention to the group of brass wind instruments. Stravinsky sees the paints of copper group in three hypostasiss. The first is related to embodiment of fabulousness in general. The colour of the orchestral brass instruments reflects the atmosphere of magic and inscrutability as good as possible. The second is related to description exactly of wicked personages. And finally, the third proves only in the finale of ballet. The question is about the last number is "Disappearance of Kaschey's kingdom, revival of the petrified warriors, universal rejoicing", where the atmosphere of universal holiday and rejoicing is created with the help of the brightness and brilliance of brass instruments.

References

1. Asafyev, B. (1997) *Kniga o Stravinskom* [The Book About Stravinsky]. Moscow: Muzyka.
2. Vershinina, I. (1967) *Ranniye balety Stravinskogo* [Stravinsky's Early Ballets]. Moscow: Muzyka.
3. Stravinskiy, I. (1971) *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka.
4. Stravinskiy, I. (1963) *Khronika moyey zhizni* [Chronicle of My Life]. Leningrad: Muzgiz.
5. Druskin, M. (1982) *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.

УДК 78.01–784

DOI: 10.17223/22220836/30/19

И.Н. Хазеева

О ПРИМЕНЕНИИ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Автор статьи анализирует проблемы воплощения музыкального образа в дирижировании на основе синестетического подхода. Синестетический подход раскрывает возможности межчувственных связей в дирижировании, что избавляет исполнителя от однозначности практики самовыражения, которые появляются у жанра или направления музыкального произведения вследствие исторического развития музыкального искусства. В статье уделяется внимание проблеме восприятия музыки, когда музыкально-звуковые, метроритмические структуры воспринимаются как некий концепт, опирающийся на слухо-двигательные, осязательные, обонятельные, зрительные ощущения. Концепты, которые представляют собой процессы смыслообразования, определяются особенностями мышления, особенностями чувствования каждого исполнителя. В статье представлены примеры применения синестетического подхода в дирижировании; описаны особенности взаимодействия определенных слухо-двигательных, слухо-цветовых, слухо-обонятельных ощущений в условиях передачи художественного образа в дирижировании.

Ключевые слова: синестетический подход, сенсорно-перцептивные процессы, дирижерский аппарат, внутридолевая пульсация, метроритмический рисунок.

В XX в. огромную популярность получили такие понятия, как синестетика, синестетический подход в музыкознании, слияние музыкальной психологии с эстетикой, культурологией, философией. Более утилитарный подход понятие «синестетика» вначале получило в области слияния, взаимовлияния цвета и звука. Это небезызвестные положения о представлении звука в цвете Н.А. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Дебюсси и др. Далее это понятие получило развитие в трудах Б. Галеева, И. Ванечкиной [1] с точки зрения экспериментальных методик, подходов, что дало новый толчок к развитию категории синестетики в музыкальном искусстве с точки зрения возможности воспитания этого начала у человека. Это и комплекс упражнений Д. Берджа и др. Параллельно с развитием категории синестетики в области музыкального образования в музыкознании появляется понятие «неклассическое музыкознание» [2. С. 83]. Основанием для появления такого рода музыкознания явились идеи Р. Вагнера, С. Эйзенштейна и др. Эта область музыковедения, основанная на синестетическом подходе, призвана была объяснять, понимать музыку, ушедшую из традиционных классических законов формообразования, ладо-гармонических и интонационных структур. С развитием музыки пространственной, построенной на минимализме, сонорной основе и других авангардных, современных композиторских техник, требовался иной подход для понимания новой музыки.

С этой точки зрения открылись новые возможности в плане более глубокого и всеобъемлющего понимания идеи, воплощенной в музыкальную ткань. Взаимосвязь трех пластов звуковой ткани фактурно-фонического, интонационно-драматургического и структурно-композиционного, признание

фонического начала первоочередным, развитие визуального ряда как результата фонического ряда являются основополагающими в синестетическом подходе в музыкознании. Однако новые достижения в музыкознании не должны являться прерогативой музыки только фонической, а могут быть применены в работе и с вполне традиционными, классическими произведениями. Это говорит о том, что в процессе анализа музыкального произведения, его интерпретации исчезают грани узкоспециальных положений теоретического музыкознания, появляются междисциплинарные подходы в исполнительской практике.

Особенно ярко синестетический подход может выражаться в процессе дирижерской деятельности, которая сама по себе является сложным и особо структурированным видом исполнительской деятельности. Здесь все качества, присущие любому музыканту-исполнителю, проявляются в увеличенном, приближенном виде. Если любой музыкант имеет дело со своим инструментом или голосом и несёт ответственность за исполнение сам, то у дирижера инструмент – это коллектив исполнителей, и основная ответственность за воссоздание музыкального произведения ложится на одного человека.

Дирижирование как исполнительская деятельность, конечно, включает все этапы анализа, восприятия, исполнения произведения. Эти процессы могут происходить как отдельные этапы работы над музыкальным произведением, так и в свернутом виде в зависимости от опыта музыканта, от особенностей его творческо-мыслительного процесса. При обычном традиционном подходе до недавнего времени считалось, что эти процессы достаточно разграничены. Но в связи с новыми, более углубленными исследованиями в области музыкальной психологии, музыковедения, которые раскрыли процессы восприятия, мышления с точки зрения когнитивного подхода, можно сказать, что процессы познания, восприятия музыкального произведения не так просто разграничить на отдельные этапы. И в этой связи очень удобен синестетический подход в восприятии произведения на уровне чувственных ощущений, а не только аналитического подхода с позиции выражения идеи в виде четких понятий, категорий, структур музыкального языка. Этот подход открывает новые возможности в воспитании хормейстера.

Одним из сложных явлений в педагогической практике в классе хорового дирижирования является не столько техническая сторона, т.е. постановка дирижерского аппарата, умение видеть основные образы произведения, выраженные определенными музыкальными средствами, присущими данному композитору, стилю, эпохе, сколько умение ярко выразить собственное чувство данного произведения. Этому имеется ряд объективных и субъективных причин. К объективным причинам можно отнести физиологические особенности дирижера-хормейстера, ограниченность мануальной технической оснащённости, раскоординированность между чувствованием и его телесным выражением. К субъективным причинам можно отнести неумение выражать эмоции, темперамент дирижёра, способность трансляции образа. В теоретической и методической литературе описываются различные точки зрения в вопросе воспитания дирижёра, где до сих пор нет единого мнения: дирижёр – это профессия, которой можно обучить, или дирижерами становятся только предрасположенные этому виду деятельности исполнители.

Одним из основополагающих компонентов музыки является её ритмическая структура как организующее начало. Понятие «ритм» еще с античных времен являлось одним из основополагающих элементов мировой гармонии. Говоря современным языком, определенный ритмический рисунок, ритмическую единицу можно определить понятием «фрейм», который включает в себе форму интерпретации смыслового содержания музыки. Любой ритмический рисунок несёт в себе определённую смысловую направленность, оправданность каждому конкретному музыкальному образу, в каждое звучащее мгновение. И каждый ритмический рисунок во взаимосвязи с определенными интонационными составляющими может нести различную смысловую нагрузку, что и должно выражаться в разнице телесного воплощения его в дирижировании. Проживание ритмического рисунка должно быть не столько телесным, сколько на уровне психофизиологии. Так как в процессе дирижирования могут быть задействованы различные виды ощущений – это и экстерорецептивные, и интерорецептивные, проприоцептивные, то мышечные движения, мануальное воплощение образов, даже имеющих в основе схожие ритмические структуры, может варьироваться. Поэтому на занятиях по классу хорового дирижирования наряду со свободой дирижёрского аппарата, пластичности кисти большое внимание уделяется освоению студентами метроритмического рисунка. Немаловажную роль в этом процессе играет чувство ритма обучаемого студента, так как у разных людей оно развито в различной степени.

На первых занятиях по дирижированию наряду с постановкой аппарата, отработкой жеста, аутфакта включаются пластические упражнения на различные виды ритмического рисунка. При этом следует сразу фиксировать внимание на семантическом значении ритмического рисунка – выражение покоя или порывистости, тягучести или взволнованности, состояние стабильно-равномерного звучания или аффектации в звучании. Конечно, на первом этапе обучения дирижированию вводятся азы постановки дирижёрского аппарата, функции правой и левой руки в показе метра и ритма. Большое внимание уделяется метрической точности и строгости в показе как основы музыкальной ткани. Обычно вначале объясняется самостоятельная роль левой руки с показа выдержанных звуков. Для этого рекомендуется взять нетрудное произведение и поставить перед учащимся задачу: правой рукой непрерывно тактировать. А левой рукой отмечать ритмический рисунок хоровой партитуры. В произведениях с сопровождением разделение функций рук выявляется гораздо ярче. Правая рука берёт на себя организацию ритмичности, а левая больше внимания уделяет хоровым партиям, вступлениям голосов.

Наибольшую сложность представляет собой работа над внутридолевой пульсацией, так как малейшие метроритмические изменения в течение одной доли нельзя отобразить единичным жестом. Здесь на помощь приходит внутридолевая пульсация, которая в зависимости от размера может исчисляться 2,4 шестнадцатыми, восьмыми длительностями либо триольной пульсацией. Для выработки ощущения внутридолевой пульсации в классе хорового дирижирования сначала разъясняется структура жеста, состоящая из двух фаз, затем отрабатываются в пластических упражнениях различные виды внутридолевой пульсации. При этом структура полного единичного жеста может

быть представлена в виде цифровой формулы. Например, в виде формулы $2 : 2$ или $2 : 1$. Данная схема очень подробно рассмотрена в работе К. Ольхова «Теоретические основы дирижёрской техники» [3].

Таким образом, использование внутридолевой пульсации даёт нам возможность отображать внутридолевой ритмический рисунок, а формула – достаточно точно устанавливать временную продолжительность каждой фазы. Выражение жеста, таким образом, позволяет с известной определённой указывать, какой именно жест нужен в том или ином случае. Но этого достаточно трудно достичь без хорошо развитого чувства ритма самого дирижёра, хорошей координации с точки зрения физической подготовки.

С целью тренировки, развития передачи чувственного начала в телесном выражении недостаточно заниматься только упражнениями на мануальную технику в дирижировании. Прежде всего, это должно быть эмоционально окрашено, целенаправленно определены задачи показа определённых эмоций в разных темповых, динамических, штриховых условиях. В условиях синестетического подхода к дирижированию, в частности хоровому дирижированию, стоит обратить внимание не только на слухо-двигательные ощущения, но и слухо-зрительные, слухо-осязательные, слухо-обонятельные. В некоторых случаях хорошо срабатывают взаимосвязи с запахами, например в случае дирижирования произведения для женского хора Р.Шумана «Лотос». Ровное колыхание аккордов в фортепианной партии усиливается метроритмической ровностью хоровой фактуры. При дирижировании размера $6/4$, когда происходит удвоение долей, не всегда сразу удастся будущим хормейстерам провести эту метроритмическую ровную и при этом очень выразительную хоровую фактуру. И в этом случае на помощь приходит усиление внимания хормейстера на представление ощущение аромата цветка, который очень мягко обволакивает исполнителя и настраивает на показ более ровного и кантиленного звучания. И к таким примерам можно привести произведение «Сирень» С. Рахманинова.

В другой ситуации, когда исполняется другое произведение тоже с ровным метроритмическим рисунком, например, хор народа «Горе постигло лихое...» С. Василенко из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже...», то в данном случае эта ровность метроритма в совокупности с полифоническим изложением с включением увеличенной кварты темы имеет совершенно другое значение. Соответственно, и в показе ровности метроритмического рисунка будет присутствовать и пульсация тревоги, колокольного перезвона, набата, что в дирижёрском показе требует четкости, подчеркивания каждой доли, лаконичности и скупости в жесте. Немаловажную роль в создании атмосферы тревоги и предстоящего страдания народа играет темп.

Темп самым непосредственным образом связан с величиной и объёмом жеста. Чем быстрее скорость, тем меньше должен быть объём движения. В основе этой закономерности – принцип маятника, который тем медленнее движется, чем он длиннее и чем тяжелее подвес. Естественно, что движение более подвижной частью руки, а именно кистью, в быстром темпе гораздо легче, удобнее и естественнее, чем всей рукой. Размашистый, массивный жест в скором темпе неизбежно производит громоздкое впечатление и может создать ощущение неповоротливости и суеты. Естественным образом происходит уменьшение амплитуды движений при ускорении темпа и наоборот,

при замедлении увеличиваться, если того требует динамическая составляющая партитуры [4].

Конечно, любые метроритмические структуры обусловлены темпом, динамикой, звуковысотностью, тембральной окраской. И каждый из этих элементов придаёт своё неповторимое сочетание ощущений, свои комбинации перцептивных процессов. В любом случае для каждого хормейстера в произведении складываются свои схемы, концепты, знаки, которые являются результатом индивидуального способа мышления, индивидуального комплекса ощущений. И в процессе хорового дирижирования на первый план выступает не столько техническая сторона постановки дирижерского аппарата, хотя это и является основополагающим моментом, сколько процесс развития индивидуального (авторского) прочтения и конкретно-чувственной передачи идеи музыкального произведения.

Литература

1. Галеев Б., Ванечкина И. «Цветной слух» и «теория аффектов» (на примере изучения семантики тональностей) // Языки науки, языки искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2000. С. 342–346.
2. Коляденко Н.П. Роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 82–88.
3. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1984. 160 с.
4. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95 с.

Khazeeva Irina N., Nizhnevartovsk State University (Nizhnevartovsk, Russian Federation).

E-mail: hazeeva_ira@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 171–176.

DOI: 10.17223/2220836/30/19

THE APPLICATION OF THE SYNAESTHETIC APPROACH IN THE PROCESS OF CHORAL CONDUCTING

Keywords: synesthetic approach; sensory-perceptual processes; conductor apparatus; intralobar frequency; metrorhythmic pattern.

This article observes a new approach in choral conducting. The synesthetic approach is getting more and more widespread in musicology, music pedagogy and performing practice. Nowadays this phenomenon has a lot of definitions that explain their essence, nevertheless there are some ones that also contradict each other. Experts suppose each person has his own synaesthesia that means an ability to perceive the art and the world. Among all the definitions of synaesthesia, a word combination “color-sound” may occur. For example, people can not only hear sounds, but also they can see colors, size and shape.

An author of this article analyzes the issues of the endowment of the musical image during conducting on the basis of the synesthetic approach. The synaesthetic approach reveals the possibilities of sensual links during conducting what can relieve a performer from ordinary and usual practice that may appear in a particular genre or music style due to historical development of music art. The article focuses on the problem of music perception when sound and metrorhythmic structures are conceived as a concept based on auditive-kinetic, tactual, olfactic and visual sensations. Concepts that represent the processes of sensemaking are determined by the features of thinking and perception of each performer. These features define the process of reading the text of a music work. The article presents examples of the application of the synaesthetic approach in conducting. Specific features of the interaction of certain sensations are described in terms of performance in conducting.

The article presents examples of implementation of the synaesthetic approach in conducting of choral works of R. Shuman and S. Rakhmaninov. The author considers the process of the embodiment of the musical image through the metrorhythmic structures. Rhythm is a universal component of the artistic language and the most important expressive instrument of both music and arts. Rhythmic ear for music is ability to experience the music, feel the emotional expressiveness of a musical rhythm and

to replay it exactly. Sensory processes such as the sensations in the movement of music, graphic line of the melody, harmonic rhythm and perceptual processes that transform figural movements through reflecting the whole phenomenon are involved in conducting.

The application of this approach in conducting and choral activity opens up new opportunities in the perception and transmission of the artistic image in a musical composition.

References

1. Galejev, B. & Vanechkina, I. (2000) "Tsvetnoy slukh" i "teoriya affektov" (na primere izucheniya semantiki tonal'nostey) ["Colour hearing" and "theory of affects" (a cases study of semantics of tonalities)]. In: Zhuravleva, Z. (ed.) *Yazyki nauki, yazyki iskusstva* [Languages of Science, Languages of Art]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 342–346.
2. Kolyadenko, N.P. (2017) Synesthesia role in establishing of "nonclassic" musicology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 82–88. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/25/10
3. Olkhov, K. (1984) *Teoreticheskiye osnovy dirizherskoy tekhniki* [Theoretical Foundations of Conducting]. Leningrad: Muzyka.
4. Zhivov, V. (1987) *Ispolnitel'skiy analiz khorovogo proizvedeniya* [Performing Analysis of a Choral Composition]. Moscow: Muzyka.

УДК 7.071

DOI: 10.17223/22220836/30/20

В.Б. Храмов, Н.Г. Денисов, Д.О. Устрижицкая

ГЛЕНН ГУЛЬД КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ПЯТОЙ СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА

На основе анализа исполнения фортепианной транскрипции Пятой симфонии Бетховена выявлены характерные черты стиля Г. Гульда: точное воспроизведение текста вне зависимости от сложившихся традиций его интерпретации, аскетическая манера использования тембровых возможностей рояля, предпочтение звукозаписывающей студии концертному залу, стремление создать принципиально новую интерпретацию музыкальных произведений. Обосновывается влияние протестантского мирозерцания на формирование стиля его игры.

Ключевые слова: Г. Гульд, музыкальная культура, исполнительский стиль, интерпретация, протестантское мирозерцание.

Только о трех зарубежных пианистах, гастролирующих в нашей стране в послевоенные годы, можно без преувеличения сказать – «они покорили Москву». Это – канадец Гленн Гульд, американец Ван Клиберн и француз Люка Дебарг. Впрочем, Клиберн и Дебарг при всем своеобразии их таланта сходны в том, что творят во время концерта, импровизируя, творят «вместе с публикой», вместе «с сопереживающим музыку залом» [1. С. 10]. Г. Гульд (1932–1982) играл подчеркнуто «для себя» – несмотря на переполненный зал восторженной публики. Публика не вдохновляла его, а скорее мешала. Ведь он как концертный исполнитель должен был с нею считаться – корректировать интерпретацию произведения в зависимости от величины зала, его акустических свойств и проч. Для него идеал исполнительства – играть себе самому «в комнате, в которой дверь случайно осталась чуть-чуть открытой» и кто-то может послушать. «Открытая дверь» – образ, который использовал сам художник [2. С. 84]. Его другом была не публика, заполнившая зал, его другом был студийный микрофон, выполняющий ту вдохновляющую роль, которую для других артистов играет публика.

О первом его московском концерте, который состоялся в 1957 г., существует легенда, лучше всего иллюстрирующая тот стиль исполнения, который демонстрировал пианист. Тогда он был для московской публики «малоизвестным артистом» – дебютантом без какого-то авторитета, связанного с конкурсной практикой. У него была хорошая пресса на Западе, но в те годы – в условиях «холодной войны» и «железного занавеса» – этот фактор не имел существенного значения для нас, ибо мало кто с западной прессой был знаком. Кроме того, московская публика тех лет была весьма избалована своими пианистами, действительно высококлассными: С. Рихтер, В. Софроницкий, М. Юдина, Э. Гилельс, Л. Оборин и др. были предметом национальной гордости. Поэтому слушателей на концерт Г. Гульда в Большой зал консерватории собралось немного – кроме профессионалов, принципиально посещающих все концерты, были еще люди случайные, а также любители, пришедшие

«из любопытства». Но канадец с первых тактов пленил зал. Все поняли, что присутствуют при экстраординарном событии. Мобильных телефонов не было, но по «сарафанному радио» (дело происходило в консерватории, а там только студентов – сотни), по стационарным телефонам слух о феноменальном концерте, который нельзя пропустить ни в коем случае, быстро распространялся. Люди «бросали все» и бежали в консерваторию слушать Гульда. Постепенно зал заполнился, свободные места исчезли, зрители уже стояли в проходах, но новые напирали и, в конце концов, первые ряды слушателей поднялись на сцену и стали «нависать над музыкантом», а он продолжал играть Баха, никого не замечая, – «для себя».

Итак, канадский пианист не мог пожаловаться на невнимание публики. Он с первых звуков завоевал Москву, равно как и другие мировые музыкальные центры. Но на пике артистической карьеры Г. Гульд прекратил концерты (1964 г.) и стал первым знаменитым артистом, который, добившись славы, покинул концертную эстраду ради студии звукозаписи, «ради микрофона». Он первым открыл вдохновляющее его действие. Он стал играть не для конкретной публики в конкретное время и в конкретном месте (зале). Он стал играть для себя, для каждого слушателя в отдельности (того, кто «стоит у открытой двери», т.е. слушает диск), для всего мира – «для всех и ...ни для кого».

Нельзя не отметить, что в среде серьезных музыкантов исторически сформировалось мнение, согласно которому микрофон является врагом музыкантов. Ведь усиливающее звук средство позволяет «безголосым» певцам завоевывать зал, уравнивая их с «голосистыми». С другой стороны, микрофон как средство звукозаписи сковывал артиста, ибо страх возникал от того, что «запись увековечит ошибки». Включенная аппаратура мешает многим музыкантам играть и в студии, хотя здесь казалось бы можно «переиграть», исправить. И неслучайно опытные звукорежиссеры стараются включать аппаратуру в тот момент, когда артист не знает об этом, – говорят, что в подавляющем большинстве случаев им удавалось получить лучший вариант исполнения. Но пример Г. Гульда изменил ситуацию: микрофон – друг, стимулирующий творчество фактор, ибо, когда он включен, – иная игра, ибо его включение, как по волшебству, «включает» вдохновение. Сегодня об этом говорят уже многие артисты, но первым был Гульд. Феноменальный успех его записей поспособствовал возникновению новой ситуации в исполнительском искусстве – наступило иное время: время артистов-импровизаторов сменилось временем интерпретаторов [3. С. 102]. И звукозапись постепенно становится обязательным элементом музицирования и существенным фактором музыкального образования.

В чем причина столь феноменального московского успеха канадского пианиста? Первый ответ был дан сразу – «он открыл публике И.С. Баха». Ответ правильный, ибо привычные и любимые произведения Иоганна Себастьяна Баха зазвучали у Гульда по-новому: совсем не так, как учили (хорошо учили, нужно признать) в консерваториях, не так, как играли победители конкурсов, – иначе, новые богатства музыки открывая. Но, как выяснилось позже, не только Баха Гульд играет по-новому – « всю музыку » он стал интерпретировать в высшей степени оригинально. На первый план он поставил не «единственно правильную» интерпретацию нотного текста, но творчески-

новое, многовариантное истолкование «художественной идеи», которую создал автор. И Бетховен у него – открытие, и Моцарт, и Гайдн, и Брамс... Новый подход к исполнительскому искусству был им найден, который в конце концов изменил мир серьезного музыкального искусства. Его творческое кредо – записывать только принципиально новую интерпретацию произведения – было осуществлено в полной мере. Он ушел из концертного зала в студию для того, чтобы вновь и вновь осуществлять новое прочтение музыкальной классики, вопреки существующей традиции. Он ушел и стал легендой, стал музыкальной записью, сюжетом фильмов, рассказов, даже романа, вдохновленного его игрой.

Пятая симфония Бетховена, упомянутая в названии статьи, создана для оркестра. Оркестровое исполнение – дело дорогое, поэтому и редкое. До возникновения новой «звукозаписывающей культуры» по понятным причинам сформировалась практика создания четырехручных переложений симфоний для фортепиано – демократического и универсального инструмента, на котором «можно сыграть все». Но четырехручная игра предназначена для домашнего, салонного музицирования. Ф. Лист, знаменитый виртуоз и композитор, сделал двуручное переложение всех девяти симфоний Бетховена для концертного исполнения. Музыкальная критика в нашей стране исключительно высоко оценила работу Листа, ибо увидела в ней благородный импульс просветительства. И действительно, Ф. Лист играл симфонии Бетховена ради просвещения публики, дабы изменить практику концертов-развлечений. Он делал и другие переложения-фантазии симфонических и оперных произведений. По общему правилу они были средством демонстрации блестящего мастерства пианиста – тут было «больше Листа, чем оригинала». Кроме того, они воспроизводили широко известные и уже любимые публикой произведения. Все симфонии Бетховена суть транскрипции иного рода. В них только Бетховен, а Лист «ушел в тень». Лист ничего не добавил (обычных для переложений виртуозных прикрас) и не убрал, он поставил и блестяще решил всего одну задачу: перенес на фортепиано, выписав на двух строках нотного стана, сложнейшую партитуру симфоний Бетховена. Но сам факт концертного исполнения столь полно изложенного текста симфоний является труднейшей исполнительской проблемой и требует от пианиста виртуозности высочайшего класса.

Фортепианные переложения Листа симфоний Бетховена играют редко. Но за полтора века со времени их создания все же сформировалась «исполнительская традиция». По общему правилу все виртуозы держатся «листовской трактовки фортепиано». Лист в свое время поразил публику тем, что рояль стал у него звучать, «как оркестр», т.е. тембрально и динамически богато – по-оркестровому. Вместе с тем, в отличие от оркестрового исполнения симфоний, пианисты играли их субъективнее. Это касается некоторой свободы темпа-ритма и подчеркнутой виртуозности (действительно, транскрипции по названным выше причинам очень трудны, а виртуозное преодоление трудностей – дополнительный и весьма существенный элемент эстетического воздействия на публику).

Гленн Гульд сформулировал принцип, требованию которого неукоснительно следовал в творчестве: грамзапись оправдана только тогда, когда пианист предлагает новое прочтение произведения, новую его трактовку. И не-

трудно предположить, что запись Пятой симфонии суть новая ее интерпретация. Но существует еще одно обстоятельство, и его ни в коем случае нельзя не учитывать. Г. Гульд доказывал, что не всякая музыка его интересует как интерпретатора. Сам музыкальный материал должен потенциально содержать некоторые моменты, на основе которых можно создавать новый вариант истолкования произведения. Так, его не интересовала музыка с элементами программности, театральности, живописности и проч. [4]. Он интерпретировал по преимуществу чистую музыку. Нельзя не отметить, что именно театрально-живописная, поэтическая музыка наиболее популярна в широкой аудитории слушателей. И Пятая симфония Бетховена – одно из самых популярных музыкальных произведений (все знают «тему судьбы», которая ее начинается). Гульд в статьях и интервью, разъясняя эстетические принципы своего искусства, неоднократно упоминал Пятую Бетховена как произведение излишне театральное, поэтому для него малоинтересное. Но в какой-то момент он вдруг выучил и записал симфонию. Почему?

Думается, ответ – из сказанного выше – очевиден: «он увидел возможность принципиально новой интерпретации произведения». Но что получилось в результате? Прослушивание записи удивляет с первых же нот. В отличие от привычного, листовского, многокрасочного звучания, его рояль звучит скорее «как оскопленный клавесин» (сравнение Г. Гульда), т.е. клавесин без специфического серебристого тембра и какого-то подобия оркестровых звучностей. Симфония выглядит новым произведением (по крайней мере – обновленным). Первоначальное удивление от услышанного сменяется устойчивым интересом – хочется слушать дальше. Гульд играет подчеркнуто точно – как у Бетховена, как у Листа. Он трактует текст предельно объективно – даже объективнее, чем дирижеры-интерпретаторы (Караян, Фуртвенглер, Мравинский и др.). Простейший сравнительный анализ интерпретации свидетельствует, что у него самое объективное из всех доступных нам прочтений Бетховена, скупое на краски, «графически строгое, как очертание протестантского собора».

Известно уподобление музыки архитектуре: как писал Ф. Шеллинг, «архитектура – застывшая музыка». В связи с этим о классических симфониях венской школы можно сказать: «они – католические соборы в звуках». Продолжая логику уподоблений (свободных аналогий), лучше всего, как нам видится, интерпретацию Гульда Пятой Бетховена сравнить с протестантским собором, лишенным каких-либо украшений, но в высшей степени выразительным своею архитектурной строгостью, проявляющей совершенную конструкцию, архитектуру произведения.

Обоснованность оригинальной интерпретации Г. Гульда усиливается при ознакомлении с нотным текстом транскрипции Ф. Листа. До Гульда это обстоятельство как-то не бралось в расчет, не замечалось исследователями и музыкантами. Нотный текст транскрипции, его графика удивляют, ибо нотные знаки выстраиваются шпильеобразно, напоминая контуры готических соборов. В оркестровой партитуре и в четырехручном переложении этот эффект как-то не просматривается.

Каковы социокультурные причины, в результате действия которых появилось столь оригинальное прочтение симфонии? Справедливо полагают, что настоящее серьезное искусство укоренено в истории страны. Это отно-

сится не только к литературе, но и к музыке, к ее исполнению. Гленн Гульд – канадец, протестант. Судя по его статьям и интервью, он не был глубоко верующим человеком, тем более религиозным фанатиком, но воспитывался в пресвитерианской школе, сам о себе часто говорил – «моя протестантская душа», т.е. он был протестантом по мироощущению. Следы протестантского воспитания отчетливо просматриваются, в частности, в гульдовском отношении к нотному тексту, которое подобно отношению протестантов к тексту Библии – обходятся «без посредников», игнорируя традицию их истолкования. Но это не все, ибо протестантское мироощущение вполне определенно проявляет себя и в культуре Канады, которая в свою очередь не могла не повлиять на формирование личности художника. Устроенность, продуманность жизни и быта и вместе с тем скромность – нет кричащего о себе богатства (современную массовую культуру не берем в расчет). Протестантские церкви, сама служба в протестантских храмах, убранство и внешний вид существенно отличаются от православных и католических храмов. У православных и католиков в службе и убранстве церкви присутствует не только мистический, но и эстетический элемент: мистическое перерастает в эстетическое и наоборот. У протестантов эстетический элемент уходит на второй план – вера, молитва предстают в очищенном виде (конечно, не полностью). В католическом храме красота барочная, роскошная, в православных – высокая, сияющая. В протестантском – скромная, яркость чувства проявляют в молитве. Эстетика здесь скорее пифагорейская, математическая, рациональная – эстетика правильных пропорций. Конечно, пифагорейская красота присутствует и в католических и в православных храмах, но она как бы стыдливо скрывается за красотой и выразительностью живописного, скульптурного (у католиков) убранства. Ее можно созерцать при определенных природных условиях, находясь на существенном расстоянии, когда исчезают краски, скрываются детали. Гульд увидел созданный Бетховеном собор-симфонию с большого расстояния, увидел протестантскую его составляющую, точнее, он открыл и с молитвенным пылом выразил его «протестантскую красоту».

Литература

1. Храмов В.Б. Импровизация как форма художественной деятельности // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4. С. 10–14.
2. Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! М. : Классика-XXI, 2008. 272 с.
3. Храмов В.Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 4. С. 101–104.
4. Храмов В.Б. Советское кино как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. 2009. № 2. С. 183–201.

Khramov Valery B., Denisov Nicholay G., Ustrizhitskay Diana O., Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: valery.khramov@yandex.ru, ngdenisov@gmail.com, diananet@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 177–182.

DOI: 10.17223/2220836/30/20

GLENN GOULD AS INTERPRETER OF FIFTH SYMPHONY OF BEETHOVEN

Keywords: G. Gould; musical culture; performing style; interpretation; worldview.

In the article, the role of the Canadian pianist Glenn Gould (1932–1982) in modern musical culture is interpreted. It is shown that he has implemented a new approach to performing art. The basic principle of his art is that the performer must create a new interpretation. For the sake of its realization,

he left the concert hall at the peak of his artistic glory in the recording studio, where, as he believed, the ideal conditions for a new reading of the musical classics were created. Prior to Gould, sound recording was thought of as a means of preserving the creative achievements of performing musicians. Thanks to Gould, sound recording has become a relatively independent type of performing art. He abandoned the existing tradition of creativity “in front of the public and with it”, opened the inspiring possibilities of the studio and microphone.

The most clearly new style of performance created by Gould was manifested in his interpretation of the transcription of Beethoven's Fifth Symphony. Specific properties of Liszt's piano transcriptions and the formed tradition of their performance are analyzed. It is shown that Gould refuses from the orchestral, multicolored interpretation of the piano. He plays emphatically precisely – like Beethoven. The text treats objectively. A comparative analysis of interpretations has shown that he has the most objective of all the readings of Beethoven's Fifth Symphony, sparingly painted, graphically strict, like the outline of a Christian cathedral.

At the end of the article socio-cultural reasons were analyzed, as a result of which such original reading of the symphony appeared. Gould is a Canadian. Judging by his articles, he was not a deeply religious person, but he was raised in a Protestant school, he spoke of himself – “my Protestant soul” – he possessed a Protestant worldview. The Protestant worldview is quite definitely manifested in the culture of Canada. The orderliness, thoughtfulness of life and everyday life and at the same time modesty – there is no wealth that screams about itself. Protestant churches – service, decoration and appearance – are significantly different from Orthodox and Catholic churches. Orthodox and Catholic in the church service and decoration is present not only a mystical, but also an aesthetic element: the mystical grows into an aesthetic and vice versa. In Protestants, the aesthetic element goes to the background – faith, prayer appear in an almost purified form. In the Catholic church, the beauty is baroque, luxurious. In Protestant – modest. Aesthetics here Pythagorean, mathematical, rational – aesthetics of the right proportions. Pythagorean beauty is present in Catholic and Orthodox churches, but it “hides” behind the beauty and expressiveness of the picturesque, sculptural (the Catholics) decoration. Symphonies of Beethoven can be likened to a Cathedral in the sounds. Gould discovered Protestant beauty of the symphony-cathedral.

References

1. Khramov, V.B. (2011) Improvizatsiya kak forma khudozhestvennoy deyatel'nosti [Improvisation as a form of artistic activity]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies Russian South*. 4. pp. 10–14.
2. Monsaingeon, B. (2008) *Glenn Gul'd. Net, ya ne eksentrik!* [Glenn Gould. No, I'm not an eccentric!]. Translated from French by M. Anninskaya. Moscow: Klassika-XXI.
3. Khramov, V.B. (2016) Performance as interpretation of the idea of musical composition. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies Russian South*. 4. pp. 101–104. (In Russian).
4. Khramov, V.B. (2009) Soviet movie as a phenomenon of Soviet culture. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 2. pp. 183–201. (In Russian).

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 72.03; 930.85

DOI: 10.17223/22220836/30/21

Д.А. Беспалова

К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ИЗУЧЕННОСТИ ПОНЯТИЯ «АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»

Данная статья направлена на определение наличия термина «архитектурное наследие» и его соотношение с понятием «культурное наследие». Архитектурные постройки 1930–1950-х гг. являются культурным наследием, но большей части произведений советской архитектуры рассматриваемого периода не присвоен статус «объекта культурного наследия». По сути здания советской эпохи обладают рядом критериев и историко-культурной ценностью, т.е. имеют основания для получения данного статуса. Без законного государственного статуса они могут быть утрачены.

Ключевые слова: культурное наследие, архитектурное наследие, архитектура советского периода, «советский неоклассицизм».

Цель статьи – продемонстрировать характер использования понятия «архитектурное наследие» и наличие критериев для придания произведению советской архитектуры статуса «объекта культурного наследия». В статье рассмотрены источники (международные хартии) и современные публикации (статьи, в которых рассматривается понятие «культурное наследие», и статьи, в которых изучается архитектура СССР 1930–1950-х гг.).

Понятие «культурное наследие» формируется в международных хартиях в период 1931–1975 гг. [1–4]. В Конвенции 1964 г. используется термин «исторический памятник», 1968 г. – «культурные ценности», 1972 г. – впервые появляется понятие «культурное наследие». В 1975 г. дается определение термину «архитектурное наследие» – «это духовное, культурное, экономическое и общественное богатство, состоящее из невосполнимых ценностей»¹ и более нигде не встречается [5]. Также в названных выше конвенциях уделялось внимание незарегистрированным объектам, которые обладают историко-культурной ценностью, но не имеют законного статуса.

В конвенциях и положениях 1976–1987 гг. рассматривались исключительно зарегистрированные объекты [6–8].

Рассмотрим понятия «культурное наследие» и «архитектурное наследие» в современных статьях, которые созданы в одну политическую, социальную и культурную эпоху.

¹ Европейская хартия по охране архитектурного наследия (Страсбург, 1975) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemimoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

Понятие «культурное наследие» авторы изучают, опираясь на публикации связанные с памятниковедением, Конвенциями ЮНЕСКО и РФ №73-ФЗ от 25.06.2002 «Об объектах культурного наследия...».

А.Б. Шухободский [9], О.В. Галкова [10], М.А. Полякова [11], Т.С. Курьянова [12] рассматривают понятие «памятник истории и культуры» со времени его зарождения в Европе и в России. С XVIII и до конца XX в. в понятие «памятник» входили в основном движимые объекты. После того как в 1988 г. в СССР была ратифицирована конвенция ЮНЕСКО 1972 г., стали пользоваться понятием «культурное наследие». В России понятие «культурное наследие» было преобразовано в понятие «объект культурного наследия» (т.е. только недвижимые объекты). А.Б. Шухободский пишет, что согласно Закону Российской Федерации ФЗ-№ 73 от 2002 г. физические и юридические лица, которые осуществляют право пользования «объектом культурного наследия», должны нести ответственность за его сохранение.

А.Б. Шухободский определяет «памятники истории и культуры» как: «созданные человеком или подвергнутые его целенаправленному воздействию уникальные неодушевленные недвижимые материальные культурные ценности, способные удовлетворять духовные потребности людей».

О.В. Галкова приводит классификацию «подходов, определяющих принципиально новое отношение к наследию: а) генетический, наследие – носитель исторической памяти, б) экологический, наследие – основа для дальнейшего развития, в) географический, наследие – основа сохранения культурного и природного разнообразия мира...» [13].

О.И. Закутнов считает, что в связи с бурным развитием общества истинные культурные ценности заменяются неистинными, в результате чего истинные могут быть утрачены [14].

М.А. Полякова говорит, что в современном мире рассмотрение понятия «культурное наследие» осуществляется с точки зрения многих дисциплин (культурологии, географии и др.) и что появилось понятие «архитектурно-историческая среда».

Т.С. Курьянова делит понятие «культурное наследие» на две составляющие: «культурный ландшафт» и «культурное разнообразие». Первая – это объекты, созданные человеком и природой, вторая – объекты нематериального наследия. Понятие «культурное наследие» развивается и дополняется во времени, окончательное решение еще не найдено.

Авторы-архитекторы, изучающие архитектуру 1930–1950-х гг. в СССР, едины во многих аспектах:

– Концентрируют внимание на периоде 1930–1950-х гг., эпохе правления И.В. Сталина. О нижней границе исследователи не делают конкретных выводов. Верхняя граница обусловлена Постановлением Правительства СССР 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве...» (О.В. Орельская [15], Ю.Л. Косенкова [16], Н.М. Гребенюк [17], И.Л. Кузина [18]).

– Е.В. Иовлева [19], Калдер Лот [20] делят период 1930–1950-х гг. таким образом: довоенный (период становления архитектурного стиля), военный (период замирания) и послевоенный (период расцвета и затухания). И.Д. Верёвкина [21] делит этот период другим образом: реконструктивный (1917–1933 гг.); радикализм (1934–1956 гг.). Н.М. Гребенюк добавляет, что эти периоды отличаются друг от друга темпами строительства.

– Отмечают, что политика и идеология государственного строя оказали влияние на развитие архитектурного направления, в результате за основу был выбран классический стиль. Благодаря С.О. Хан-Магомедову [22] многие архитекторы определяют архитектурный стиль 1930–1950-х гг. как «сталинский ампир» (Е.К. Казанева, Д.Д. Хисматуллина [23], О.В. Орельская, В.С. Кузеванов [24], И.Л. Кузина). А.П. Иванова предлагает назвать этот период «сталинский эллинизм» [25], В.С. Кузеванов – «советский классицизм», Е.Р. Бахтина – «неоклассика» [26].

– Рассматривая декор, приходят к выводу: использовались стилизованные элементы стиля классицизм. Также в качестве украшения плоскости фасадов применялась государственная символика (А.П. Иванова, Е.В. Иовлева, В.Е. Звагельская [27], Е.Р. Бахтина, Е.К. Казанева, Д.Д. Хисматуллина, В.С. Кузеванов).

– Главными особенностями объемно-пространственного решения называют монументальность и грандиозность. Одним из достижений считают ансамблевость пространственной организации территории (В.Е. Звагельская, М.П. Гришина [28], Е.В. Иовлева, Т.Н. Козловская [29], О.В. Орельская, Е.Р. Бахтина, И.Л. Кузина).

– На развитие архитектуры оказали влияние и сами архитекторы, получившие блестящее образование (А.П. Иванова, Калдер Лот, О.В. Орельская, В.Е. Звагельская).

– Все авторы настаивают на необходимости дальнейшего изучения архитектуры 1930–1950-х гг., считают нужным присвоить статус «объекта культурного наследия» многим зданиям этого периода (В.Н. Востриков [30], Ю.Л. Косенкова [31], Е.В. Иовлева, О.В. Орельская, Калдер Лот).

– В связи с нарастающими темпами строительства советские постройки, не имеющие статуса «объекта культурного наследия», находятся под угрозой исчезновения (В.Н. Востриков, Калдер Лот, А. Броницкая [32]).

– Советские здания актуальны для использования и отвечают всем современным требованиям и нормам (В.Н. Востриков, Калдер Лот, О.В. Орельская).

– Кроме типовых и специальных проектов изучаются и конкурсные проекты (В.Е. Звагельская, А.А. Горбунова, А.П. Иванова [33]).

Исходя из представленных выше аспектов, предлагаем критерии оценки незарегистрированных зданий периода 1930–1950 гг. для придания им статуса «объекта культурного наследия» [34, 35].

1. Исторический критерий. В исследуемый период был выработан специальный подход по проектированию архитектурного пространства, который заключался в проектировании типовых и специальных проектов жилых и общественных зданий, типовых решений кварталов, генеральных планов, планов реконструкции, которые воплощались на практике. Развитие строительства находилось под контролем государственной идеологии. За основу стилевой направленности был взят стиль классицизм и его характерные черты и элементы. Данный исторический этап развития архитектуры и строительства оставил артефакты своего времени.

2. Градостроительный критерий. Квартальная застройка осуществлялась на незастроенных территориях, вне исторической застройки, которая сложилась до революции 1917 г. Сохранились объемно-планировочные композиции

советской застройки. Архитектурные композиции не мешали зрительному восприятию исторической застройки. Предметом экспозиции служит ансамблевость.

3. Функциональный критерий. Жилая и административная функции актуальны. Квартиры и офисные помещения имеют планировку, вполне подходящую под современные требования. В жилых домах предусматривались помещения культурно-бытового обслуживания в первом этаже. Как правило, радиус действия социальной службы распространялся на рядом расположенные кварталы.

4. Архитектурно-эстетический критерий. Период исследования принадлежит к стилизовому направлению «советский неоклассицизм». Были разработаны особые архитектурно-художественные элементы: закладные детали, лепной декор с советской символикой (звезды, серп и молот и т.д.).

5. Экологический критерий. Отсутствует скученность застройки, существует множество визуальных точек восприятия архитектурных ансамблей. Визуальная среда комфортная: малоэтажная застройка, просторные дворы, деревья, кустарники.

6. Строительно-технологический критерий. В основном применялись традиционные конструктивные схемы: продольная, поперечная и, что чаще, смешанная. Применялись нововведения для того времени: закладные детали и новый материал – силикатный кирпич.

7. Познавательно-воспитательный критерий. В декоре применены как стилизованные элементы классицизма, так и советская государственная символика, на некоторых домах мозаикой написан год постройки. Историю архитектуры возможно изучать по сохранившимся зданиям [36].

Считаем необходимым присваивать зданию статус «объекта культурного наследия» при наличии всех семи критериев.

Заключение

Понятие «архитектурное наследие» появляется один раз в Европейской хартии 1975 г. и сегодня является актуальным. В исследованиях содержания понятия «культурное наследие» понятие «архитектурное наследие» отсутствует. В современных исследованиях советской архитектуры 1930–1950 гг. авторы называют предмет изучения наследием, отмечают наличие историко-культурной ценности, не применяя термина «архитектурное наследие».

В рассмотренных источниках и публикациях отсутствует перечень критериев, которыми должно обладать здание, чтобы стать «объектом культурного наследия».

Понятие «архитектурное наследие» – это часть «культурного наследия».

Таким образом, можно сделать следующий вывод: ученые разных областей знания не взаимодействуют между собой, а понятие «архитектурное наследие» в понятийном аппарате отсутствует.

Литература

1. *Афинская хартия* 1931 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/le-korbyuze-afinskaya-hartiya> (дата обращения: 30.01.2018).
2. *Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест* (Венецианская хартия) (Венеция, 1964) [Электронный ресурс]. URL:

<https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

3. *Рекомендация о защите культурных ценностей, подвергающихся опасности в результате проведения общественных или частных работ* (Париж, 1968) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

4. *Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия* (Париж, 1972) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

5. *Европейская хартия по охране архитектурного наследия* (Страсбург, 1975) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

6. *Рекомендация о сохранении и современной роли исторических ансамблей* (Найроби, 1976) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

7. *Конвенция об охране архитектурного наследия Европы* (Гранада, 1985) [Электронный ресурс]. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

8. *Международная хартия по охране исторических городов* (Вашингтон, 1987) [Электронный ресурс] // URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 20.10.2017).

9. *Шухободский А.Б.* Необходимость музеефикации движимых предметов искусства, связанных с памятниками истории и культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 8 (14): в 4 ч. Ч. III. С. 218–221.

10. *Галкова О.В.* Культурное наследие: структура и содержание понятия // Научно-образовательный журнал Волгоградского ГПУ «Грани познания». 2011. № 4(9). С. 110–114.

11. *Полякова М.А.* «Культурное наследие»: историческая динамика понятия [Электронный ресурс]. URL: http://museolog.rsuh.ru/pdf/256_polyakova_observatoria_kultury_2006_60-64.pdf (дата обращения: 20.10.2017).

12. *Курьянова Т.С.* Культурное наследие: смысловое поле и практика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 12–18.

13. *Галкова О.В.* Теоретические основы культурного наследия // Вестник Волгоградского государственного университета. 2011. Сер. 7. Филос. № 3 (15). С. 110–114.

14. *Закутнов О.И.* Значение памятника в сохранении культурного наследия // Альманах современной науки и образования. 2012. № 11 (66). С. 67–72.

15. *Орельская О.В.* «Сталинский ампи́р» в архитектуре Нижнего Новгорода 1940–1950-х годов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/space/nn/?id=4764> (дата обращения: 20.10.2017).

16. *Косенкова Ю.Л.* Советский город 1950–1960-х годов: в поисках новых концепций // История градостроительства. 2012. № 4 (20). С. 80–83.

17. *Гребенюк Н.М.* Архитектура жилища периода первой пятилетки (1951–1955) в СССР // Вестник КРСУ. 2011. Т. 11, № 9. С. 11–15.

18. *Кузина И.Л.* Организация городского пространства и жилищное строительство в Комсомольске-на-Амуре в 50–60-е гг. XX в. // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2016. № IV-1(28). С. 8–12.

19. *Иовлева Е.В.* Композиционные особенности архитектуры советского неоклассицизма (на примере Свердловска) // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2015. № 1. С. 28–31.

20. *Лот К.* Архитектура сталинского периода / гл. ред. Э. Харрис. Московское архитектурное наследие: точка невозврата [Электронный ресурс]. URL: http://www.maps-moscow.com/userdata/e_MAPS.pdf (дата обращения: 20.10.2017).

21. *Верёвкина И.Д., Шагов Н.В.* Социокультурные предпосылки формирования жилого фонда в России с 1917 по 2010 г. // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 365. С. 57–59.

22. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда : в 2 кн. Кн. 1 : Проблемы формообразования. Мастера и течения. М. : Стройиздат, 1996. 709 с.

23. *Казанева Е.К., Хисматуллина Д.Д.* Сталинский ампи́р в архитектуре города Магнитогорска // Вопросы теории и истории в градостроительстве, архитектуре и дизайне. 2014. № 1. С. 116–121.

24. Кузеванов В.С. «Сталинский ампи́р» – стиль архитектурного пространства г. Омска 1930–50-х гг. // Баландинские чтения : сборник статей V научных чтений памяти С.Н. Баландина. Новосибирск : Изд-во Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств, 2011. Вып. 1. С. 67–69.
25. Иванова А.П. Дальневосточный имперский проект: Магадан – забытая столица «Дальстроя» // Вестник ТОГУ. 2008. № 3 (10). С. 221–232.
26. Бахтина Е.Р. Особенности советского неоклассицизма в архитектуре г. Нижний Тагил // Вестник Томского архитектурно-строительного университета. 2016. № 1. С. 27–37.
27. Звагельская В.Е. Стилистика советской неоклассики в архитектуре городов Свердловской области послевоенного периода. Академический вестник УралНИИпроект РААСН, 2011. № 3. С. 31–35.
28. Гришина М.П. Архитектурно-композиционные особенности парков и садов советского периода на примере г. Казани // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2014. № 1 (27). С. 7–12.
29. Козловская Т.Н. Архитектурные особенности г. Тольятти в контексте решения проблем облика промышленных городов в советский период // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. № 15. С. 1–7 [Электронный ресурс]. URL: <http://e-koncept.ru/2017/470179.htm> (дата обращения: 20.10.2017).
30. Востриков В.Н. Специфика стилового развития в советской архитектуре 1930–1950 годов // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. № 5(1). С. 237–239.
31. Косенкова Ю.Л. Четверть века изучения истории архитектуры советского периода в новых условиях. Что изменилось? [Электронный ресурс] // Academia. Архитектура и строительство. 2014. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chetvert-veka-izucheniya-istorii-arhitektury-sovetskogo-perioda-v-novyh-usloviyah-cto-izmenilos> (дата обращения: 20.10.2017).
32. Броницкая А. Наследие 1930–1950-х годов сегодня / гл. ред. Эдмунд Харрис // Московское архитектурное наследие: точка невозврата [Электронный ресурс]. URL: http://www.maps-moscow.com/userdata/e_MAPS.pdf (дата обращения: 20.10.2017).
33. Горбунова А.А., Иванова А.П. Архитектура русских павильонов на всемирных выставках // Вестник ТОГУ. 2011. Т. 1. С. 309–313.
34. Пруцын О.И., Ромашевский Б., Борусевич В. Архитектурно-историческая среда / под ред. О.И. Пруцына. М. : Стройиздат, 1990. 408 с.
35. Романова Л.С. Здесь начинался Томск. Прошлое настоящее и будущее. Томск: Изд-во ТГАСУ, 2011. 218 с.
36. Беспалова Д.А., Литвинова О.Г. Ценностные характеристики жилой застройки советского периода 1944–1962 гг. в г. Томске // Материалы 63-й университетской науч.-техн. конф. студентов и молодых ученых. Томск: Изд-во ТГАСУ, 2017. С. 753–760.

Bespalova Daria A., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sagaan09@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 183–191.

DOI: 10.17223/2220836/30/21

THERE IS TO A QUESTION OF THE CURRENT STATE OF STUDY OF THE CONCEPT “ARCHITECTURAL HERITAGE”

Keywords: cultural heritage; architectural heritage; architecture of the Soviet period; “the Soviet neoclassicism”.

In the article is studied (the international charters) and modern publications (articles in which the concept “cultural heritage”, and articles in which the architecture of the USSR of the 1930–1950th is studied is considered) are considered.

The concept “cultural heritage” was forming in the international charters during 1931–1975. In the convention of 1975 definition is given to the term “architectural heritage” and it doesn't meet anywhere.

A.B. Shukhobodsky, O.V. Galkova, M.A. Polyakova, T.S. Kuryanova have considered the concept “cultural heritage” since his origin of Europe and in Russia.

The authors-architects, who are studying building of the 1930–1950th in the USSR, are uniform in the many aspects.

– They concentrate attention on the period of the 1930–1950th, an Iosiv V. Stalin's epoch at government.

– They note that the politics and the ideology of the political system have exerted impact on development of the architectural direction; the classical style has been chosen like a basis. Thanks to S.O. Khan-Magomedov a lot of architects define architectural style of the 1930–1950th like “a Stalin empire style”.

We offer criteria for evaluation of the unregistered buildings of the period of 1930–1950 for giving the status of “An object of cultural heritage” to them.

1. Historical criterion.
2. Town-planning criterion.
3. Functional criterion.
4. Architectural and esthetic criterion.
5. Ecological criterion.
6. Construction and technological criterion.
7. Informative and educational criterion.

We consider correct to give to the building the status of “An object of cultural heritage” when it has the all seven criteria.

The concept “architectural heritage” appears once in the European charter of 1975, is relevant today. The concept “architectural heritage” in vocabulary is absent.

References

1. Tehne.com. (n.d.) *Afinskaya khartiya 1931* [Athenian Charter of 1931]. [Online] Available from: http://tehnec.com/event/arhivsyachina/le_korbyuze-afinskaya-khartiya/. (Accessed: 30th January 2017).
2. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Mezhdunarodnaya khartiya po konservatsii i restavratsii pamyatnikov i dostoprimechatel'nykh mest* [The International Charter On Preservation and Restoration of Monuments and Noteworthy Places]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
3. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Rekomendatsiya o zashchite kul'turnykh tsennostei, podvergayushchikhsya opasnosti v rezul'tate provedeniya obshchestvennykh ili chastnykh rabot* [The recommendation on protection of cultural values which are endangered as a result of carrying out public or private works]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
4. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Konventsia ob okhrane vseirnogo kul'turnogo i prirodnogo naslediya* [Convention On Protection of the World Cultural and Natural Heritage]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
5. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Evropeiskaya khartiya po okhrane arkhitekturnogo naslediya* [The European Charter On Protection of Architectural Heritage]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
6. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Rekomendatsiya o sokhraneni i sovremennoi roli istoricheskikh ansamblei* [Recommendation On Preservation and Modern Role of Historical Ensembles]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
7. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Konventsia ob okhrane arkhitekturnogo naslediya Evropy* [Convention on Protection of Architectural Heritage Of Europe]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
8. Committee for the State Preservation of Historical and Cultural Monuments. (n.d.) *Mezhdunarodnaya khartiya po okhrane istoricheskikh gorodov* [The International Charter On Protection of the Historical Cities]. [Online] Available from: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/>. (Accessed: 20th October 2017).
9. Shukhobodskii, A.B. (2011) Neobkhodimost' muzeifikatsii dvizhimykh predmetov iskusstva, svyazannykh s pamyatnikami istorii i kul'tury [Need for museumification of the movable objects of art connected with historical and cultural monuments]. *Voprosy teorii i praktiki*. 8(14). pp. 218–221
10. Galkova, O.V. (2011) Kul'turnoe nasledie: struktura i sodержание ponyatiya [Cultural heritage: structure and content of the concept]. *Grani poznaniya*. 4(9). pp. 110–114

11. Polyakova, M.A. (2006) "Kul'turnoe nasledie": istoricheskaya dinamika ponyatiya ["Kul'turnoyekulturny heritage": Historical dynamics of the concept]. [Online] Available from: http://museolog.rsu.ru/pdf/256_polyakova_observatoria_kulturny_2006_60-64.pdf. (Accessed: 20th October 2017).
12. Kuryanova, T.S. (2011) Cultural heritage: Semantic field and practice. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2. pp. 12–18. (In Russian).
13. Galkova, O.V. (2011) Theoretical foundation of cultural heritage. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya – Science Journal of Volgograd State University. Philosophy. Sociology and Social Technologies*. 3(15). pp. 110–114. (In Russian).
14. Zakutnov, O.I. (2012) Znachenie pamyatnika v sokhranении kul'turnogo naslediya [The role of a monument in the preservation of cultural heritage]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniya*. 11(66). pp. 67–72.
15. Orelskaya, O.V. (n.d.) "Stalinskii ampir" v arkhitekture Nizhnego Novgoroda 1940–1950-kh godov [The "Stalin empire style" in the architecture of Nizhny Novgorod in 1940–1950]. [Online] Available from: <http://www.opentextnn.ru/space/nn/?id=4764>. (Accessed: 20th October 2017).
16. Kosenkova, Yu.L. (2012) Sovetskii gorod 1950–1960-kh godov: v poiskakh novykh kontseptsiiy [The Soviet city of the 1950s–1960s: In search of new concepts]. *Istoriya gradostroitel'stva*. 4(20). pp. 80–83
17. Grebenyuk, N.M. (2011) Dwelling architecture during the first five-year (1951–1955) plan period in the USSR. *Vestnik KRSU*. 11(9). pp. 11–15. (In Russian).
18. Kuzina, I.L. (2016) Organizatsiya gorodskogo prostranstva i zhilishchnoe stroitel'stvo v Komsomol'ske-na-Amure v 50 – 60-e gg. XX v. [The organization of city space and housing construction in Komsomolsk-on-Amur in the 1950 – 1960s]. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Scholarly Notes of KNASTU*. 4-1(28). pp. 8–12.
19. Iovleva, E.V. (2015) Kompozitsionnye osobennosti arkhitektury sovetskogo neoklassitsizma (na primere Cverdlovsk) [Composite features of Soviet neoclassicism architecture (a case study of Sverdlovsk)]. *Akademicheskii vestnik Uralniiproekt RAASN*. 1. pp. 28–31
20. Lot, K. (n.d) *Arkhitektura stalinskogo perioda* [Stalin's Architecture]. [Online] Available from: http://www.maps-moscow.com/userdata/e_MAPS.pdf. (Accessed: 20th October 2017).
21. Verevkina, I.D. & Shagov, N.V. (2012) Socio-cultural prerequisites of housing stock formation in Russia (1917–2010). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 365. pp. 57–59. (In Russian).
22. Khan-Magomedov, S.O. (1996) *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture of the Soviet vanguard]. Book 1. Moscow: Stroizdat.
23. Kazaneva, E.K. & Khismatullina, D.D. (2014) Stalinskii ampir v arkhitekture goroda Magnitogorska [Stalin's Empire in the architecture of Magnitogorsk]. *Voprosy teorii i istorii v gradostroitel'stve, arkhitekture i dizaine*. 1. pp. 116–121
24. Kuzevanov, V.S. (2010) [Stalin's Empire style] – style of architectural space of Omsk in the 1930s–50s]. *Balandinskiye chteniya* [The Balandin Readings]. Proc. of the Conference. Novosibirsk. April 19, 2010. Novosibirsk. pp. 67–69. (In Russian).
25. Ivanova, A.P. (2008) Dal'nevostochnyi imperskii proekt: Magadan – zabytaya stolitsa "Dal'stroya" [Far East imperial project: Magadan – the forgotten capital of "Dalstroy"]. *Vestnik TOGU*. 3(10). pp. 221–232.
26. Bakhtina, E.R. (2016) Osobennosti sovetskogo neoklassitsizma v arkhitekture g. Nizhnii Tagil [Soviet neoclassicism in the architecture of Nizhny Tagil]. *Vestnik Tomskogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – Vestnik of Tomsk State University of Architecture and Building*. 1. pp. 27–37.
27. Zvagelskaya, V.E. (2011) Stilistika sovetskoi neoklassiki v arkhitekture gorodov Sverdlovskoi oblasti poslevoennogo perioda [Stylistics of the Soviet neoclassics in the city architecture of the post-war Sverdlovsk region]. *Akademicheskii vestnik Uralniiproekt RAASN*. 3. pp. 31–35.
28. Grishina, M.P. (2014) Signs of architectural compositional originality of parks and gardens of the Soviet period the example of Kazan. *Izvestiya Kazanskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – News of the Kazan State University of Architecture and Engineering*. 1(27). pp. 7–12. (In Russian).
29. Kozlovskaya, T.N. (2017) Arkhitekturnye osobennosti g. Tol'yatti v kontekste resheniya problem oblika promyshlennykh gorodov v sovetskii period [Architecture of Togliatti in terms of the image of Soviet industrial cities]. *Kontsept*. pp. 29–35. [Online] Available from: <http://e-koncept.ru/2017/470179.htm>. (Accessed: 20th October 2017).
30. Vostrikov, V.N. (2010) Spetsifika stilevogo razvitiya v sovetskoi arkhitekture 1930–1950 godov [Specificity of style development in the Soviet architecture of the 1930s–1950s]. *Izvestiya Ka-*

zanskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 5(1). pp. 237–239

31. Kosenkova, Yu.L. (2014) Chetvert' veka izucheniya istorii arkhitektury sovetskogo perioda v novykh usloviyakh. Chto izmenilos'? [Twenty five years of studying the history of Soviet architecture in new conditions. What has changed?]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*. 3. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/chetvert-veka-izucheniya-istorii-arkhitektury-sovetskogo-perioda-v-novykh-usloviyah-cto-izmenilos>. (Accessed: 20th October 2017).

32. Bronovitskaya, A. (n.d.) Nasledie 1930–1950-kh godov segodnya [Heritage of the 1930s–1950s today]. In: Harris, E. (ed.) *Moskovskoye arkhitekturnoye nasledie: tochka nevozvrata* [Moscow heritage at crisis point]. [Online] Available from: http://www.maps-moscow.com/userdata/e_MAPS.pdf. (Accessed: 20th October 2017).

33. Gorbunova, A.A. & Ivanova, A.P. (2011) Arkhitektura russkikh pavil'onov na vsemirnykh vystavkakh [Architecture of the Russian pavilions at World Fairs]. *Novye idei novogo veka – New Ideas of New Century*. 1. pp. 309–313.

34. Prutsyn, O.I., Romashevskii, B. & Borusevich, V. (1990) *Arkhitekturno-istoricheskaya sreda* [Architectural and historical environment]. Moscow: Stroiizdat.

35. Romanova, L.S. (2011) *Zdes' nachinal'sya Tomsk. Proshloe, nastoyashchee i budushchee* [Here Tomsk began. Past, present and future]. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building.

36. Bespalova, D.A. & Litvinova, O. G. (2017) [Valuable characteristics of the Soviet residential development in 1944–1962 in Tomsk]. *Proc. of the 63rd University Conference of Students and Young Scientists*. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building. pp. 753–760. (In Russian).

УДК 069 (571.150)

DOI: 10.17223/22220836/30/22

Т.Г. Гребенникова

КОЛЛЕКЦИЯ ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫХ ОТКРЫТОК В СОБРАНИИ АЛТАЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Алтайский государственный краеведческий музей в г. Барнауле обладает значительным количеством открыток (порядка пяти тысяч экземпляров) в своем собрании. Часть этого собрания – это поздравительные открытки. Нами было проанализировано около 300 экземпляров карточек, большая часть которых – почтовые. Значительная часть анализируемой серии открыток имеет надписи на обороте, что прибавляет этим музейным предметам дополнительное значение. Среди них работы таких известных советских художников, как Е. Гундобин, В. Зарубин, творческого союза Лесегри и др.

Ключевые слова: коллекции открыток, музей, почтовая карточка.

В последние десятилетия современные средства коммуникации постепенно вытеснили такое средство связи, как почтовая открытка. Однако в последние несколько лет наблюдается развитие посткроссинга, предполагающего обмен открытками по всему миру. В основе принципа обмена открытками лежит единая база всех участников проекта, а также механизм выдачи адресов, направленный на то, чтобы разница между отправленными и полученными открытками у каждого участника была минимальной. При этом в посткроссинге имеет место система непрямого обмена, т.е. отправляя открытки одним пользователям, участник получает их от других. Не теряет актуальности и такое направление, как коллекционирование открыток. Их собирают в соответствии с различными принципами – тематическим, хронологическим, типологическим.

Открытка является не только средством коммуницирования, но и уникальным источником историко-культурной информации, несет на себе отпечаток этнографических и художественных особенностей культур, рассказывает об архитектуре и традициях разных стран мира, выражает идеологические веяния той или иной эпохи. Именно поэтому собирание, хранение и исследование коллекций открыток имеет большое значение. Крупнейшие коллекции открыток сосредоточены в таких культурных центрах, как Государственный Русский музей (отдел гравюры и фототека), Государственный музей политической истории России, музеи-заповедники «Царское Село» и «Петергоф», Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Государственная Третьяковская галерея, Российская национальная библиотека, Музей истории города Москвы, Русский музей фотографии в Нижнем Новгороде [1. С. 119; 2. С. 165–167; 3].

Один из старейших музеев Сибири – Алтайский государственный краеведческий музей (АГКМ) – обладает значительным количеством открыток

(порядка пяти тысяч экземпляров) в своем собрании, они сосредоточены в двух фондах музея:

1. Фонд изобразительных источников, графика (в нем представлены открытки, ценные с точки зрения изображения на лицевой стороне).

2. Документальный фонд (мемориальные открытки, связанные с деятельностью людей и имеющие мемориальный характер, ценные с точки зрения надписей, оставленных на открытых письмах).

Значительная часть этого собрания – это поздравительные открытки. Их можно разделить на тематические группы: рождественские и новогодние, открытки с 1 Мая, карточки с 8 Марта, октябрьские праздничные открытки, поздравительные почтовые карточки с 9 Мая, открытки с днем рождения, с 1 сентября, карточки на сказочные сюжеты. В значительной массе они представляют собой так называемые открытые письма – вид почтовой корреспонденции, двухсторонние открытки, которые сформировались на стыке почтового, издательского искусства, которые в силу технических условий и ряда реформ начинают распространяться в России с рубежа XIX–XX вв. [1. С. 109]. В основе открытого письма лежат идеи общения, напоминания о событиях, сохранения на память.

М.В. Самбур в одной из своих работ отмечает, что 1895–1918 гг. «считаются золотым веком» почтовой открытки, именно в это время они приобрели значительные изменения и стали очень важным средством коммуникации. Почтовые открытки, которые отправлялись без конвертов, сами по себе несут очень важную информацию о так называемом «почтовом следе» (марки, штемпель, официальные отметки и проч.) [4. С. 66]. В 1950–1980-е гг. в СССР возродился интерес к такой форме коммуникации, чему способствовал выпуск почтовых карточек огромными тиражами (по несколько сотен тысяч и даже миллионов экземпляров), кроме того, их продавали в киосках шаговой доступности в городах и даже селах.

Лишь небольшая часть поздравительных открыток представляет собой двойные карточки без марок, которые можно было отправить по почте только в конверте, основная масса открыток – это так называемые открытые письма. Все поздравительные открытки, хранящиеся в АГКМ, относятся к XX столетию, начиная с 1900-х и до 1990-х гг. включительно. Из них более 160 – это новогодние и рождественские открытки, в том числе десять рождественских, относящихся к дореволюционному времени, 16 открыток 1950-х гг., 67 – 1960-х гг., 22 – 1970-х гг., 27 – 1980-х гг. и порядка десяти экземпляров 1990-х гг. Среди них работы таких известных художников-оформителей своего времени, как В. Зарубин (в том числе почтовые карточки 1960-х гг.), Л. Кузнецов, Е. Гундобин, Б. Пармеев, А. Исаков, В. Лебедев, К. Андриянов и многие другие. Наряду с традиционными персонажами таких открыток (Дед Мороз, Снегурочка, животные, герои сказок, дети, елка) в целом ряде работ 1960-х гг. пропагандируется освоение космоса (дети в скафандрах, наряжающие елку в космосе, животные на ракете или самолете и проч.). Ярко выражена в целом ряде новогодних открыток и спортивная тематика, например, на открытке 1978 г. художник Г. Комлев изобразил Деда Мороза, держащего за руку олимпийского медведя. При этом через плечо у новогоднего персонажа висит сумка с надписью «Sport», из которой виднеются елочка и футбольный мяч.

Среди рассматриваемой серии имеются интересные дореволюционные рождественские открытки. Самой ранней из них является открытка 1904 г. (дата определена по почтовому штемпелю на обороте: «22.12.04»). Открытка имеет скорее всего германское происхождение, на обороте на нескольких языках, в том числе и на русском, написано: «Открытое письмо», имеется чернильная надпись для адресата. Лицевая сторона открытки оформлена рельефным изображением в технике тиснения с элементами золочения. Представлена надпись на немецком языке «Frohliche Weihnachten», что означает «счастливого или радостного Рождества». Также изображен Вайнахтсман в легкой одежде и сандалиях с елкой в руке, летящий на воздушном шаре над заснеженными домами и разбрасывающий подарки.

Отметим несколько интересных открыток 1910–1912 гг., также произведенных в Германии. Одна из них в технике тиснения изображает деревянный ящик с еловыми ветками, хлебом и яблоками. На ее обороте имеется печатная надпись, указывающая на происхождение: «printed in Germany», по почтовому штемпелю можно определить год: «28.12.12». Неразборчивым подчерком написано поздравление с Рождеством и Новым годом для некой Акулины и адрес Ольгинского приюта в Красноярске. Поскольку этот приют был рассчитан на содержание мальчиков, вероятно, открытка адресована одной из учительниц. Иными словами, открытки содержат историко-художественную информацию не только на лицевой своей стороне, но и заполненная оборотная сторона является источником для атрибуции самой карточки и иных исследований.

Представительным в АГКМ является собрание открыток, приуроченных к празднику Октября, из них 12 единиц хранения относятся к 1950–1960-м гг., к 1960–1970-м гг. – семь открыток; 18 единиц – к 1980-м гг. Особый интерес представляет открытка, отпечатанная тиражом 1,55 млн экз. в г. Калинин на «Полиграфкомбинате». Открытка оформлена с позолотой, в традиционной символике (серп и молот, флаги союзных республик), присутствует также мотив освоения космоса (летающая ракета). Открытка выполнена художником П. Кудрявцевым.

Имеются в собрании музея и открытки с 8 Марта, всего 35 единиц хранения, которые относятся к 1950–1980-м гг. Сюжеты очень интересны. Один из самых популярных – изображение женщин разных национальностей вместе, например открытка художника П. Вьюева 1964 г., на которой три женщины держатся за руки. Этот же мотив на открытке 1965 г. художника Л. Карташова. Кроме того, имеется открытка 1967 г. художника В.С. Соловьева, на которой на белом фоне изображены профили трех женщин разной национальности, головы которых покрыты единой косынкой. На последней на разных языках написано слово «мир». Все данные открытки выпущены в издательстве «Советский художник». Мотив дружбы народов является не единственным идеологическим мотивом, средством своеобразной агитации было изображение женщин разных профессий. Подобная открытка также имеется в рассматриваемом собрании. На белом фоне вертикально слева изображены женщина-мама с малышом на руках, женщина-доктор, женщина-учитель, балерина, женщина-космонавт и женщина-сварщик. Справа внизу имеется надпись «8 Марта». Идея о том, что женщина может овладеть и мужскими профессиями, представлена более чем очевидно, кроме того, присут-

ствуется популяризация идеи освоения космического пространства. Открытка выпущена в 1964 г., нарисована художниками Лесегри.

Открытки с 1 Мая представлены 40 экземплярами. Имеющиеся первомайские открытки относятся к 1960-м гг. (15 единиц хранения), к 1970-м гг. (11 экземпляров), к 1980-м гг. (14 экземпляров). Они выполнены такими художниками, как Е. Гундобин, А. Шмидштейн, Б. Скрыбин, В. Соловьев, А. Кочупалов, В. Трифонов, С. Русаков и В. Зарубин. Можно отметить, что значительная часть открыток с иллюстрациями В. Зарубина из собрания музея относится к 1970–1980-м гг., поэтому первомайская открытка в этом отношении является самым ранним открытым письмом с иллюстрацией художника в собрании Алтайского государственного краеведческого музея. Она издана в издательстве Министерства связи СССР в 1964 г. На ней изображена радуга, на которой стоят дети – представители разных народов. Одна из первомайских открыток 1981 г. адресована непосредственно в рассматриваемый музей, поздравительный текст и адрес получателя «Ползунова, 46» напечатаны на машинке, открытка отправлена из Алтайского отделения Общества охраны памятников.

Коллекция открыток ко Дню Победы относится к 1960–1990-м гг. и включают 29 единиц хранения. На некоторых из них текст написан от руки, а часть носит официальный характер. На последних текст напечатан, и адресованы они работникам организаций и предприятий. Например, на одной из почтовых карточек 1965 г. содержится печатное поздравление с 20-летием Победы от профсоюзной, партийной и комсомольской организаций и администрации аппаратурно-механического завода его сотрудникам. Среди открыток ко Дню Победы из АГКМ имеются и свернутые вдвое карточки без марок, на одной из таких изображена репродукция фрагмента картины «Отдых после боя».

Небольшим количеством представлены в собрании АГКМ открытки с пасхальными поздравлениями. Пасхальные открытки были особым явлением в издательской и культурной жизни дореволюционной России. Одни из самых первых российских иллюстрированных открыток были выпущены к Пасхе в 1898 г. Этот издательский опыт был предпринят Общиной св. Евгении и завершился уже в марте 1917 г. Последние пасхальные открытки в России были изданы уже в советском Петрограде в 1918–1919 гг. [5]. Важно отметить, что огромное количество почтовых карточек к празднику Пасхи для российского рынка в дореволюционный период производили в Европе. В собрании АГКМ представлены карточки двух исторических периодов – начала 1990-х гг. (20 экземпляров) и одна карточка, которую, согласно надписи на оборотной стороне, можно датировать 1917 г. На ней изображены цыпленок и кузнечик, половинка декорированной скорлупки яйца. Отметим, что европейские издатели привили вкус к непонятым, совсем не связанным в массовом сознании с Пасхой образам: зайцы и кролики, утята, щенки, цыплята и проч. Все эти странные для православного восприятия образы тем не менее прекрасно уживались с нашими сценами пасхального быта деревни, города и допетровской Руси. Полиграфия рассматриваемого экземпляра очень высокого качества, открытка до сих пор яркая, сохранилось высококачественное золотое тиснение. Надпись на обороте краткая: «На память Лиде от Зои Вознесенской 3-го марта 1917 года».

Открытки на школьную тематику (с 1 сентября, с Днем учителя и др.) включают десять карточек. Самой старой из них является открытка 1956 г., изданная ко Всемирному фестивалю молодежи и студентов, художник – Е. Устинов. Есть очень интересные с историко-культурной точки зрения работы. Например, «Выпускники на Красной площади» (1959), где изображены прекрасный вид на стены Кремля и Исторический музей, прорисована брусчатка, детально изображены эпохальные черты – одежда, обувь, фотоаппарат, настроение и т.д. Еще можно отметить открытку под названием «Первое сентября» художника А.В. Волкова (1954). На ней по сути отражены этнографические черты исторического периода – интерьер советской комнаты, в которой школьница перед зеркалом повязывает галстук. Здесь и портрет И.В. Сталина на стене, тумбочка, покрытая тканевой салфеткой, настенный отрывной календарь, классическая бордовая ковровая дорожка и, конечно, букет цветов, приготовленный для учителя. Такие открытки являются своеобразным зеркалом, иллюстрацией эпохи, позволяют увидеть не только элементы материальной культуры, но и проникнуться мировоззрением и настроением советских людей того времени.

Открытки с днем рождения или надписью «Поздравляю» / «Поздравляем» представлены 13 экземплярами. Хронологически они относятся к периоду с 1960 г. и до начала 1980-х гг. Открытки оформлены такими художниками, как Г. Бедарев, Т. Гиршберг, Т. Сазонова, В. Арбеков, С. Русаков, В. Зарубин и др. В основном на них изображены животные или дети, например, на открытке В. Зарубина 1969 г. изображен малыш с переносным катушечным магнитофоном (с ручкой) и поющий в микрофон. Новое техническое веяние, появившееся в СССР, нашло отображение на поздравительной открытке.

Имеются открытки, которые несколько выбиваются из поздравительных тематик и все же хранятся в составе рассматриваемых коллекций. Одна из них «Все на выборы» относится к 1946 г. и является самой старой послереволюционной открыткой в анализируемой серии. Эта классическая почтовая карточка с указанием «Открытое письмо» на обороте и маркой, но носит она, в первую очередь, агитационный характер и была приурочена к выборам в Верховный Совет СССР. Тираж открытки огромный – 5 млн экземпляров. Выполнена художником В. Ливановой и отпечатана в издательстве «Искусство». Интерес также представляет открытка 1956 г. с надписью «За мир и дружбу!» художника Д. Дмитриева.

Имеется открытка 1985 г., выпущенная к XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов. Открытка имеет название, зафиксированное на обороте: «Открытие фестиваля», выполнена художником М. Лукьяновым. На обороте имеется марка-наклейка, поверх которой поставлен штамп «16.04.1985».

Особую группу составляют 17 открыток с сюжетами сказок, они выполнены на высочайшем художественном уровне и относятся к середине 1950-х – 1960-м гг. Значительная их часть (8 экземпляров) выполнена известным советским скульптором и иллюстратором детской книги Николаем Михайловичем Кочергиным. Это такие работы, как «Морозко» (1957), «Семь Симеонов» (1957), «Бой на Калиновом мосту» (1957), «По щучьему велению» (1957) и др. Многие его работы переиздаются и в наши дни в виде детских книг и открыток.

Совершенный шедевр – это работа, которую выполнил русский и советский художник-анималист, график, иллюстратор Евгений Михайлович Рачёв, родившийся в 1906 г. в г. Томске [6. С. 26–27]. Открытка называется «Битый небитого везет» и представляет собой иллюстрацию к русской народной сказке «Лисичка-сестричка и серый волк». На ней обозначен тираж – 100 тыс. экземпляров. На этой открытке не просто главными героями являются животные, они одеты в великолепные костюмы, детально прорисованные. Вокруг них изображена красивейшая русская зима. Поза и высунутый язык волка демонстрируют усталость, а поза и улыбочка лисы являются подлинным выражением хитрости и удовольствия. В коллекции также имеются еще две открытки, нарисованные Е. Рачёвым: «Два жадных межвежонка» на сюжет венгерской народной сказки (1956) и «Рукавичка» (1955).

Также можно отметить две работы известного иллюстратора Игоря Васильевича Знаменского – «Терем-теремок» (1961) и «Пирожок» (1962). Подавляющее большинство открыток сказочной тематики прекрасно издано типографией «Ленинградский художник».

Анализируя коллекции открыток в собрании Алтайского государственного музея, можно указать, что некоторые художники представлены значительным числом своих работ. Отметим авторов, рисунки которых чаще всего встречаются в анализируемом собрании. Прежде всего, нужно назвать открытки Евгения Гундобина 1950-х – начала 1960-х гг. Тематика в его творчестве была самая разнообразная, в коллекции рассматриваемого музея есть новогодние и Первомайские открытки Е. Гундобина. Это очень высокохудожественные рисунки, автор был профессиональным живописцем и графиком, который работал по заказам Министерства связи СССР. Его произведения, словно живые кадры из жизни. На почтовых карточках Гундобина можно видеть только мир детства, волшебный и сказочный [7].

Также несколькими экземплярами разных работ представлено творчество таких художников, как И. Знаменский, Л. Кузнецов, Б. Пармеев, А. Исаков, Е. Аскинази, Лесегри, К. Андриянов, А. Шмидштейн. Стоит отметить особенность манеры Константина Андриянова, его открытки представляют собой сюжеты, выполненные в стиле палехских росписей (вытянутые изящные фигуры людей, цветовая гамма, мотив русской тройки, морозная и сказочная русская зима), что не случайно. Этот художник-миниатюрист родился в Палехе и работал в Палехских художественно-производственных мастерских.

Что касается работ Лесегри, то здесь нужно отметить, что Лесегри – коллективное имя трёх советских художников почтовых марок, открыток и спичечных этикеток Бориса Лебедева, Леонарда Сергеева и Марка Гринберга, работавших в творческом союзе с 1957 г.

В собрании АГКМ хранится 15 открыток, оформленных художником Владимиром Ивановичем Зарубиным. Открытки с его рисунками были крайне популярны, а классическими и узнаваемыми персонажами стали ежи, медведи, зайцы, которые ходили на задних лапах, гномики и проч. Автор работал на «Союзмультфильме», затем в «Крокодиле», «Малыше» и только после этого опыта стал оформлять конверты и открытки [8].

Музейные коллекции открыток традиционно не выступают как объект показа стационарных экспозиций, в большинстве случаев их демонстрируют

на временных выставках. В АГКМ открытки также используются для показа на временных выставках. В качестве примера можно привести выставку «Чай пить – долго жить», которая работала с 18 мая до конца 2016 г. Выставка рассказывала об истории традиции чаепития в России. На выставке экспонировались более 268 образцов посуды для чаепития, самовары и чайники, упаковки для чая и кондитерских изделий, скатерти, фотографии и другие предметы конца XIX – XXI в. Использование открыток носило здесь вспомогательный характер. Еще один недавний пример – выставка «В лесу родилась ёлочка...», проводившаяся с 23 декабря 2016 г. по 31 января 2017 г. Она практически полностью была посвящена открыткам. На выставке представлено более 50 открыток XX в. с изображением ёлочки, а также ёлочные игрушки и украшения второй половины XX в. и многое другое. Выставочные материалы были сгруппированы хронологически (1960-е, 1970-е, 1980-е гг.). Выставка демонстрирует, что поздравительные почтовые открытки служили не только средством коммуникации и выражения своего внимания между людьми, но и средством воздействия государства на людей, что в отношении советских открыток отмечали некоторые исследователи [10, 11].

Итак, коллекция поздравительных открыток в Алтайском государственном краеведческом музее сгруппирована в рамках нескольких принципов. Часть открыток собрана в фонды тематически по праздникам, часть объединена в рамках той коллекции, в составе которой они поступили в музей. В целом имеющаяся серия поздравительных открыток включает около 300 экземпляров карточек, имеющих достаточно хорошую (начиная с 1950-х гг.) или удовлетворительную (до 1940-х гг.) сохранность. В коллекции представлены работы ведущих художников-оформителей советского времени (Е. Гундобин, В. Зарубин, творческий союз Лесегри и др.), которые занимались созданием почтовых карточек. Они отражают яркие идеологические и пропагандистские тенденции разных исторических периодов (культ личности, освоение космоса, пионерия, олимпийские игры и спорт в целом, проч.). Открытки выступают и важным этнографическим источником, что выражается в двух аспектах. Во-первых, они сами по себе меморабилии, во-вторых, раскрывают образ жизни, культурные традиции и идейные установки того или иного периода в иллюстрациях, которыми они оформлены. Музейные формы сохранения, популяризации и публикации открыток способствуют их сохранению и изучению как этнографического источника, как источника историко-культурной информации.

Анализ и изучение других коллекций открыток в собрании Алтайского государственного краеведческого музея позволят расширить выводы, классифицировать рассматриваемые музейные предметы в целом, а изучение и оценка оборотной стороны открыток представят возможность оценить бытовые стороны жизни советских людей в разные периоды времени.

Литература

1. Ларина А.Н. Почтовая открытка в руках историка // Историк и художник. 2004. № 2. С. 109–121.
2. Мозохина Н.А. Открытка в музее : проблемы формирования и экспонирования коллекций на современном этапе // Вопросы музеологии. 2012. № 1(5). С. 165–175.

3. *От расцвета до запрета*. История рождественских открыток в России [Электронный ресурс]. URL: http://www.aif.ru/ny/nyentertainment/ot_rascveta_do_zapreta_istoriya_rozhdestvenskih_otkrytok_v_gossii (дата обращения: 28.03.2017).

4. Самбур М.В. Почтовая открытка как источник информации по истории и культуре // Вестник МГУКИ. 2013. № 4 (54). С. 65–69.

5. Чапкина М.Я. Москвичи поздравляют! Русская поздравительная открытка 1897–1917 годов. М.: Контакт-культура, 2009. 256 с.: ил.

6. Черейская М. Е. М. Рачёв // Искусство. 1957. № 4. С. 26–27.

7. Гундобин Евгений Николаевич. Новогодние открытки [Электронный ресурс]. URL: http://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post380776749 (дата обращения: 17.01.2017).

8. Обухов Е. Гномы, ежики и миллиард улыбок // Филателия. 1992. № 8.

9. Мянник С.С. Русский патриарх почтовой открытки Николай Спиридонович Тагрин // История Петербурга. 2003. № 2 (12). С. 78–79.

10. Ткаченко С.О. Советская поздравительная открытка как форма взаимодействия государства и человека в контексте праздничного ритуала // Советский социокультурный проект: исторический шанс или глобальная антиутопия : материалы междунар. науч. конф. (X Колосницынские чтения) / отв. ред. Е.И. Рабинович. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2015. С. 319–325.

11. Чиркова Н.В. Открытка как способ сохранения историко-культурного наследия // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / под ред. С.В. Соловьевой. Самара : Изд-во Самарского гос. ин-та культуры, 2016. С. 6–10.

Grebennikova Tatyana G., Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: tanyagor29@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 192–200.

DOI: 10.17223/2220836/30/22

COLLECTION OF GREETING CARDS IN THE ALTAI STATE MUSEUM OF LOCAL LORE: AN ANALYTICAL REVIEW

Keywords: collection of postcards; museum; postcard.

In recent decades, modern means of communication have almost supplanted postcards. The postcard not only allows you to communicate, but also is a unique source of historical and cultural information, bears the imprint of ethnographic and artistic features of cultures, tells about the architecture and traditions of different countries of the world, expresses the ideological trends of this or that era. The Altai State Museum of Local History in Barnaul has a significant number of postcards (about five thousand copies) in its collection. Part of this collection is greeting cards, which have become the subject of study in this publication. The author has analyzed about 300 copies of cards, most of which are open mail. They can be divided into thematic groups: Christmas and New Year, postcards from May 1, cards from March 8, October holiday cards, greeting cards from May 9, birthday cards, from September 1, cards for fabulous stories. A significant part of the series of cards analyzed has inscriptions for recipients on the back, which adds to these museum items an additional value.

The collection of greeting cards in the Altai State Museum of Local Lore is grouped under several principles. Some of the postcards are collected in funds thematically on holidays, part is integrated within the collection, in which they entered the museum. Most postcards have a fairly good (since the 1950s) or satisfactory (until the 1940s) security.

In this series, more than 160 open letters are New Year's and Christmas cards, including ten Christmas cards related to pre-revolutionary times, 16 postcards of the 1950s, 67 – 1960s, 22 pieces of the 1970s, 27 Postcards – 1980's. And about ten copies of the 1990s. Among the series in question are interesting pre-revolutionary Christmas cards. The earliest of these is the postcard of 1904.

All postcards are made by famous artists-designers of their time. Among them are the works of E. Gundobin, V. Zarubin, L. Kuznetsov, B. Parmeyev, K. Andriyanov, the creative union Lesegry (B. Lebedev, L. Sergeev and M. Grinberg), and others. The works reflect the vivid ideological and propaganda trends of various Historical periods (personality cult, space exploration, pioneer, olympic games and sports in general, etc.). Postcards are also an important ethnographic source, which is expressed in two aspects. First, they are in themselves a memorial, and secondly, they reveal the way of life, cultural traditions and ideological settings of a particular period in the illustrations with which they are framed. Postcards are not represented in a permanent exhibition, but are widely used in the exhibition practice of the Altai State Museum of Local Lore.

References

1. Larina, A.N. (2004) Pochtovaya otkrytka v rukakh istorika [Postcard in the hands of a historian]. *Istorik i khudozhnik*. 2. pp. 109–121.
2. Mozokhina, N.A. (2012) Otkrytka v muzei: problemy formirovaniya i eksponirovaniya kolleksiy na sovremennom etape [Postcard in the museum: Problems of the formation and exposure of collections at the present stage]. *Voprosy muzeologii – The Problems of Museology*. 1(5). pp. 165–175.
3. Garipova, E. (2014) *Ot rastsveta do zapreta. Istoriya rozhdestvenskikh otkrytok v Rossii* [From heyday to prohibition. History of Christmas cards in Russia]. [Online]. Available from: http://www.aif.ru/ny/nyentertainment/ot_rastsveta_do_zapreta_istoriya_rozhdestvenskikh_otkrytok_v_rossii. (Accessed: 28th March 2017).
4. Sambur, M.V. (2013) Pochtovaya otkrytka kak istochnik informatsii po istorii i kul'ture [Postcard as a source of information on history and culture]. *Vestnik MGUKI – The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*. 4(54). pp. 65–69.
5. Chapkina, M.Ya. (2009) *Moskvichi pozdravlyayut! Russkaya pozdravitel'naya otkrytka 1897–1917 godov* [Muscovites congratulate! Russian greeting card of 1897–1917]. Moscow: Kontakt-kul'tura.
6. Chereyskaya, M. (1957) E.M. Rachov [E.M. Rachov]. *Iskusstvo*. 4. pp. 26–27.
7. Gundobin, E.N. (2015) *Novogodniye otkrytki* [New Year postcards]. [Online] Available from: http://www.liveinternet.ru/users/lviza_neo/post380776749. (Accessed: 17th January 2017).
8. Obukhov, E. (1992) Gnomy, yezhiki i milliard ulybok [Gnomes, hedgehogs and a billion smiles]. *Filateliya*. 8.
9. Myanik, S.S. (2003) Russkiy patriarkh pochtovoy otkrytki Nikolay Spiridonovich Tagrin [The Russian patriarch of the postcard Nikolai Spiridonovich Tagrin]. *Istoriya Peterburga*. 2(12). pp. 78–79.
10. Tkachenko, S.O. (2015) Sovetskaya pozdravitel'naya otkrytka kak forma vzaimodeystviya gosudarstva i cheloveka v kontekste prazdnichnogo rituala [Soviet greeting card as a form of interaction between the state and the person in the context of the festive ritual]. In: Rabinovich, E.I. (ed.) *Sovetskiy sotsiokul'turnyy proyekt: istoricheskiy shans ili global'naya antiutopiya* [Soviet socio-cultural project: historical chance or global anti-utopia]. Ekaterinburg: Gumanitarnyy universitet. pp. 319–325.
11. Chirkova, N.V. (2016) Otkrytka kak sposob sokhraneniya istoriko-kul'turnogo naslediya [Postcard as a way of preserving the historical and cultural heritage]. In: Solovyeva, S.V. (ed.) *Natsional'noye kul'turnoye naslediye Rossii: regional'nyy aspekt* [Russian National Cultural Heritage: A Regional Aspect]. Samara: Samara State Institute of Culture. pp. 6–10.

УДК 94:069 (571.16)“1920”
DOI: 10.17223/22220836/30/23

С.Е. Григорьева, Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк

ТОМСКИЙ КРАЕВОЙ МУЗЕЙ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ (1920-е гг.)

В статье рассматривается дискуссионный вопрос о роли Томского краевого музея (совр. ТОКМ) в организации работ по охране памятников истории и культуры. Вводится в научный оборот ранее неиспользуемый архивный документ – письмо заведующего отделом по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомата просвещения от 2 сентября 1920 г. с предложением открыть в Томске музей в бывшем архиерейском доме. Достоверные источниковые данные позволяют авторам уточнить дату создания Томского музея – 1920 г., показать его вклад в сохранение культурного наследия.

Ключевые слова: музееведение, Томский краевой музей, сохранение памятников культурного наследия.

Проблема охраны памятников истории и культуры, а точнее – сохранения культурного наследия ныне находится в центре внимания томской общественности, активно обсуждается в социальных сетях и в университетских аудиториях. В русле этих обсуждений на страницах научных изданий развернулась своеобразная дискуссия, участники которой обращаются к истокам общественного движения по сохранению и использованию памятников [1–7]. Как и следовало ожидать, в дискуссии высказываются различные мнения, в обсуждении которых мы намерены уточнить нашу точку зрения о характере памятникоохранительной деятельности в Томске в 1920-х гг. и о роли в ней Томского краевого музея (нынешнего ТОКМ).

По имеющимся научным публикациям известно, что работа по охране памятников в России в целом и в Томске в частности проводилась в XIX – начале XX в. силами общественности при содействии и поддержке государственных структур, прежде всего подразделений Министерства народного образования и Святейшего Синода. В ходе Революции 1917 г., когда изменились формы власти и управления, руководство охраной памятников сосредоточилось в Наркомате просвещения, в марте 1918 г. в его составе была организована коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины, а к 1925 г. в результате преобразований в Наркомате просвещения было создано Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями. В управлении, наряду с научным и художественными отделами, действовал музейный отдел с подотделами учета и охраны, музейным, реставрационным и археологическим [8. С. 94–96, 121].

Формирование новых органов государственного управления способствовало изменению на местах. Так, весной 1918 г. в составе Томского губисполкома был создан отдел по народному образованию, при нем организован отдел музеев и архивов. Сотрудники отдела планировали в короткие сроки открыть в Томске Западно-Сибирский краевой музей, а для этого объединить университетский археологический музей, общественный Музей прикладных

знаний, формировавшийся Сибирский областной научно-художественный музей и коллекции, собиравшиеся в Томском церковно-археологическом обществе. Местом размещения будущего музея был назначен архиерейский дом на Почтамтской улице (совр. Томский областной краеведческий музей) [7. С. 182].

Этим планам не суждено было сбыться, но идея сохранения и собирания памятников культурного наследия продолжала быть в центре внимания томской научной интеллигенции и в годы Гражданской войны, и в последующий период. Как известно, зимой 1919/20 г. в Томске были воссозданы органы управления Советской власти, и в составе губернского отдела народного образования (губнаробраз) сформировалась, наряду с другими, секция охраны памятников искусства и художественной старины, в 1922 г. преобразованная в комитет по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, или губмузей. Как и повсеместно в стране, деятельность по охране памятников в Томске была тесно связана с музеями. (Свидетельства тому – все законоположения и инструкции об охране памятников в 1920-х гг.) Поэтому практически сразу после организации секции по охране памятников группа художников, членов секции, в составе Д. Ильина, Г. Засыпкина, М. Берингова и М. Полякова, отправилась на осмотр архиерейского дома, который, как указывалось предуготовывался под музей еще в 1918 г.

Сохранилось свидетельство М.Б. Шатилова, который писал: «Начальный момент в истории возникновения Томского краевого музея, документально зафиксированный, относится к 14 февраля 1920 г., когда специальной комиссией был произведен осмотр мебели бывшего архиерейского дома, так называемого дома Асташева, являющейся ценным образцом мебели стиля ампир, и самого здания – этого ценнейшего художественно-архитектурного памятника 40-х годов в том же стиле ампир». И далее Шатилов привел текст документа, составленный комиссией: «Констатируя факт уничтожения и порчи весьма редких памятников искусства XIX в. в бывшем архиерейском доме, комиссия в интересах сохранения в дальнейшем уцелевших предметов постановила: 1) сделать опись предметов, 2) немедленно предложить отд[елу] нар[одного] образ[ования] объявить охрану означенных в описи предметов государственной важности, взять их на учет и установить непосредственную охрану их, 3) для сохранения обстановки необходимо предоставить помещение бывшего архиерейского дома под Музей старины и революции, 4) обо всем вышеизложенном довести до сведения [председателя] Наркомпроса тов[арища] Луначарского» [9. С. 29–30].

Интересно, что непосредственный участник описываемых событий художник А.Н. Тихомиров дал несколько иное освещение происходившего в Томске в начале 1920 г.: «В эти же дни началась музейная работа. Был организован п[од]о[тдел] охраны памятников искусства и старины. Один из первых шагов художников был именно направлен к созданию музея, – взят под охрану один из интереснейших домов Томска со всей находившейся в нем мебелью той же эпохи – б[ывший] архиерейский дом – дом Асташева – красивая и стильная постройка 40-х годов. Телеграмма Н.И. Троцкой закрепила за музеем это помещение, но прошло еще два года, пока благодаря энергии и решимости зав[едующего] губоно Тизанова, губнаробраз выехал из этого здания» [Там же. С. 14–15].

Была ли послана телеграмма, известий об этом не обнаружено, но в Государственном архиве Томской области сохранилась заверенная копия письма в Томский губревком на бланке отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомата просвещения. В этом письме, датированном 2 сентября 1920 г., от имени заведующего отделом по делам музеев (эту должность тогда занимала Н.И. Троцкая) предлагалось освободить архиерейский дом, занятый канцелярией губнаробраза, и передать его в ведение подотдела по делам музеев «для организации музея». В документе прозвучало требование: «Отдел настаивает на передаче дома ввиду того, что он, являясь архитектурным памятником, не должен быть занимаем канцелярией и, кроме того, единственно подходящее помещение для открываемого музея и для научно-просветительной деятельности его, т.е. устройства выставок и лекций» [10. Л. 90].

Распоряжение из Москвы было передано в Томский губнаробраз, занимавший архиерейский дом с конца марта 1920 г. Руководители наробраза сообщали, что они не против «устройства в доме научно-просветительного музея», и добавляли о своей готовности освободить все помещения, в которых размещалось 15 различных учреждений народного образования со 150 служащими, если в городе найдется «другое вполне приспособленное к его нуждам здание» [10. Л. 88–89; 11. Л. 59].

Понадобилось два года, чтобы проблема расселения архиерейского дома была решена и второй этаж был передан в распоряжение музея. Но два не легких года не прошли даром, они были наполнены большой собирательской работой для музея. Прежде всего, 27 января 1920 г., т.е. еще до осмотра архиерейского дома, К.М. Молотов, именовавшийся комиссаром народного просвещения Томской губернии, обратился в учетно-реквизиционную комиссию Томского ревкома с предложением передать в секцию охраны памятников искусства и художественной старины в распоряжение М.М. Полякова «все имеющиеся на учете комиссии художественные ценности...». И потребовал: «Впредь при реквизиции имущества разных квартир, если будут художественные ценности, передавать их в хранилище» [12. С. 5]. Вслед за этим из отдела народного образования Томского губревкома (временного органа власти в Томской губернии в 1920 г.) в коммунальный отдел ревкома было направлено еще одно письмо, в котором излагалось следующее: «Ввиду поступления на склад коммунального отдела предметов, представляющих иногда художественный интерес (картин, гравюр, икон, старинных портретов и различных предметов обихода: старинной мебели, посуды, фарфоровых изделий, старинных тканей, парчи и кружев, ковров и материала, из которого составляется в Томске Народный музей искусства и художественной старины), секция охраны памятников искусства и старины просит коммунальный отдел способствовать обогащению Народного музея и сообщать о поступлении новых предметов вышеупомянутого характера» [Там же. С. 5–6]. О поступлении предметов и коллекций в музей свидетельствует инвентарная книга, обнаруженная А.А. Донцовой в архиве Томского областного краеведческого музея. Первые записи в ней были датированы октябрём 1920 г. [13. С. 15]. С этого момента заведения инвентарной книги и нужно считать начало памятникоохранительной деятельности Томского музея. В продолжение двух последующих лет в музейное хранилище передавались зарисовки, фотографии и опи-

сания памятников архитектуры, которые делали томские художники во главе с А.Л. Шиловским. Материалы раскопок в Томске и его окрестностях доставляли археологи В.Ф. Смолин и И.М. Мягков. Художница Проскурякова привезла из своей поездки по Нарымскому краю изделия из бронзы, обнаруженные ею случайно в с. Подгорном. (Эти находки положили начало археологическим разысканиям Мягкова, которые, в свою очередь, обеспечили богатейший материал для изучения кулайской культуры в ТГУ в 1960–80-х гг.)

Опираясь на декрет Совнаркома РСФСР от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», подотдел по делам музеев, охраны памятников искусства и старины собирал картины, висевшие в Гарнизонном клубе, в столовой № 2, в городском театре [12. С. 16, 18; 14. Л. 67]. На музейное хранение передавали вещи различные томские учреждения: из губрозыска поступил старинный револьвер, из губсоюзга – кремниевое ружье, шитый бисером «остяцкий» пояс, из губфинотдела – денежные знаки антисоветских правительств, из губпоследгола – старинные деньги, богослужебные предметы [15. С. 13; 16. С. 188–191]. Особую ценность представляла коллекция старопечатных книг и рукописей, которую реквизировали сотрудники Томского уездного исполкома у крестьянина-старообрядца Нифантова и передали в музей. Кроме того, по свидетельству М.Б. Шатилова, в фонды Томского музея поступили мебель архиерейского дома, принадлежавшая ранее золотопромышленнику Асташеву, коллекция предметов искусства Китая и Японии, собранная М.А. Полумордвиновым, сойотская коллекция художницы С.К. Просвиркиной [9. С. 32].

Силами подотдела по охране памятников искусства и старины были организованы три художественные выставки, на которых экспонировались собранные в музее работы Шиловского и его коллег. По сведениям художника А.Н. Тихомирова, к выставкам были приурочены его доклады на тему «Томское барокко» и «Памятники села Семилужного». Один доклад «Крестьянские постройки Томской губернии» был подготовлен профессором Томского технологического института, художником-любителем Н.И. Молотилковым [Там же. С. 16].

Первая попытка открыть музей предпринималась в феврале 1921 г. Тогда от имени подотдела по делам музеев Томского губнаробраза было отправлено объявление в газету «Знамя революции» со следующим сообщением: «Подотдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, дом губнаробраза доводят до сведения всех граждан и учреждений, что ими вследствие получения помещения организуется художественно-исторический музей с отделениями живописным, архитектурным и историко-археологическим». Вслед за этим появилась информация о наборе сотрудников музея, а в хозяйственный подотдел Томского губнаробраза была направлена просьба выдать «одну лампочку для музея, комната № 10, ввиду спешной работы по открытию музея к съезду деятелей по музейному делу и охране памятников искусства и старины, открытие которого состоится 10 марта 1921 г.». Однако эти попытки закончились неудачей, сохранились свидетельства очевидцев: штат неполный, сотрудники голодные, помещения нет, музей временно располагается в Гарнизонном клубе [12. С. 15–17; 17. С. 32]. И только год спустя

было наконец принято решение о передаче бывшего архиерейского дома под музейное учреждение. В День Парижской коммуны 18 марта 1922 г. состоялось открытие первой экспозиции. Эта дата впоследствии стала отмечаться как день открытия музея, но мы считаем возможным и необходимым ввести в памятный календарь томской культуры дату 14 февраля 1920 г., послужившую отправной точкой в деле создания Томского краеведческого музея.

Первоначально организация музейной экспозиции в архиерейском доме, судя по некоторым фактам, мыслилась руководством как временная. Но опираясь на постановление Совнаркома от 19 апреля 1923 г. о закреплении на местах недвижимого имущества за учреждениями, подведомственными Главмузею, постановлением Наркомата просвещения РСФСР за Томским музеем были закреплены занимаемые им помещения. Окончательное решение было принято после того, как 13 июля 1925 г. вышло постановление Совнаркома РСФСР, согласно которому здание архиерейской домово́й церкви, архиерейский дом и вся бывшая усадьба золотопромышленника И.Д. Асташева на Ленинском проспекте, 38 (ныне пр. Ленина, 75) были полностью переданы Томскому краевому музею. В составе музейного имущества были бывший асташевский угловой дом с мезонином, каменные пристройки к нему (бывшая церковь), а также каменные и деревянные надворные постройки (амбар, навес, конюшня, баня) [18. Л. 1, 3, 9; 19. Л. 21; 17. Л. 34]. Закрепление самого красивого и стильного здания в Томске за краевым музеем, как он стал называться с октября 1922 г., стало самым важным событием в деле охраны памятников в Томске в 1920-е гг.

В первые годы после открытия Томский краевой музей не имел скольконбудь серьезных возможностей для памятникоохранительных работ, поскольку, как и весь Томск, по выражению одного из советских руководителей, «задыхался от недостатка средств» [20]. Тем не менее, по словам М.Б. Шатилова, «вся органическая работа краевого музея по охране памятников искусства и старины ведется общими силами с губмузеем, и этот последний выступает особо лишь как административный орган в случае необходимости проведения тех или иных формально-правовых мероприятий по охране памятников» [9. С. 40]. Так, в 1923 г. член совета Томского краевого музея Б.П. Юхневич осмотрел постройки на Степановке, связанные с жизнью декабриста Г.С. Батенькова. По итогам были представлены документы в губмузей, который, по свидетельству Шатилова, «принял формальные меры по охране этих строений от дальнейшего разрушения». При обследовании закрытой степановской церкви были обнаружены старинные иконы и две книги с автографами Г.С. Батенькова. Все найденное было включено в музейные фонды [Там же. С. 42–43].

Во время служебной командировки в Кузбасс сотрудник музея, а чуть позже руководитель губмузея З.С. Гайсин освидетельствовал памятники искусства и старины в Щегловском и Кузнецком уездах. По плану, выработанному в Томском краевом музее, он обследовал Кузнецкую крепость, домик Достоевского и развалины церквей. В результате были приняты меры к охране ценных памятников истории и культуры. Одновременно заведующий краевым музеем М.Б. Шатилов инициировал обследование кельи старца Федора Кузьмича на бывшей усадьбе Хромова в Томске и часовни над могилой старца в Алексеевском мужском монастыре. Он же возбудил ходатайство

перед Томским горкомхозом об охране и реставрации памятников на могилах томских ученых Салищева, Тимофеевского, Потанина на кладбище бывшего женского Иоанно-Предтеченского монастыря [12. С. 67–69]. Но все обращения остались без положительного ответа.

Более успешной была работа по охране памятников архитектуры и археологии. Летом 1927 г. сотрудник музея И.М. Мягков, архитекторы А.М. Прибыткова и Е.С. Балакшина осмотрели некоторые памятники архитектурной старины, совместно с художником Н.А. Кориным было проведено обследование старинной живописи (иконописи) томских церквей [21. Л. 6]. На основании собранных материалов (фотографические снимки, зарисовки) в Томском краевом музее были подготовлены документы о государственной охране наиболее важных архитектурных памятников г. Томска. Своеобразным итогом памятникоохранительной деятельности Томского музея в первое десятилетие его работы стало предложение, полученное от отдела народного образования Сибирского крайисполкома в 1928 г. «взять на себя функции окружной комиссии в части охраны археологических памятников» и приступить к составлению каталога [12. С. 50].

Следует сказать о том, что сотрудники Томского краевого музея обращались к рассмотрению методологии и истории охраны памятников. В декабре 1926 г. И.М. Мягков и П.Г. Иванов приняли участие в работе 1-го Сибирского краевого научно-исследовательского съезда в Новосибирске, и первый из них выступил с докладами «Охрана и изучение памятников искусства» и «Задачи изучения искусства туземных племен» [17. С. 63–64]. А в 1-м выпуске Трудов Томского краевого музея были опубликованы две посмертные статьи А.Л. Шиловского, в которых автор обосновывал художественную и историческую ценность томской архитектуры, призывал к ее сохранению [22, 23].

Так Томский краевой музей выполнял одно из важнейших предназначений – быть организатором работ по охране памятников истории и культуры, собирать, хранить и изучать эти памятники.

Литература

1. Григорьева С.Е. Основание и открытие Томского краеведческого музея // Вестник Томского государственного университета. История. 2011. № 1. С. 137–140.
2. Дмитриенко Н.М., Григорьева С.Е. К истории создания Сибирского областного научно-художественного музея в Томске (1911–1920 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 381. С. 119–122.
3. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Музеи Императорского Томского университета: первые годы создания и деятельности // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 81–90.
4. Григорьева С.Е. Томский областной краеведческий музей : на этапе становления // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 148–152.
5. Донцова А.А. Создание и деятельность секции по охране памятников искусства и старины при Томском губернском отделе народного образования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1. С. 122–132.
6. Донцова А.А. Деятельность Томского губернского комитета по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, народного быта и природы (губмузей): июль 1921 – май 1925 г. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 137–146.
7. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. Из истории сохранения памятников культурного наследия в Томске в 1917–1920 гг. // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 422. С. 181–190.

8. *Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления : схемы / гл. ред. К. Аймермахер. М. : РОССПЭН, 2004. 312 с.*

9. *Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 1: Труды музееведов 1920-х гг. / публ. Э.И. Черняка, Н.М. Дмитриенко, И.А. Сизовой, Л.А. Лозовой, А.Д. Дементьева. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2018. 184 с.*

10. *ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 82.*

11. *ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 61.*

12. *История Томского краеведческого музея языком архива / публ. Е.А. Андреевой // Труды Томского областного краеведческого музея. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. Т. 11. С. 3–159.*

13. *Донцова А.А. Государственная охрана памятников культуры в Томске в 1920-е гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2018. 22 с.*

14. *ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 197.*

15. *Галкина Т.В. Дары и дарители. (Из истории формирования фондов Томского краеведческого музея) // Труды Музея г. Северска. Вып. 1 : Музей и город. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2000. С. 13–18.*

16. *Малофиенко Е.А. Формирование коллекции мебели Томского областного краеведческого музея // Труды Томского областного краеведческого музея. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. Т. 11. С. 188–197.*

17. *Григорьева С.Е. История Томского областного краеведческого музея (1920–2000-е гг.): дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2010. 253 с.*

18. *ГАТО. Ф. Р-28. Оп. 1. Д. 604.*

19. *Архив ТОКМ. Оп. 1. Д. 22.*

20. *Красное знамя. Томск, 1923. 26 янв.*

21. *ГАТО. Ф. Р-214. Оп. 1. Д. 91.*

22. *Шиловский А.Л. Художественные сокровища г. Томска // Труды Томского краевого музея. Томск, 1927. Т. 1. С. 53–56.*

23. *Шиловский А.Л. Деревянная архитектура г. Томска // Труды Томского краевого музея. Томск, 1927. Т. 1. С. 57–64.*

Grigorieva Svetlana E., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation); Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: svetikiss07@mail.ru

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

E-mail: vassa.mv@mail.ru

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

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

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 201–209.

DOI: 10.17223/2220836/30/23

TOMSK REGIONAL MUSEUM AND THE PROTECTION OF CULTURAL VALUES (1920-S)

Keywords: museology; Tomsk regional museum; the protection of cultural heritage monuments.

This article is devoted to the discussion on the contribution of Tomsk regional Museum in the preservation of cultural memorials in 1920-s. The authors are using previously unknown sources, in particular a letter from Museum department of People's Commissariat of Education, received in Tomsk in September of 1920. This letter was written in response to the request of Tomsk artists who toured the Bishop House, former Astashev' home, on 14 February in 1920. After their visit to the house, the artists decided to open a museum in it. It is shown that Moscow museum leaders supported the idea of artists and demanded the Tomsk authorities to allocate the Museum in Bishop House.

Relying on archival documents and documentary publications authors of this article enable to clarify the spadework to the opening of the Museum. They show that all the preparatory work carried out the section staff for the protection of memorials and than department for the protection of memorials, known as Gubmuzey, as its successor. They searched a premise, gathered the museum collections, worked up and documented the collected items in the inventory book. By the way doing of that book was begun in October 1920, and we believe it is an important indication of the functioning of the Museum. All these works suggest that employees of Tomsk section for the protection of memorials considered Museum as a center for gathering and storage of cultural monuments.

Staff of the department for the protection of memorials made a first attempt to open a Museum in February 1921, but attempt failed. Only at the beginning of 1922, Bishop House was transferred to the Museum. The first exposition was opened on 18 March 1922.

From the first years, Tomsk regional Museum has spearheaded work on the protection of monuments of art and antiquity. The Museum staff, led by Shatilov and Myagkov, as well as the leaders of the Gubmuzey recognized that role of the Museum. Collectively they examined the architecture monuments and recorded them in drawings and photographs, besides they collected ancient icons of Tomsk temples, some things belongings to Batenkov, and unique collection of ancient books of Nifantov, and handed over them to the Museum. Tomsk regional Museum collected cultural monuments from the entire Tomsk territory, in Kuznetsk and Naryn province.

Photos and drawings of the monuments collected in the Museum allowed the staff to prepare documents on the organization of State protection of architectural monuments in Tomsk. However, Shatilov's attempts to survey and preserve grave of famous elder Fyodor Kuzmich and prominent Tomsk scientists situated on male and female monasteries cemeteries have failed. All that graves and the cemeteries were destroyed subsequently. In addition, members of the Tomsk Museum engaged in history and methodology of monument protection. For example, the architect A.L. Shilovsky based artistic and historical value of the Tomsk architectural ensemble, called for its preservation.

As the important output of this article is the affirmation that the Tomsk regional Museum played a major role in the organization of works on protection of history and culture monuments in 1920-s.

References

1. Grigoryeva, S.E. (2011) The basis and opening of Tomsk regional museum of local lore. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 1. pp. 137–140. (In Russian).
2. Dmitrienko, N.M. & Grigoryeva, S.E. (2014) On the history of foundation of the Siberian Scientific and Art Museum in Tomsk (1911–1920). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 119–122. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/381/19
3. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2015) Imperial Tomsk University Museums: the first years of establishment and activities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 397. pp. 81–90. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/397/14
4. Grigoryeva, S.E. (2016) Tomsk museum of local history studies: the phase of establishment. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 148–152. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/16
5. Dontsova, A.A. (2016) Establishing and activity of the Section of Art Monuments and Antiquities Protection in Tomsk Province Board of Education. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1. pp. 122–132. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/21/15
6. Dontsova, A.A. (2017) Activity of the committee of the museums, art monuments and antiquities conservation, national culture and nature in Tomsk province (July 1921 – May 1925). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 137–146. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/25/17
7. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2017) From the history of the conservation of cultural heritage objects in Tomsk in 1917–1920s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 422. pp. 181–190. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/422/26
8. Aymermakher, K. (2004) *Instituty upravleniya kul'turoy v period stanovleniya. 1917–1930-ye gg. Partynoye rukovodstvo; gosudarstvennyye organy upravleniya: skhemy* [Institutes of culture management in the period of formation. The 1917–1930s. Party leadership; Governmental authorities: schemes]. Moscow: ROSSPEN.
9. Chernyak, E.I., Dmitrienko, N.M., Sizova, I.A., Lozova, L.A. & Dementyev, A.D. *Muze-yevedcheskoye naslediyе Severnoy Azii* [Museum heritage of North Asia]. Issue 1. Tomsk: Tomsk State University.
10. The State Archive of Tomsk Region. Fund R-28. List 1. File 82.
11. The State Archive of Tomsk Region. Fund R-28. List 1. File 61.
12. Andreyeva, E.A. (2002) *Istoriya Tomskogo krayevedcheskogo muzeya yazykom arkhiva* [History of the Tomsk Local Lore Museum in the language of the archive]. *Trudy Tomskogo oblastnogo krayevedcheskogo muzeya*. Vol. 11. pp. 3–159.

13. Dontsova, A.A. (2018) *Gosudarstvennaya okhrana pamyatnikov kul'tury v Tomske v 1920-ye gg.* [State protection of cultural monuments in Tomsk in the 1920s]. Abstract of History Cand. Diss. Tomsk.
14. The State Archive of Tomsk Region. Fund R-28. List 1. File 197.
15. Galkina, T.V. (2000) Dary i dariteli. (Iz istorii formirovaniya fondov Tomskogo krayevedcheskogo muzeya) [Gifts and givers. (From the history of the formation of the funds of the Tomsk Museum of Local Lore)]. *Trudy Muzeya g. Severska*. 1. pp. 13–18.
16. Malofiyenko, E.A. (2002) Formirovaniye kollektsii mebeli Tomskogo oblastnogo krayevedcheskogo muzeya [Forming a collection of furniture of the Tomsk Regional Museum of Local Lore]. *Trudy Tomskogo oblastnogo krayevedcheskogo muzeya*. 11. pp. 188–197.
17. Grigorieva, S.E. (2010) *Istoriya Tomskogo oblastnogo krayevedcheskogo muzeya (1920–2000-ye gg.)* [History of the Tomsk Regional Museum of Local Lore (the 1920–2000s)]. History Cand. Diss. Tomsk.
18. The State Archive of Tomsk Region. Fund R-28. List 1. File 604.
19. The Archive of the Tomsk Regional Museum of Local Lore. List 1. File 22.
20. *Krasnoye znamya*. (1923).
21. The State Archive of Tomsk Region. Fund R-214. List 1. File 91.
22. Shilovskiy, A.L. (1927a) Khudozhestvennyye sokrovishcha g. Tomska [Art treasures of Tomsk]. *Trudy Tomskogo krayevogo muzeya*. 1. pp. 53–56.
23. Shilovskiy, A.L. (1927b) Derevyannaya arkhitektura g. Tomska [Tomsk wooden architecture]. *Trudy Tomskogo krayevogo muzeya*. 1. pp. 57–64.

УДК 930:069(47)

DOI: 10.17223/22220836/30/24

Н.М. Дмитриенко, М.Д. Кроуфорд

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИОГРАФИИ И МЕТОДОЛОГИИ МУЗЕЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТА В РОССИИ

Представлен первый опыт истории историографии музейного менеджмента. Выявлены и проанализированы историографические труды российских исследователей XIX – начала XXI в. К.Н. Бестужева-Рюмина, В.С. Иконникова, А.М. Разгона, С.О. Шмидта и современных томских музееведов, освещающих историю изучения музейного дела России. Охарактеризованы историографические источники, которые изучали российские исследователи, выяснена их информационная насыщенность сведениями о становлении системы управления музеями и внутримузеевской деятельностью, в дальнейшем известной как музейный менеджмент.

Ключевые слова: музееведение, музейное дело России, музейный менеджмент, история историографии музейного менеджмента.

В научном освоении музейного менеджмента как системы управления музейным делом в комплексе всех составляющих настоятельно требуется выяснение степени его изученности, а одновременно, что особенно актуально на данном этапе познавательной деятельности, обращение к истории историографии проблемы.

Среди первых русских историков и историографов, косвенно затрагивавших обозначенную тему, особое место принадлежит профессору Императорского Петербургского университета К.Н. Бестужеву-Рюмину, названному В.О. Ключевским «зорким наблюдателем» движения исторической науки, в лекциях и научных трудах которого неизменно присутствовали обзоры русской историографии. «Всякий начинающий деятельный исследователь по русской истории был им тотчас замечаем и встречал в нем внимательного и доброжелательного ценителя», – отмечал исследователь [1. С. 369]. Важно заметить, что К.Н. Бестужеву-Рюмину принадлежит первый опыт историографических портретов, посвященных историкам XVIII–XIX вв. [2]. Первым среди русских историков он охарактеризовал тех исследователей, которые собирали, описывали и тем самым спасали памятники письменности и материальной культуры и использовали их в изучении русской истории: Шлецера, Миллера, Татищева. Наибольший интерес, по нашему мнению, в книге К.Н. Бестужева-Рюмина представляет глава «Карамзин как историк», в которой автор признавался, что с молодости учился у великого историка тому, «как относиться к источникам, как их находить, как их изучать» [Там же. С. 205]. Он дал прекрасную характеристику исследовательских приемов Н.М. Карамзина: «Памятники вещественные интересуют его так же, как и памятники письменные: он собирает все известия о святине, хранимой в ризницах, о раскопках,кладах, зданиях, – словом обо всем, что сохранилось от жизни наших предков».

Хотим заметить, что К.Н. Бестужев-Рюмин ни разу не упоминал ни о музеях, ни о музейных предметах, хотя явно имел их в виду, когда писал о занятиях Карамзина: «Им помещены рисунки букв Десятинной церкви, изображение старинного рубля, букв зырянской азбуки Стефана Пермского». И рассказывал о собирательской деятельности историка: «Когда в наличных источниках он не находит требуемых сведений, то вступает в переписку с местными жителями и получает нужные сведения на месте» [2. С. 228]. Несколько утрируя сказанное К.Н. Бестужевым-Рюминым, мы рискуем утверждать, что историограф подразумевал частичку того явления в работе Н.М. Карамзина, которое ныне известно как музейный менеджмент.

Начатое К.Н. Бестужевым-Рюминым в скором времени подхватил и продолжил профессор Киевского университета св. Владимира В.С. Иконников, издавший грандиозный по замыслу и объему «Опыт русской историографии» (Киев, 1891–1908. Т. 1–2). Задумав исследовать российскую историографию, Иконников подошел к решению поставленной проблемы с необычайной обстоятельностью. Он сам писал об этом так: «Наш труд задуман... в более широких размерах. Мы предполагаем дать подробное обозрение источников и сочинений по русской истории и, по возможности, полную литературу входящих вопросов» [3. Паг. 2. С. 269]. И действительно, он охарактеризовал многочисленные источники, выявил научные школы и результаты их деятельности, отметил смену научных концепций, показал институциональные формы изучения русской истории. В монографии, фрагмент которой был издан в виде отдельного оттиска, В.С. Иконников представил деятельность губернских ученых архивных комиссий. Сообщил о создании первых архивных комиссий в Орле, Тамбове, Брянске, Рязани, вокруг которых группировались провинциальные исследователи местной истории, коллекционеры, архивисты. В.С. Иконников особо подчеркивал, что буквально сразу после учреждения архивных комиссий при них создавались музеи, собиравшие и хранившие различные памятники старины. Так, организаторы Брянского музея собирали древние монеты, хлопотали о передаче церковных предметов, вышедших из употребления. При Тамбовской ученой архивной комиссии были организованы сбор и передача на хранение в музей образцов палеонтологии, минералов, древних рукописей, этнографических коллекций. Как видим, рассказывая о деятельности ученых архивных комиссий, В.С. Иконников, по сути, выявил элементы музейного менеджмента, а именно – организацию внутримузейной работы, которая осуществлялась под руководством Императорской Археологической комиссии и Императорской Археографической комиссии. Он сообщал также и об ассигновании собирательской музейной работы со стороны названных научных учреждений (в размере 400–500 руб. в год) [4. С. 103–106].

Историографию музейного дела России, наряду с другими историографическими сюжетами, В.С. Иконников подробно рассмотрел во 2-й книге 1-го тома «Опыта русской историографии» [5]. Он проанализировал работы Бакмейстера, Н.А. Булича, В.В. Григорьева, П.О. Янковского, посвященные истории и музеологии музейных учреждений, открытых в российских университетах, – Мюнц-кабинета в Московском и Петербургском университетах, нумизматического кабинета и Музея древностей в университете св. Владимира в Киеве. Исследователь проследил процессы формирования и по-

полнения университетских собраний, происходивших по большей части за счет дарений и пожертвований. Опираясь на сведения Д.И. Багалая, Иконников сообщал, что в Музее изящных искусств Харьковского университета хранились коллекции видных российских коллекционеров и музееведов Ф. Аделунга и А.Н. Алферова [5. С. 937]. Сообщал, что историко-этнографический музей при Казанском университете возник благодаря дарам путешественников-исследователей Симонова и Ковалевского [Там же. С. 932]. Рассказал о коллекции оттисков греческих и римских монет (10 111 монет), собранной академиком Келером и приобретенной после его смерти С.Г. Строгановым для собрания Московского университета. Важно заметить, что В.С. Иконников приводил подробный счет хранившихся в Мюнц-кабинете монет и других нумизматических предметов, опираясь на журнальные публикации, т.е. раскрывал состав музейных фондов, показывал наличие учета как важной составляющей музейного менеджмента [Там же. С. 919, 940–941, 945–946]. В публикациях Я. Волошинского, К.Ф. Страшкевича, В.Б. Антоновича В.С. Иконников нашел описание Музея древностей в университете св. Владимира, фонды которого пополнялись материалами археологических раскопок и пожертвованиями со стороны любителей древности. Используя имевшиеся в его распоряжении статьи, Иконников подчеркивал значимость коллекций Н.И. Фундукля (археологические материалы могильников и городищ) и М.А. Максимовича (собрание бронзовых наконечников) в деле комплектования киевского музея. И не упускал возможности сказать, что музейные коллекции послужили основой для трудов Максимовича, Ревякина, Погодина и Уварова [Там же. С. 947–948].

Изучив работы А.Н. Богданова и Д.Н. Анучина, В.С. Иконников выявил роль Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, члены которого организовали ряд выставок, а на базе крупнейшей из них – выставки 1872 г. создали Музей прикладных знаний в Москве. В рассматриваемом труде выявлена организующая роль Общества любителей естествознания в проведении экспедиций, в привлечении частных жертвователей, исследователей и коллекционеров (Д.Я. Самоквасова, Л.К. Ивановского, сибирского купца М.К. Сидорова), т.е. раскрыт механизм создания фондов большого музея, решена важная задача музейного менеджмента [Там же. С. 983–986]. Точно так же В.С. Иконников использовал работы К.Г. Евлентьева, П.А. Пономарева, С.М. Шпилевского о создании и деятельности Общества истории, археологии и этнографии при Казанском университете, которое «взяло на себя собирание местных памятников письменности и древностей и их научную разработку» открытие музея [Там же. С. 986–990].

В трудах А.С. Уварова внимание историографа сосредоточено на фактах создания Музея древностей при Императорском Московском археологическом обществе, показано значение пожертвований и материалов археологических раскопок в формировании коллекций письменных, изобразительных и вещественных памятников, собранных частично и при участии сибиряков Н.А. Абрамова и А.В. Адрианова. По трудам Д.Н. Анучина и И.И. Срезневского В.С. Иконников проследил организацию музеев при отделах Императорского Русского Географического общества [Там же. С. 1015–1018; 1019–1027]. Особый интерес для нас представляет историографический анализ работ П.А. Кельберга, А.А. Павлуцкого, Н.И. Попова, Н.М. Ядрин-

цева, И.Я. Словцова, рассказывавших о создании и деятельности музеев сибирских отделов Географического общества в Иркутске и Омске [5. С. 1027–1029].

С опорой на многочисленные исторические и историографические источники В.С. Иконников характеризует музеи как хранилища вещественных и изобразительных памятников, оценивает состав и качество музейных коллекций, обрисовывает приемы описания музейных предметов. Освещая процессы создания и деятельности музеев, Иконников как бы незаметно для себя и своих читателей касается аспектов, которые ныне смело можно отнести к музейному менеджменту, – организация музейного дела, работы по описанию и систематизации коллекций.

Важно подчеркнуть, что первым в России В.С. Иконников отмечает элементы управления музеями в анализируемых им исследованиях и публикациях. Так, ссылаясь на издание Л. Вакселя об археологических разработках в Причерноморье, он сообщает, например, о распоряжении князя Потемкина, направленном на разыскание и собирание древних монет и медалей. А далее прямо говорит о зарождении системы управления музеями, сообщает о «Правилах», созданных в 1806 г. «для управления Мастерскою и Оружейною палатою для сохранения в порядке и целости находящихся в них древностей». В.С. Иконников называет автора первого в истории российского музейного дела актового документа – «главноуправляющего палатами и экспедициями Кремлевского строения» П.С. Валуева и подчеркивает, что выработанные им «Правила» относительно кремлевских учреждений ставят задачу «сохранения в порядке и целости находящихся в них древностей» [Там же. С. 1354]. Не упоминая термина «менеджмент», Иконников сообщает о ряде важнейших управленческих задач, которые были сформулированы в царствование Николая I: о сохранении памятников древности в Киеве и Одессе, о об издании правил для Керченского музея и т.д. [Там же. С. 1355–1356].

В целом можно говорить о том, что В.С. Иконников в своем труде напрямую аспектов музейного менеджмента не касался, но будучи профессиональным историографом, он не мог не заметить в рассматриваемых музееведческих работах такие компоненты музейного менеджмента, как собирание и учет музейных предметов, бюджетирование и государственное регулирование деятельности музейных учреждений. И, безусловно, сам процесс становления и развития музеев, благодаря которому компоненты музейного менеджмента удалось идентифицировать.

Труды В.С. Иконникова остались незавершенными, хотя он и планировал его продолжение. Но после Революции 1917 г. традиции историографических исследований в России были прерваны, на авансцену науки вышли сторонники «марксистской исторической науки», и первым среди них был М.Н. Покровский. Как заместитель наркома просвещения, он, по словам Г.В. Вернадского, «захватил в свои руки командные высоты надзора за направлением русской исторической науки» [6. С. 355]. Обращаясь к историческому прошлому России, М.Н. Покровский прежде всего разоблачал «буржуазную историографию» [7, 8]. Абсолютизируя высказывание К. Маркса о значении классовой борьбы в истории, утверждал, что «научную историографию можно построить, как и научную историю, только на классовом принципе». Писал, что «только классовый подход поможет нам расшифро-

вать бесчисленные исторические контroversы, найти ключ к бесконечным, тянувшимся иногда веками историческим спорам, показав нам эти споры как столкновения различных классовых точек зрения» [8. С. 119].

Концепция марксистско-ленинской историографии, заложенная М.Н. Покровским, в дальнейшем развивалась и укреплялась в трудах Н.Л. Рубинштейна, М.В. Нечкиной и их последователей. На первое место выдвинулись задачи историографического изучения революционного движения, социалистического строительства [9, 10]. История изучения музейной деятельности сводилась буквально к нескольким строчкам в историографических обзорах развития советской науки и культуры [11–13]. И все же оживление музейного дела в стране, наметившееся на рубеже 1950–1960-х гг., появление научных работ по истории музеев способствовали зарождению музееведческой историографии. Важнейшую роль в становлении новой дисциплины сыграл А.М. Разгон, организатор и руководитель серии научных трудов по истории музейного дела России. В предисловии к 7-му тому «Очерков истории музейного дела» он обозначил как слабо изученные и требующие особого внимания исследователей историю отдельных музеев, историю музейного дела в целом и, что особенно важно подчеркнуть, указал на необходимость изучения музееведческой мысли (т.е. историографии) [14. С. 5–7]. В обобщающей статье, опубликованной в «Большой советской энциклопедии», он первым в России использовал понятие «музееведческая историография» как составную часть истории музейного дела [15. С. 84].

Подъем интереса к историографии музейной деятельности нашел выражение в статье В.М. Зиминной, в которой рассматривалась издательская деятельность сибирских музеев, проанализированы сборники документов и материалов, увидевшие свет в 1950–1960-х гг. [16]. По сложившейся традиции активизация публикационной и научно-популярной работы в музеях связывалась с юбилеями русских революций 1905 и 1917 гг., с задачами осветить вопросы установления советской власти на местах. Со знанием дела В.М. Зимина охарактеризовала многие музейные издания, достаточно высоко оценила их содержание, указала на недоработки в оформлении. И в этом контексте высказала ряд замечаний, отражавших, говоря современным языком, состояние музейного менеджмента. Так, она отмечала, что в сибирских музеях нет понимания того, «в какой последовательности и взаимосвязи изучать вещественные и документальные материалы». И как следствие, изданные музейные материалы были, по ее мнению, «напечатаны на плохой бумаге, в них мало иллюстративного материала, а если он и есть, то невысок по качеству и без требуемых справок...». Тем не менее В.М. Зимина сделала важный вывод о том, что подготовка и издание музейных сборников «способствуют установлению контактов и обмену опытом между отдельными музеями» в той ситуации, когда инспектирование и указания вышестоящих руководящих органов помогают мало. В заключение автор высказала предложение о создании общественных музейно-краеведческих организаций, которые смогли бы «координировать и планировать научно-исследовательскую работу музеев» (т.е., по сути, сформулировала задачи музейного менеджмента) [Там же. С. 114–115].

Среди немногочисленных историографических работ о музейном деле нужно отметить статьи П.Я. Букшпана и Г.И. Ведерниковой, в которых были

проанализированы труды Г.Л. Малицкого, Н.М. Дружинина, А.М. Разгона, А.Б. Закс, Д.А. Равикович, посвященные российским музеям XIX – первой половины XX в. [17, 18]. Характерно, что советские историографы в первую очередь отмечали в анализируемых ими публикациях то, что в них раскрыт классовый характер музейной деятельности. Для нас же особенно важно, что П.Я. Букшпан обнаружил в рассматриваемых работах внимание к элементам музейного менеджмента, а именно – «выявление принципов музейного строительства» в дореволюционной России, указание на «стремление к созданию совершенно нового музея, построенного на принципах марксистско-ленинской методологии» [17. С. 144–146].

Интересно, что начиная с середины 1960-х гг. и в продолжение последующих десятилетий в исторической науке происходило возрождение исследовательского жанра историографического портрета, впервые использованного еще К.Н. Бестужевым-Рюминым. В статьях С.О. Шмидта были охарактеризованы труды М.Н. Тихомирова, Н.М. Дружинина, А.М. Разгона, чья деятельность была связана с музеями [19–22]. Высоко оценивая их вклад в историческую науку в целом, С.О. Шмидт особо подчеркивал их обращение к изучению музеев и музейной деятельности. В историографических портретах С.О. Шмидта прочитываются элементы музейного менеджмента, например, когда он сообщает о создании Тихомировым музея в г. Дмитрове или аксаковской комнаты в Самаре, об организации им экскурсионных прогулок со студентами по Москве, об участии в экспедиции по поиску места Ледового побоища на Чудском озере [19. С. 352–357]. А что касается А.М. Разгона, то Шмидт прямо указывал на психологический метод музейного менеджмента, прокламируемый в его работах: «долг личной ответственности, заинтересованность в результатах общей работы без мелочного выпячивания своей роли и навязывания своих взглядов, умение возбудить и поддержать творческое вдохновение других...» [22. С. 16].

В 2010-х гг. к изучению историографии музейного дела обратились историки и музееведы Томского госуниверситета. Существенный вклад в решение поставленных в настоящей статье задач принадлежит Л.А. Лозовой. Опираясь на аутентичные историографические источники, Л.А. Лозовая исследовала историю изучения музейного дела Западной Сибири. Естественно, она не нашла понятия «музейный менеджмент» в анализируемых работах 1920–1990-х гг. Однако в ее исследованиях убедительно показано, как в публикациях Н.Г. Машковцева, К.Э. Гриневича, М.М. Черемных, Н.К. Ауэрбаха, И.В. Телишева ставились вопросы «перестройки музейной работы на основе марксизма», обсуждались возможности музеев увязать их деятельность «с задачами социалистического строительства» [23. С. 44–47; 24. С. 201]. С особым вниманием Л.А. Лозовая рассмотрела статьи заведующего Томским краевым музеем М.Б. Шатилова, руководителя Омского музея Ф.В. Мелехина, тобольских музейщиков М.В. Новицкого, М.П. Копотилова, увидевших свет в 1920-х гг. По ее обоснованному мнению, сибирские музееведы смогли вполне адекватно охарактеризовать взаимоотношения музеев и органов государственного управления музеями, используя собственный опыт. С подробным описанием отделов и подразделов они представили структуру своих музеев, показали перемены во внутреннем устройстве музеев в ответ на требования музейного руководства страны [Там же. С. 57–60]. В работах

Л.А. Лозовой рассмотрены статьи Л.И. Боженко, монография П.А. Зайченко о Томском госуниверситете и др., в которых освещен такой важный элемент музейного менеджмента, как финансирование, вернее – недостаток бюджетного финансирования западносибирских музеев, а также кадровое обеспечение музейной работы [23. С. 123–125; 25. С. 78–79].

Важно заметить, что в числе первых исследователей музейной историографии в России Л.А. Лозовая выявила, что Ф.В. Мелехин осветил в своей статье систему управления Омским музеем, его материальное положение [24. С. 200]. Интересно, что в работах Л.А. Лозовой коротко охарактеризованы методы музейного менеджмента (без обозначения таковых), освещавшиеся в статьях В.М. Новицкого: о создании музеев-кружков в местах обитания туземцев Тобольского Севера, участники которых занимались сбором материалов, об организации в Тобольском музее туземного отдела в соответствии с правительственным постановлением 1928 г., требовавшим содействия музеев в деле поднятия культурного и хозяйственного уровня развития национальных меньшинств [23. С. 62]. Точно так же в диссертационной работе Л.А. Лозовой рассмотрена статья руководителя Музея истории материальной культуры (бывшего Археологического музея) Томского государственного университета Н.А. Квашнина, который явно имел в виду административный метод музейного менеджмента, когда оценивал работу музея как «совершенно неудовлетворительную», указывал «на недостаточную степень вовлеченности музейных работников в процесс овладения марксистской методологией» [Там же. С. 95]. Рассматривая цикл музееведческих работ современного омского исследователя Н.А. Томилова, Лозовая также обнаруживает в его исследовании косвенное упоминание о методах музейного менеджмента, в частности, когда он пишет о необходимости увязки сотрудниками задач исследовательской работы в музее «с главным направлением их творческого труда» [Там же. С. 135–136].

Начатое Л.А. Лозовой изучение историографии музейного дела России было подхвачено другими томскими исследователями, которые подготовили первые научные публикации по историографии музееведения [26, 27]. Они обратили внимание читателей на работы исследователей XIX – начала XX в. Д.А. Клеменца, С.Ф. Огородникова, В.Е. Рудакова, П.С. Уваровой, Н.М. Могиланского, отметили в их трудах, посвященных истории отдельных музеев и музейных коллекций, сведения о формировании музейных собраний, о способах их хранения и экспонирования, т.е. элементы музейного менеджмента. Показали формирование методологического аппарата изучения музейной деятельности, акцентировали выработку понятия музея и определение его функций, в их числе тех, которые определяют задачи менеджмента в музее, в частности – регистрация, хранение и каталогизация памятников [26. С. 35–36].

В статьях Н.М. Дмитриенко, М.А. Бутенко, В.С. Глухова и Л.А. Лозовой констатируется кризис музееведения, проявившийся в 1930–1940-х гг. в связи с утверждением так называемой марксистско-ленинской концепции музейного дела, согласно которой музеи стали рассматриваться как центры документирования и пропаганды социалистического строительства [26. С. 37; 27. С. 70–71]. Показано, что новая концептуальная схема исключала какие-либо

попытки освещения менеджмента в музеях. Впрочем, такая ситуация была характерна для исторической науки в целом, ведь советские исследователи вплоть до 1970–1980-х гг. практически не обращались к вопросам управления в обществе [28. С. 129].

Анализируя статьи И.Г. Клабуновского, Ф.Н. Петрова, К.Г. Митяева, Г.А. Новицкого, А.М. Разгона, А.Б. Закс, опубликованные в 1950–1980-х гг., томские музееведы отмечали все большее внимание этих авторов к организации внутримузейной работы, понимание ими важности научно-фондовой работы, включавшей учет, научное описание музейных предметов и нормализацию условий их хранения. Важно, что они заметили, как после долгого перерыва в некоторых музееведческих исследованиях возродился интерес к изучению управления музеями; показали, что в 2000-х гг. в музееведении появились новые термины и понятия, а среди них – музейный маркетинг, музейный менеджмент [27. С. 71–73]. В коллективной публикации Н.М. Дмитриенко, М.А. Бутенко, В.С. Глухова и Л.А. Лозовой содержится важное наблюдение того, что одновременно с зарождением понятия разрабатывались и основные составляющие менеджмента. Сообщается, в частности, что в статьях А.И. Фролова, Г.А. Кузиной, В.И. Златоустовой, Н.В. Фатигаровой впервые на достоверной источниковой основе рассматривалось правовое положение музейного дела, выяснялись взаимоотношения музеев и органов государственной власти [Там же. С. 75–76].

Итак, обращение к истории изучения музейного дела России показывает, что основные идеи менеджмента с давних пор присутствовали в работах российских исследователей, которые не использовали новейшую терминологию, но в ряду других компонентов музейного дела изучали организацию внутримузейной работы, характеризовали руководство действиями сотрудников, касались некоторых приемов и способов обеспечения музейной деятельности, т.е. освещали основные составляющие музейного менеджмента. Все это позволяет расширить и углубить дальнейшее изучение поставленных в статье вопросов.

Литература

1. *Ключевский В.О.* К.Н. Бестужев-Рюмин (некролог) // Ключевский В.О. Сочинения : в 9 т. Т. 7: Специальные курсы. М. : Мысль, 1989. С. 366–370.
2. *Бестужев-Рюмин К.* Биографии и характеристики: Татищев, Шлецер, Карамзин, Погодин, Соловьев, Ешевский, Гильфердинг. СПб., 1881. 358 с.
3. *Иконников В.С.* Опыт русской историографии. Киев, 1891. Т. 1, кн. 1. VIII, 882, CCXXII, VIII с.
4. *Иконников В.С.* Губернские ученые архивные комиссии : [отдельный оттиск]. Б. м., [1891]. С. 101–136.
5. *Иконников В.С.* Опыт русской историографии. Киев, 1892. Т. 1, кн. 2. С. 883–1539, CCXXIII–CCCLXXI, 1–149.
6. *Вернадский Г.В.* Русская историография. [Переиздание]. М. : Аграф, 1998. 448 с.
7. *Покровский М.Н.* Как и кем писалась русская история до марксистов // Покровский М.Н. Историческая наука и борьба классов: историографические очерки, критические статьи и заметки. 2-е изд. М. : Книжный дом «Либроком», 2012. Т. 1. С. 101–117.
8. *Покровский М.Н.* Предисловие к сборнику статей «Русская историческая литература в классовом освещении» // Покровский М.Н. Историческая наука и борьба классов: историогра-

фические очерки, критические статьи и заметки. 2-е изд. М. : Книжный дом «Либроком», 2012. Т. 1. С. 118–132.

9. Нечкина М.В., Городецкий Е.Н. Историографические исследования в СССР // Развитие советской исторической науки. 1970–1974. М., 1975. С. 79–100.

10. *Историография истории СССР (эпоха социализма)* : учебник / под ред. И.И. Минца. М.: Высшая школа, 1982. 336 с.

11. Алексеева Г.Д. Научные общества и музеи // Очерки истории исторической науки в СССР / гл. ред. М.В. Нечкина. М. : Наука, 1966. Т. 4. С. 250–256.

12. *Зак Л.М.* Изучение истории культурного строительства в СССР // Очерки истории исторической науки в СССР / гл. ред. М.В. Нечкина. М. : Наука, 1985. Т. 5. С. 568–587.

13. *Соскин В.Л.* Основные итоги и задачи изучения истории культурного строительства Сибири (1917–1937 гг.) // Историческая наука в Сибири за 50 лет. Основные проблемы истории советской Сибири / отв. ред. А.П. Окладников. Новосибирск, 1972. С. 124–136.

14. *Разгон А.М.* К вопросу об изучении истории музейного дела. (Вместо предисловия) // Очерки истории музейного дела в СССР. М. : Советская Россия, 1971. Вып. 7. С. 3–8.

15. *Разгон А.М.* Музееведение // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1974. Т. 17.

16. *Зими́на В.М.* Научно-издательская деятельность сибирских музеев // Известия Сибирского отделения Академии наук СССР. 1967. № 1, вып. 1. С. 112–115.

17. *Букипан П.Я.* Работы по истории музейного дела в СССР // Вопросы истории. 1972. № 3. С. 144–149.

18. *Ведерникова Г.И.* Музейное дело в исторической и архивоведческой литературе 1920–1930-х годов // Историография и источниковедение архивного дела в СССР: межвузовский сб. / отв. ред. В.М. Устинов. М., 1984. С. 90–111.

19. *Шмидт С.О.* Памяти учителя (материалы к научной биографии М.Н. Тихомирова) // Путь историка: избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997. С. 346–372.

20. *Шмидт С.О.* Век жизни историка (о Н.М. Дружинине) // Путь историка: избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997. С. 436–441.

21. *Шмидт С.О.* К столетию со дня рождения М.Н. Тихомирова // Путь историка: избранные труды по источниковедению и историографии. М., 1997. С. 554–570.

22. *Шмидт С.О.* А.М. Разгон – историк музейного дела // Слово о соратнике и друге (к 80-летию А.М. Разгона) / отв. ред. Т.Г. Игумнова. М., 1999. С. 12–17.

23. *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.

24. *Лозовая Л.А.* Становление историографии музейного дела Западной Сибири (1920-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 6 (26). С. 199–201.

25. *Лозовая Л.А.* Музеи томских вузов 1920–1930-х годов в исторической литературе // Этюды культуры – 2009: материалы Всерос. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. Ч. 1: Музеология и культурное наследие / под ред. Э.И. Черняка. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. С. 76–80.

26. *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. 2015. № 399. С. 34–41.

27. *Дмитриенко Н.М., Бутенко М.А., Глухов В.С., Лозовая Л.А.* Российское музееведение 1930–2010-х гг.: опыт историографического изучения // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 405. С. 70–81.

28. *Кроуфорд М.Д.* Методы музейного менеджмента и их использование в музеях России // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 129–132.

Dmitrienko Nadezhda M., Crawford Maria D., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: vassa.mv@mail.ru, maria.crawford@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 210–221.

DOI: 10.17223/2220836/30/24

FOR THE HISTORY OF STUDYING THE HISTORIOGRAPHY AND METHODOLOGY OF MUSEUM MANAGEMENT IN RUSSIA

Keywords: museology; museum science in Russia; museum management; the history of historiography of museum management.

The authors of this article have turned to the history of museum management historiography in Russia. They studied works of Russian historiographers who worked in XIX–XX centuries, such as K.N. Bestuzhev-Ryumin, V.S. Ikonnikov, A.M. Razgon, S.O. Schmidt and others. Analysis of the involved papers allowed them to find out what Russian Museum researchers did not turn to the study of Museum management for a long time. Partly it was because the term Museum management appeared in Russian museology only at the very end of the XX century. However, important components of Museum management, such as organizing of Museum science, the Museum budget, the direction of Museum, were in the focus of authors' interests in museology. It is important to note that historiographers necessarily noticed the components of Museum management in the works of Russian museologists and covered them among other topics.

The article shows that a great work "The Experience of Russian Historiography" by V.S. Ikonnikov included a variety of issues of Russian museums historiography. Along with other issues, this work covered the study of formation, storage and accounting of museum collections in Russian universities, and in the Museums of the Russian Geographical society and the Moscow Archeological society. Moreover, Ikonnikov was the first in the Russian historical scholarship who said that analyzed works contained information about the direction of Museums.

The paradigm shift of historical and museological studies in Russia after the Revolution of 1917 interrupted the historiography traditions of the Museum science. However, interest in the history of museums study was revived in the middle of the XX century. The first articles on the historiography of the Museum science were published, and their authors V.M. Zimina, P.Ya. Bukshpan, G.I. Vedernikova reiterated elements of Museum management in the Museology works they studied. S.O. Schmidt played important role in the revitalization of Museology historiography; he revived the genre of historiography portrait. In the "portraits" of M.N. Tikhomirov and A.M. Razgon, written by S.O. Schmidt, there were clearly readable components and methods of Museum management.

Appeal to the history of Russian historiography shows that until 2010-s Museum management found only indirect lighting in museological and historical works. Changes in study of problem have occurred in the current decade. Tomsk authors L.A. Lozovaya, N.M. Dmitrienko, M.A. Butenko, V.S. Glukhov use authentic historiography sources and have begun to investigate the issue of studying Museum management in Russian historiography.

References

1. Klyuchevskiy, V.O. (1989) *Sochineniya: v 9 t.* [Works. In 9 vols]. Vol. 7. Moscow: Mysl'. pp. 366–370.
2. Bestuzhev-Ryumin, K. (1881) *Biografii i kharakteristiki: Tatishchev, Shletser, Karamzin, Pogodin, Solov'yev, Yeshevskiy, Gil'ferding* [Biographies and characteristics: Tatishchev, Shletser, Karamzin, Pogodin, Soloviev, Eshevsky, Hilferding]. St. Petersburg: [s.n.].
3. Ikonnikov, V.S. (1891a) *Opyt russkoy istoriografii* [The experience of Russian historiography]. Vol. 1. Kiev: [s.n.].
4. Ikonnikov, V.S. (1891b) *Gubernskie uchenyye arkhivnyye komissii* [Provincial scholarly archival commissions]. [s.l., s.n.]. pp. 101–136.
5. Ikonnikov, V.S. (1892) *Opyt russkoy istoriografii* [The experience of Russian historiography]. Vol. 1(2). Kiev: [s.n.].
6. Vernadskiy, G.V. (1998) *Russkaya istoriografiya* [Russian Historiography]. Moscow: Agraf.
7. Pokrovskiy, M.N. (2012a) *Istoricheskaya nauka i bor'ba klassov: istoriograficheskiye ocherki, kriticheskiye stat'i i zametki* [History and class struggle: historiographical essays, critical articles and note]. 2nd ed. Vol. 1. Moscow: Librokom. pp. 101–117.
8. Pokrovskiy, M.N. (2012b) *Istoricheskaya nauka i bor'ba klassov: istoriograficheskiye ocherki, kriticheskiye stat'i i zametki* [History and class struggle: historiographical essays, critical articles and note]. 2nd ed. Vol. 1. Moscow: Librokom. pp. 118–132.

9. Nechkina, M.V. & Gorodetskiy, E.N. (1975) Istoriograficheskiye issledovaniya v SSSR [Historiographic research in the USSR]. In: Zhukov, E.M. (ed.) *Razvitiye sovetской istoricheskoy nauki. 1970–1974* [Development of Soviet History. 1970–1974]. Moscow: Nauka. pp. 79–100.
10. Mints, I.I. (ed.) (1982) *Istoriografiya istorii SSSR (epokha sotsializma)* [Historiography of the USSR History (The Era of Socialism)]. Moscow: Vysshaya shkola.
11. Alekseyeva, G.D. (1966) Nauchnyye obshchestva i muzei [Scientific societies and museums]. In: Nechkin, M.V. (ed.) *Ocherki istorii istoricheskoy nauki v SSSR* [Essays on the USSR History]. Vol. 4. Moscow: Nauka. pp. 250–256.
12. Zak, L.M. (1985) Izucheniye istorii kul'turnogo stroitel'stva v SSSR [Studying the history of cultural construction in the USSR]. In: Nechkin, M.V. (ed.) *Ocherki istorii istoricheskoy nauki v SSSR* [Essays on the USSR History]. Vol. 5. Moscow: Nauka. pp. 568–567.
13. Soskin, V.L. (1972) Osnovnyye itogi i zadachi izucheniya istorii kul'turnogo stroitel'stva Sibiri (1917–1937 gg.) [The main results and tasks of studying the history of the cultural construction of Siberia (1917–1937)]. In: Okladnikov, A.P. (ed.) *Istoricheskaya nauka v Sibiri za 50 let. Osnovnyye problemy istorii sovetской Sibiri* [History in Siberia for 50 years. The main problems of the history of Soviet Siberia]. Novosibirsk: Nauka. pp. 124–136.
14. Razgon, A.M. (1971) K voprosu ob izuchenii istorii muzeynogo dela [On studying the history of museum business]. In: Garnik, V.Ya, Razgon, A.M. et al. *Ocherki istorii muzeynogo dela v SSSR* [Essays on the history of museum business in the USSR]. Vol. 7. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 3–8.
15. Razgon, A.M. (1974) Muzeeyevdeniye [Museology]. In: Prokhorov, A.M. (ed.) *Bol'shaya sovetская entsiklopediya* [The Great Soviet Encyclopedia]. 3rd ed. Vol. 17. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
16. Zimina, V.M. (1967) Nauchno-izdatel'skaya deyatel'nost' sibirskikh muzeev [Scientific and publishing activity of Siberian museums]. *Izvestiya Sibirskogo otdeleniya Akademii nauk SSSR*. 1(1). pp. 112–115.
17. Bukshpan, P.Ya. (1972) Raboty po istorii muzeynogo dela v SSSR [Works on the History of Museum Affairs in the USSR]. *Voprosy istorii*. 3. pp. 144–149.
18. Vedernikova, G.I. (1984) Muzeynoye delo v istoricheskoy i arkhivovedcheskoy literature 1920–1930-kh godov [Museum business in historical and archival literature of the 1920-1930s]. In: Ustinov, V.M. (ed.) *Istoriografiya i istochnikovedeniye arkhivnogo dela v SSSR* [Historiography and source study of archive business in the USSR]. Moscow: Institut. pp. 90–111.
19. Shmidt, S.O. (1997a) *Put' istorika: izbrannyye trudy po istochnikovedeniyu i istoriografii* [The Historian's Way: Selected Works on Source Study and Historiography]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 346–372.
20. Shmidt, S.O. (1997b) *Put' istorika: izbrannyye trudy po istochnikovedeniyu i istoriografii* [The Historian's Way: Selected Works on Source Study and Historiography]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 436–441.
21. Shmidt, S.O. (1997c) *Put' istorika: izbrannyye trudy po istochnikovedeniyu i istoriografii* [The Historian's Way: Selected Works on Source Study and Historiography]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 554–570.
22. Shmidt, S.O. (1999) A.M. Razgon – istoricheskiy muzeynogo dela [A.M. Razgon – the historian of museums]. In: Igumnova, T.G. (ed.) *Slovo o soratnike i druze (k 80-letiyu A.M. Razgona)* [The Word of Companion and Friend (to the 80th anniversary of A.M. Razgon)]. Moscow: The State Museum of History. pp. 12–17.
23. Lozovaya, L.A. (2013) *Istoriya izucheniya muzeynogo dela Zapadnoy Sibiri pervogo poslerevolutsionnogo desyatiletia (1920–ye – nachalo 1990-kh godov)* [The history of the study of the museum business of Western Siberia in the first post-revolutionary decade (1920 – early 1990s)]. History Cand. Diss. Tomsk.
24. Lozovaya, L.A. (2013) The formation of historiography of western Siberian museum science in 1920s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 6(26). pp. 199–201. (In Russian).
25. Lozovaya, L.A. (2009) Muzei tomskikh vuzov 1920–1930-kh godov v istoricheskoy literature [Museums of Tomsk universities in the 1920–1930s in historical literature]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Etyudy kul'tury – 2009* [Etudes of Culture–2009]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 76–80.
26. Dmitrienko, 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

27. Dmitrienko, N.M., Butenko, M.A., Glukhov, V.S. & Lozovaya, L.A. (2016) Russian museology in the 1930s-2010s: an experience of a historiography study. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 405. pp. 70–81. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/405/9

28. Crawford, M.D. (2017) Methods of museum management and their application in Russian museums. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 421. pp. 129–132. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/421/19

УДК 94:364(571.16) “1917/1919”
DOI: 10.17223/22220836/30/25

Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ В ТОМСКЕ В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1917–1919)¹

На материалах Томска рассматривается слабо изученная тема благотворительности горожан в эпоху революционной перестройки общественных отношений 1917–1919 гг. Выявляются изменения и преемственность в формах и направлениях филантропической деятельности, конкретизируются данные о пожертвованиях томских жителей на нужды культуры и образования, на помощь больным и раненым воинам. Выясняется, что наибольшие денежные вливания томские предприниматели произвели в 1919 г. с целью поддержки Сибирской армии.

Ключевые слова: Томск, революция и Гражданская война, благотворительная поддержка культуры, пожертвования на нужды армии.

Изучение благотворительности как общественного явления в Сибири, в том числе в Томске, практически целиком ограничено хронологическими рамками имперского периода [1. С. 47–63; 2. С. 321–322, 339–340; 3–5]. Что касается революционной эпохи, то этот сюжет исследован явно недостаточно, тогда как в годы революции и Гражданской войны благотворительность – добровольная бескорыстная поддержка нуждающихся со стороны населения – играла заметную роль в жизни Томска. Следует отметить, что выработанные в дореволюционное время формы и направления благотворительной деятельности, прежде всего пожертвования на нужды бедных, на развитие культуры и образования, видоизменились. Связано это в первую очередь с тем, что истощилась социально-финансовая опора филантропии: закрытие и реквизиция властями (и красными, и белыми) частных предприятий в Томске в 1917–1919 гг. приняли массовый характер. По выражению очевидца и участника событий революции 1917 г., «частный капитал находился в глубокой летаргии» [6. Л. 17]. В то же время изменения структуры государственного управления, городского и земского самоуправления, создание профсоюзов, рабочих комитетов, кооперативных организаций, в том числе церковных приходских кооперативов, изменили характер социального обеспечения населения. Призрение неимущих находилось в числе основных забот губернского комиссара, а затем управляющего Томской губернией как представителей государственной власти на местах [7. Л. 42; 8. 21 июня; 9. 26 авг.]. В составе Томской городской думы в 1917–1919 гг., исключая перерыв в ее деятельности в марте – мае 1918 г., функционировал отдел призрения, что позволило увеличить расходы на социальные нужды по сравнению с дореволюционным периодом. Если в 1880–1910 гг. на общественное призрение в Томске отводилось около 2% городских расходов, то в 1918–1919 гг. – более 5% расходного бюджета города, что позволяло содержать богадельни и

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ и администрации Томской области, проект № 17-11-70005а(р).

детские приюты, поддерживать те из них, например, богадельни общества «Пчельник» и мещанского общества, богадельню имени Быховских, которые по-прежнему опирались на благотворительные средства [2. С. 98; 9. 29 июля; 10. 5 авг.; 11. Л. 43; 12. Л. 11–12]. Точно так же отдел общественного призрения, сформированный в 1918 г. в губернской земской управе, ведал семью детскими приютами, в их числе и теми, которые ранее содержались на благотворительные средства, – Королевский, Пушниковский [12. Л. 110]. Но и частная благотворительность сохраняла свои позиции. Так, 3 декабря 1917 г. состоялось открытие Томского еврейского сиротского приюта на 30 детей. Средства на приют в объеме 72 тыс. руб. были предоставлены частными жертвователями, в результате был приобретен дом с земельным участком на Еланской ул., учреждены стипендии успешным ученикам [10. 20 дек.]. Томский купец А.Е. Кухтерин, будучи председателем попечительного совета приюта для детей-сирот павших на полях сражений, единолично содержал этот приют в продолжение нескольких лет. Но в мае 1919 г. вынужден был отказаться от этой обязанности, и сиротский приют был принят на содержание Томского биржевого комитета [9. 15 мая].

Благотворительные средства по-прежнему направлялись на нужды культуры и образования, хотя пожертвования стали гораздо более скромными. Нередко необходимые средства получали кружечными сборами, через устройство вечеров и спектаклей. Так, летом 1917 г. пожертвования, собранные на концертах, продажей значков с изображением лиры, кружечными сборами, обеспечили открытие Сибирской народной консерватории [10. 29 июня, 2 июля; 13. С. 108–109]. Летом 1919 г. с целью поддержки мусульманских учительских курсов силами татарской общественности Томска был устроен спектакль в Бесплатной библиотеке [9. 5 июля].

Следует упомянуть и о пожертвованиях на научные исследования и музейное дело. Так, в постановлении Томского губисполкома от 19 апреля 1918 г. о создании картинной галереи при Сибирской художественной академии говорилось следующее: «Обратиться ко всем гражданам г. Томска и других городов с предложением о пожертвовании картин для первой сибирской галереи» [14. 9 (26) мая]. И действительно, благодаря дарам художников и коллекционеров и при финансовой поддержке губисполкома первая в Томске картинная галерея была открыта, но действовала она очень недолгое время, не более месяца. После закрытия художественной академии в конце июня – начале июля 1918 г. все собранные в галерее картины – и пожертвованные, и реквизированные – были розданы владельцам [8. 4, 18, 26 июля; 15. С. 182–183].

Деятельность Института исследования Сибири, открывшегося в Томске в 1919 г., поддерживалась не только из государственной казны, но и посильными взносами и дарами горожан. Известно, например, что создаваемый в Институте исследования Сибири музей пополнился образцами старинного оружия, подаренными начальником томского тылового артиллерийского склада [15. С. 185; 16. С. 358].

Самый весомый денежный вклад в развитие культуры и образования в период революции и Гражданской войны принадлежал П.И. Макушину. В январе 1919 г. он пожертвовал Институту исследования Сибири 5 тыс. руб. на учреждение премии за лучшее сочинение о Сибири, передал 10 тыс. руб.

на нужды Сибирских высших женских курсов [9. 17 янв., 7 окт.; 17. 23 окт.]. В марте того же 1919 г. томский меценат заявил о пожертвовании 150 тыс. руб. на постройку Дома искусств в Томске и сделал первый взнос в размере 30 тыс. руб. [9. 29 марта]. В докладе председателя Совета министров Российского правительства Колчака П.В. Вологодского деятельность П.И. Макушина в сфере народного образования была охарактеризована «как высокая заслуга не только перед сибирским населением, но и перед государством». И, обращаясь к А.В. Колчаку, премьер-министр предлагал: «Не благоугодно ли будет Вашему высокопревосходительству в воздаяние оказанных почетным гражданином г. Томска Петром Ивановичем Макушиным заслуг перед государством в деле просвещения, составляющего основу гражданского строительства, присвоить ему звание почетного гражданина Сибири» [18. Л. 8]. Указом верховного правителя от 4 октября 1919 г. П.И. Макушину было присвоено звание почетного гражданина Сибири [18. Л. 9].

Что касается церковной благотворительности в Томске, то она заметно сузилась. Связано это было с тем, что в 1917 г. Православная церковь переживала сложный период переустройства управления и всей внутренней жизни. Тем не менее созданный еще в 1914 г. Томский благотворительный в пользу раненых воинов кружок дам духовного звания под руководством А. Чистосердовой продолжал свою работу. В 1917 г. силами кружка собиралось по подписке среди томского духовенства и передавалось ежемесячно по 500 руб. на содержание приюта для детей-сирот погибших на фронте томских священников [19. 15 мая, 15 дек.]. И хотя служители церкви выступали против «увеселительной благотворительности», имея в виду устройство концертов и спектаклей с целью сбора средств, к таким сборам прибегали «дамы духовного звания». Так, 15 июня 1919 г. в читальном зале архиерейского дома состоялся вечер, на котором выступили с сообщениями «о текущих событиях» С.И. Галахов и священник Климов. В перерыве между лекциями обладатель уникального баса дьякон Ядрышников исполнил арии из опер «Борис Годунов» и «Русалка». Весь сбор – 820 руб. – был направлен в пользу нуждавшихся [9. 17 июня]. Кроме того, в годы Гражданской войны при архиерейской и Преображенской церквях в Томске были созданы сестринские общества, члены которых занимались просветительной и благотворительной работой [9. 22 мая].

Новый импульс получила благотворительная деятельность в пользу армии. И если в Первую мировую войну трудовая и благотворительная поддержка в Томске оказывалась вдовам и сиротам фронтовиков, то в революционный период пожертвования направлялись преимущественно на нужды больных и раненых фронтовиков. Именно с такой целью в августе 1918 г. в Томске было организовано Общество помощи больным и раненым воинам [8. 23, 28 авг.]. А в феврале 1919 г. члены этого общества совместно с представителями гражданских и армейских структур инициировали создание Общества / Комитета помощи армии [9. 11 февр., 20 марта]. В число важнейших задач, наряду с оказанием помощи больным и раненым воинам, входила также организация военно-технической и культурно-просветительной работы в воинских частях. В комитете, наряду с другими, был образован отдел призрения, его возглавил профессор Томского университета, хирург Н.И. Березне-

говский [9. 6 авг.; 20. 19 мая]. Силами Общества помощи армии было организовано обеспечение инвалидов войны протезами, открылся зубо врачебный кабинет [9. 9 марта, 7 июня, 3 сент.].

Первые частные пожертвования на нужды армии были сделаны еще летом 1917 г., когда купцы Кухтерины передали 2 тыс. пудов овса и ржаной муки в подразделения Томского гарнизона. В 1918–1919 гг. братья А.Е. и В.Е. Кухтерины участвовали в организации поставок лошадей в Сибирскую добровольческую армию, жертвовали деньги в поддержку Сибирской армии под командованием адмирала Колчака [9. 14 июня; 21. С. 150]. Томский предприниматель В.Г. Голованов передал на нужды Сибирской армии 40 тыс. руб., собранные им вместе с другими томскими купцами в ознаменование первой годовщины создания армии [21. С. 63]. П.И. Макушин внес 30 тыс. руб. на оборудование бани и дезокамеры в двух вагонах для больных и раненых воинов армии Колчака, ежемесячно перечислял по 1 тыс. руб. на содержание двух коек имени Пепеляева в томских госпиталях [9. 7 окт.; 17. 15, 23 окт.]. Силами рядовых томичей к маю 1919 г. было собрано 5 352 комплекта белья для Белой армии [9. 27 мая].

В наибольшей мере пожертвования на военные нужды делались все же от имени Томского биржевого комитета. Согласно публикации в газете «Русский голос», в период с 1 июня 1918 по 1 октября 1919 г. для формировавшихся в Томске кавалерийских и артиллерийских дивизионов Белой армии было передано 500 лошадей стоимостью 710,6 тыс. руб. Кроме того, Томский биржевой комитет пожертвовал 2 тыс. руб. на нужды чехословацких частей, 25 тыс. руб. – на корпус генерала Пепеляева, 44 тыс. руб. – на нужды военного округа; 51 тыс. руб. была перечислена в пользу больных и раненых и 15 тыс. руб. – в фонд помощи семьям раненых и погибших воинов. В первых числах августа 1919 г. члены Биржевого комитета подписались на 1 млн руб. на нужды больных и раненых воинов, а по новой подписке в октябре 1919 г. было собрано еще 2,5 млн руб. [9. 30 июля, 8 авг.; 22. 21 нояб.]. Но и этих денег не хватало, и в ответ на обращение командующего 1-й Сибирской армией генерала А.Н. Пепеляева о содействии в формировании конных полков Томский биржевой комитет своим решением от 13 ноября 1919 г. ассигновал 600 тыс. руб. командиру конно-гренадерского полка ротмистру Цевловскому на покупку лошадей. Во 2-й артиллерийский полк было передано по 400 пар пимов, меховых шапок, рукавиц и варежек, всего на сумму 352,4 тыс. руб. Уроженец Томска А.Н. Пепеляев высоко ценил поддержку томичей. В монографии Н.С. Ларькова приведены слова генерала, обращенные к соотечественникам: «Сердечно благодарю граждан, объединенных Биржевым комитетом г. Томска, за отзывчивость к нуждам Сибирской армии. Убежден, что в полном и действительном единении с населением армия, быстро окрепнув материально, вновь станет на защиту законности и права Родины» [23. С. 207–208].

Ноябрьское пожертвование 1919 г. было последней благотворительной акцией томских жителей. С установлением советской власти в Томске зимой 1919/20 г. благотворительность оказалась под запретом, а в связи с национализацией банков, образовательных и культурно-просветительных учреждений были аннулированы все пожертвования, внесенные в предыдущий период. По этому поводу П.И. Макушин писал в своих воспоминаниях, что ему не

жаль национализированных магазинов, библиотеки и домов, «выстроенных и предназначенных для просветительных и благотворительных целей». Но ему было «обидно до слез» от того, что остались неосуществленными «дорогие мечты о создании в Томске Дома искусств и Сибирского литературного фонда» [24. Л. 38–39, 64]. Правда, в 1920-х гг. в Томске создавались местные отделы центральных общественных организаций – Лига помощи детям трудящихся Германии, Сибирское краевое общество содействия жертвам интервенции, Международное общество помощи борцам революции, общество «Друзья детей» [25. С. 527]. Но все общественные и культурно-просветительные организации в Томске, как и повсеместно в стране, формировались и действовали на государственные средства. И только в период нэпа на короткий срок разрешались немногие местные общества, например, Томское еврейское благотворительное общество или Общество помощи нуждающимся евреям [26. С. 77]. В эпоху социализма благотворительность стала трактоваться как «оказание материальной помощи бедным из милости, унижительной для человеческого достоинства» [27. С. 41], и была надолго вытеснена из жизни общества.

Литература

1. Куприянов А.И. Русский город в первой половине XIX века: общественный быт и культура горожан Западной Сибири. М. : АИРО–XX, 1995. 157 с.
2. Дмитриенко Н.М. Сибирский город в XIX – первой трети XX в. Локально-историческое исследование на материалах Томска : дис. ... д-ра ист. наук. Томск, 2000. 527 с.
3. Букин С.С., Исаев В.И., Ноздрин Г.А. Благотворительность // Историческая энциклопедия Сибири. Новосибирск : Изд. дом «Историческое наследие Сибири», 2009. Т. 1. С. 223–225.
4. Дмитриенко Н.М. Императорский Томский университет и сибирское купечество: опыт взаимодействия // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 413. С. 94–102.
5. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. Благотворительность и пожертвования в музейном деле Сибири в XIX – начале XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 126–139.
6. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 151. Оп. 1. Д. 4.
7. Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. Р-1362. Оп. 1. Д. 28.
8. Сибирская жизнь. Томск, 1918.
9. Сибирская жизнь. Томск, 1919.
10. Сибирская жизнь. Томск, 1917.
11. ГАТО. Ф. Р-1362. Оп. 1. Д. 80.
12. ГАТО. Ф. Р-1362. Оп. 1. Д. 102.
13. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. В Томске в 1917 году. Томск : Изд. дом ТГУ, 2017. 184 с.
14. Вестник Томского губисполкома. Томск, 1918.
15. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. Из истории сохранения памятников культурного наследия в Томске в 1917–1920 гг. // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 422. С. 181–190.
16. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Образование и культура в Томске в годы революции и Гражданской войны // Современное историческое сибиреведение XVII – начала XX в. : сб. науч. тр. Барнаул : Аз Бука, 2005. С. 351–366.
17. Народный вестник. Томск, 1919.
18. ГАРФ. Ф. 176. Оп. 3. Д. 113.
19. Томские епархиальные ведомости. Томск, 1917.
20. Вестник Томской губернии. Томск, 1919.
21. Дмитриенко Н.М. Томские купцы : биографический словарь (вторая половина XVIII – начало XX в.). Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. 336 с.
22. Русский голос. Томск, 1919.
23. Ларьков Н.С. Сибирский белый генерал. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2017. 312 с.
24. Архив Томского областного краеведческого музея. Оп. 7. Д. 19.

25. *Энциклопедия Томской области* : в 2 т. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. Т. 2. [535 с].
26. Лукичева Е.Б. Еврейские культурно-просветительные, образовательные и благотворительные организации в Томске в 20-е гг. // Еврейские общины Сибири и Дальнего Востока : материалы I регион. науч.-практ. конф. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2000. С. 75–78.
27. *Словарь русского языка* / сост. С.И. Ожегов. М., 1952. 848 с.

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

E-mail: vassa.mv@mail.ru, ed.i.chernyak@gmail.com

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 222–228.

DOI: 10.17223/2220836/30/25

CHARITY IN TOMSK DURING THE REVOLUTION AND CIVIL WAR (1917–1919)

Keywords: Tomsk; Revolution and Civil War; charity for culture; contributions for Siberian Army.

The authors of article note the inattention of researchers to study philanthropy during the Revolution and Civil war in Siberia. Using of archival materials and periodicals the authors can reveal changes in charitable activities in Tomsk in 1917–1919. Those changes reflected historical circumstances. First, it was strengthening the role of the State in providing assistance to the poor and needy. Secondly, we can see the narrowing of wealthy citizens, capable of philanthropy.

Nevertheless, Tomsk citizens continued charitable support institutions in the social sphere, culture and education. For example, Tomsk Jewish orphanage was found on private donations in 1917. Tomsk merchant Kukhterin financed a shelter for children whose fathers were killed on the battlefields. Circle of clergywomen collected funds for the orphanage for children of Tomsk priests killed at the front.

Donations of townspeople allowed the opening of Siberian Folk Conservatory in August of 1917. Later, in 1919, there were collected funds for the device in Tomsk Muslim teachers' courses.

A significant contribution to the culture and education during the Civil war belongs to the prominent Tomsk philanthropist Peter Makushin. He supported the activities of the Institute for the Study of Siberia, helped to the Higher Siberian Women's Courses. Once he said about donating 150000 rubles to build a House for Arts in Tomsk. Makushin' charity was praised by Siberian authorities. In October of 1919 Supreme Ruler of Siberia A.V. Kolchak bestowed him on the title of Honorary Citizen of Siberia.

Charitable activities in favor of the army achieved the greatest results. Tomsk Society for Help to Sick and Wounded soldiers, Army Assistance Committee were founded. These organizations helped the sick and wounded soldiers, they also organized military-technical and cultural-educational work in Siberian Army.

Tomsk owners, brothers Kukhterins, V.G. Golovanov, P.I. Makushin made monetary contributions in favor of the Army. Still, the main contributor to the military needs was Tomsk Exchange Committee. During 1918–1919 the members of Exchange Committee had sponsored to raise cavalry and artillery divisions of the White Army, delivered 500 horses to the Army, as well as warm clothes and footwear for horsemen. In total, for the period of the Civil War, Tomsk donors contributed to the needs of the White Army of over 5 million rubles.

With the establishing of the Soviet power in Tomsk in 1919/20 winter all donations were cancelled, and charitable activities was replaced from public life by long.

References

1. Kupriyanov, A.I. (1995) *Russkiy gorod v pervoy polovine XIX veka: obshchestvennyy byt i kul'tura gorozhan Zapadnoy Sibiri* [Russian city in the first half of the 19th century: the social life and culture of the townspeople of Western Siberia]. Moscow: AIRO–XX.
2. Dmitrienko, N.M. (2000) *Sibirskiy gorod v XIX – pervoy treti XX v. Lokal'no-istoricheskoye issledovaniye na materialakh Tomsk* [Siberian cities in the 19th – first third of 20th centuries. Local historical research on the case study of Tomsk]. History Dr. Diss. Tomsk.
3. Bukin, S.S., Isayev, V.I. & Nozdrin, G.A. (2009) *Blagotvoritel'nost'* [Charity]. In: Lamin, V.A. (ed.) *Istoricheskaya entsiklopediya Sibiri* [Historical Encyclopedia of Siberia]. Vol. 1. Novosibirsk: Istoricheskoye naslediy Sibiri. pp. 223–225.
4. Dmitrienko, N.M. (2016) Imperial Tomsk University and Siberian merchants: the experience of co-operation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 413. pp. 94–102. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/413/15

5. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2017) Charity and donations in the museum science in Siberia in 19th and early 20th centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 28. pp. 126–139. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/28/12
6. The State Archives of the Russian Federation (GARF). Fund 151. List 1. File 4.
7. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-1362. List 1. File 28.
8. *Sibirskaya zhizn'*. (1918).
9. *Sibirskaya zhizn'*. (1919).
10. *Sibirskaya zhizn'*. (1917).
11. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-1362. List 1. File 80.
12. The State Archive of Tomsk Region (GATO). Fund R-1362. List 1. File 102.
13. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2017) *V Tomske v 1917 godu* [In Tomsk in 1917]. Tomsk: Tomsk State University.
14. *Vestnik Tomskogo gubispolkoma*. (1918).
15. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2017) From the history of the conservation of cultural heritage objects in Tomsk in 1917–1920. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 422. pp. 181–190. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/422/26
16. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2005) *Obrazovaniye i kul'tura v Tomske v gody Revolyutsii i Grazhdanskoj vojny* [Education and culture in Tomsk during the Revolution and the Civil War]. In: Goncharov, Yu.M. (ed.) *Sovremennoye istoricheskoye sibirvedeniye XVII – nachala XX vv.* [Modern Historical Siberian Studies of the 17th – early 20th centuries]. Barnaul: Az Buka. pp. 351–366.
17. *Narodnyy vestnik*. (1919).
18. The State Archives of the Russian Federation (GARF). Fund 176. List 3. File 113.
19. *Tomskiye yeparkhial'nyye vedomosti*. (1917).
20. *Vestnik Tomskoy gubernii*. (1919).
21. Dmitrienko, N.M. (2014) *Tomskiye kuptsy: biograficheskiy slovar' (vtoraya polovina XVIII – nachalo XX v.)* [Tomsk merchants: A biographical dictionary (the second half of the 18th – early 20th centuries)]. Tomsk: Tomsk State University.
22. *Russkiy golos*. (1919).
23. Larkov, N.S. (2017) *Sibirskiy belyy general* [Siberian White General]. Tomsk: Tomsk State University.
24. The Archive of the Tomsk Regional Museum of Local Lore. List 7. File 19.
25. Mayyer, G.V., Dmitrienko, N.M. et al. (eds) *Entsiklopediya Tomskoy oblasti: v 2 t.* [Encyclopedia of Tomsk Region: In 2 vols]. Tomsk: Tomsk State University.
26. Lukieva, E.B. (2000) *Yevreyskiye kul'turno-prosvetitel'nyye, obrazovatel'nyye i blagotvoritel'nyye organizatsii v Tomske v 20-ye gg.* [Jewish cultural, educational and charitable organizations in Tomsk in the 1920s]. In: Chernyak, E.I. & Kofman, Ya.M. (eds) *Yevreyskiye obshchiny Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Jewish Communities of Siberia and the Far East]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 75–78.
27. Ozhegov, S.I. (ed.) (1952) *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Russkiy yazyk.

УДК 069

DOI: 10.17223/22220836/30/26

А.А. Сундиева

А.С. И П.С. УВАРОВЫ И МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО В РОССИИ

В статье излагается авторский взгляд на роль четы Уваровых в развитии музейной практики и музееведческой мысли в России. Анализируя статьи и воспоминания П.С. Уваровой и материалы профессиональных музейных форумов, автор отмечает пересечение музейного мира с миром науки и становление музееведческого знания. Ключевые слова: А.С. Уваров, П.С. Уварова, Московское Археологическое общество, археологические съезды, Предварительный съезд деятелей музеев 1912 г.

Жизни и творчеству четы Уваровых посвящены многочисленные научные и научно-популярные статьи, книги, материалы Уваровских чтений, проходящие на базе Муромского историко-художественного музея начиная с 1990 г. Личность основателя общества А.С. Уварова, а также его жены – Прасковьи Сергеевны Уваровой, руководившей обществом в течение 35 лет, вновь привлекли к себе внимание исследователей в 2000-е гг. В 2005 г. были опубликованы воспоминания Прасковьи Сергеевны, в 2014 г. научная общественность отмечала 150-летие Московского Археологического общества. Из всех направлений организационной и научной деятельности руководителей МАО, поражающих своей широтой и объемом, на наш взгляд, чуть менее отрефлексирован их вклад в становление и развитие музейной практики в России. Между тем анализ этой грани их культурной работы способен расширить наши представления о формировании самого музейного мира, о его соприкосновении и пересечении с миром науки, о тех процессах, которые происходили в отечественной культуре во второй половине XIX столетия. Публикация воспоминаний самой П.С. Уваровой позволяет уточнить детали событий, точнее понять мотивы тех или иных решений [1].

Крупнейшие российские музеи стали общедоступными в середине XIX в. Новый статус резко повысил их общественное значение и явился одной из причин массового возникновения музейных учреждений по всей стране. Этот процесс совпал с зарождением нескольких новых областей в науке – антропологии, академической географии, этнографии, научной археологии, почвоведения. Совпал не только по времени. Названные области знания были теснейшим образом связаны с музейной практикой. Создание музеев для зачинателей ряда национальных научных школ стало своеобразным научным методом, способом реализации и популяризации масштабных научных программ, делом всей жизни. Процесс включения антропологии, географии, археологии в число академических дисциплин сопровождался организацией соответствующих музеев и коллекций. В один ряд с усилиями А.П. Богданова, основателя российской антропологии и антропологических учреждений в России, Д.Н. Анучина, известного географа, антрополога, этнографа и музееведа, В.В. Докучаева, основоположника научного почвоведения и географии почв, и других ученых, сыгравших серьезную роль в развитии как

отечественной науки, так и музейной практики, можно поставить и деятельность четы Уваровых, так много сделавших для развития науки о древностях, для сохранения памятников древности, для нахождения формы сохранения и популяризации древних памятников культуры, одной из которых стал музей.

С развитием отечественной исторической науки и осознанием значения коллекций памятников истории как источников для научных исследований связано основание в 1872 г. Исторического музея в Москве. Нет достоверных сведений о том, что идея всецело принадлежала А.С. Уварову. Но со слов его жены мы знаем, что Исторический музей становится любимым детищем Алексея Сергеевича [1. С. 154], которому было отдано более десяти лет жизни – с 1872 по 1884 г. Именно А.С. Уваров стал автором первого Устава и программы музея. Указом императора Александра III граф был назначен в мае 1881 г. на должность товарища председателя Исторического музея при почетном председателе великом князе Сергее Александровиче. Он возглавлял Строительную комиссию, отвечал за оформление интерьеров 11 залов и Парадных сеней музея. Ему было предписано разработать и осуществить план комплектования фондов музея археологическими памятниками от каменного века до Киевской Руси.

Первая экспозиция исторического музея, составленная по единому научному плану, опиравшемуся на понимание общего хода исторического развития как закономерного процесса, стала новым словом в истории мирового музейного дела. Поддержание и развитие экспозиции, демонстрировавшей «цельную картину исторического процесса», требовало собирания и сохранения многообразия памятников, отражающих историю России. А.С. Уваров организовал несколько экспедиций для пополнения музейного собрания и подарил музею коллекции, необходимые для открытия в 1883 г. первых залов музея.

Столь же многообразной и масштабной мыслилась просветительская и общественная деятельность нового учреждения. В 1887 г. Музею была передана Чертковская историческая библиотека, в состав которой входило ценнейшее собрание книг о России и славянах. В здании музея была устроена аудитория на 700 мест для публичных чтений и заседаний научных обществ. Музей регулярно принимал крупнейшие выставки. Так, Комиссией под председательством Д.Н. Анучина в здании Исторического музея была устроена Географическая выставка [2], Обществом любителей российской словесности в залах Исторического музея в Москве 29 мая – 13 июня 1899 г. проведена юбилейная Пушкинская выставка [3]. Трудно переоценить значение Исторического музея в деле исторического образования и популяризации исторического знания. В одной из программных статей о предназначении музея отмечалось, что музей воспринимается как одно из самых «могущественных средств к достижению народного самосознания – высшей цели исторической науки» [4. С. 1].

Однако сложности и препоны, которые пришлось преодолеть А.С. Уварову в процессе реализации этого проекта, стоили ему жизни. Он умер в 1884 г. В числе последних распоряжений, отданных графом за несколько дней до кончины, распоряжения о составлении каталога еще одного дорогого ему музея – Порецкого Русского музея и его рукописного собрания [1. С. 157].

Его жена, Прасковья Сергеевна Уварова, провела систематизацию и описание Порецкого музея и опубликовала Каталог собрания в четырех томах [5]. Затем появились и другие составленные ею каталоги музеев, выставок, коллекций. Благодаря этим публикациям систематизировались музейные собрания, информация о памятниках древности вводилась в научный оборот, а научное сообщество постепенно осознавало значение музейных предметов как исторических источников.

Особые отношения сложились у П. Уваровой с Историческим музеем. Возглавляемое ею Московское Археологическое общество регулярно передавало в Императорский исторический музей коллекции МАО после их описания и опубликования. С 1884 по 1887 г. было передано более тысячи предметов [6. С. 260].

Хорошо знакома и часто цитируется исследователями небольшая работа П.С. Уваровой «Областные музеи». Она была опубликована в Трудах VII Археологического съезда и подготовлена на основе доклада, прочитанного графиней в 1887 г. на этом съезде, проходившем в Ярославле.

Но представляется, что до сих пор не в полной мере осознано программное значение этой публикации для дальнейшего развития музейной практики в стране и для деятельности самой П.С. Уваровой. Стремление распространить научную работу и на провинцию, правильная организация работы конкретных музеев, правильная организация музейного дела в стране – вот важнейшие проблемы, на решение которых направлены ее дальнейшие усилия.

Еще в ходе подготовки к своему выступлению на Ярославском археологическом съезде (а работы по подготовке съезда велись более года) Уварова разослала по всей стране многочисленные запросы в организации, имеющие отношение к деятельности музеев, и собрала информацию, впервые позволившую представить общую картину музейной практики в российской провинции. Нужно отметить, что в то время не существовало хоть сколько-нибудь полного перечня музейных учреждений. Собранный П.С. Уваровой материал давал представление об истории возникновения, коллекциях и работе нескольких десятков провинциальных музейных учреждений и 123 частных коллекционеров. (Крупные императорские собрания и музеи Академии наук не рассматривались). Ею предложена была классификация этой совокупности собраний, в основу которой положены сведения об учредителях той или иной группы музеев. Таких групп получилось десять: университетские коллекции; собрания ученых обществ; коллекции при гимназиях и реальных училищах; древнехранилища; собрания архивных комиссий; музеи, созданные учеными обществами в регионах; губернские музеи, созданные правительством; музеи статистических комитетов; музеи и коллекции частных лиц; губернские, областные и земские музеи. Заметно, что Уварова не делает четкого разграничения между коллекциями и музейными собраниями, что соответствовало уровню большинства провинциальных музеев.

Характеризуя каждую из названных групп, Прасковья Сергеевна отмечает основные задачи, стоящие перед входящими в группу музеями, приводит сведения о коллекциях, их научном значении, наличии печатных каталогов, степени доступности памятников, иногда даже указывая часы работы музея, наличии Устава. Она дает рекомендации по документационному сопровож-

дению коллекций, отмечает главные проблемы в работе музеев, намечает возможные направления дальнейшего развития. Удивителен сам факт получения всех этих сведений с территории, простиравшейся от Архангельска и Вильно до Крыма, Ташкента и Тифлиса, в течение года при существовавших тогда средствах коммуникации! Надо было обладать большой настойчивостью и огромным авторитетом, чтобы выполнить эту работу.

Прасковья Сергеевна осознавала и отмечала выдающиеся просветительские возможности музеев. «Нет сомнения, – писала она, – что только учреждению музеев Запад обязан распространением просвещения среди масс, воспитанием вкуса публики, развитием искусств и промышленности, равно как и большею любовью к истории и археологии страны» [6. С. 281].

Последнее десятилетие XIX в. – время, когда активно шел процесс профессионализации музейной деятельности и превращение самих музеев в «культурную норму» для отечественной культуры. Статья Уваровой, раскрывающая ее понимание научного и общественного значения музеев, – яркий памятник этого процесса. Важно и то, что идеи, высказанные Уваровой, были обращены к профессиональной аудитории, непосредственно сотрудничавшей с музеями. Ярославский археологический съезд собрал очень серьезные научные силы. Предварительный комитет съезда возглавил И.Е. Забелин. В состав комитета вошли Д.Н. Анучин, Е.В. Барсов, Н.И. Веселовский, Д.И. Иловайский. Активное участие в подготовке съезда принимал В.О. Ключевский. На съезде были представлены Петербургская Академия наук, научные общества, университеты, музеи. Так вырабатывались требования, которые научное сообщество предъявляло к музейному учреждению, вырабатывался стандарт музейной работы, на который могли ориентироваться действующие музеи. Выступление Уваровой было разослано всем заинтересованным организациям в регионы.

В докладе П.С. Уваровой «Областные музеи» при характеристике той или иной музейной группы отчетливо звучит одобрение и сочувствие автора к частной инициативе любителей старины и критика в адрес деятельности правительственных учреждений. Резко высказывается она по поводу императорской Археологической комиссии, которая получала значительные правительственные субсидии, в то время как курируемые ею музеи Крыма оставались «пусты и немые», хотя могли бы «играть видную роль в истории русского искусства» [Там же. С. 266]. Виленский музей со времени передачи его из частного владения графа Тышкевича в ведение Министерства народного просвещения перестал пользоваться поддержкой частных жертвователей [Там же. С. 267]. Подробно рассказывает Уварова о судьбе Вятского музея, «зачахшего и заглохшего потому, что попал под опеку Палаты Государственных имуществ» [Там же. С. 275]. «Музей не удалось вызвать к жизни раньше 1866 г., когда за вопрос этот взялся энергичный и деятельный П.В. Алабин, которому удалось в два года устроить то, что не удавалось другим в продолжение целых 28 лет» [Там же]. Продажа музея земству после отъезда Алабина в 1874 г. стала гибельной для музея.

П.С. Уварова отмечает также отсутствие всяких препятствий к бесконтрольному вывозу за границу коллекций частных лиц: «...коллекции эти собираются и уничтожаются, покупаются и продаются, добываются из недр земли русской и ее многочисленных храмов и монастырей и вывозятся за

границу беспрепятственнее и безконтрольнее, чем где-либо в Европе» [6. С. 273].

Участников съезда волновал вопрос, каким образом закрепить за обществом и страной те сокровища, которые добровольно приносят в дар отечеству устроители музеев, но закрепить так, «чтобы переводя эти коллекции из частного достояния в правительственное, придать им твердое основание и будущность правительственного учреждения, не отчуждая его от общества» [Там же. С. 280]. Многочисленные высказывания имеют целью убедить читателя в необходимости специальной работы по организации и поддержанию музеев, преодолении стихийности в музейной практике. Уварова убеждена, что для решения этой задачи необходимо «самое тесное единение, самая тесная связь между частным тружеником и Правительством, которое не может отказать в помощи делу, направленному ко благу его народа» [Там же. С. 281].

Уже здесь в общих чертах будет предложена некая формула взаимодействия формирующегося музейного сообщества и государства, которая отчетливо прозвучит в заседаниях Предварительного съезда музейных деятелей в 1912 г. Правительству предлагалось поддерживать те музеи, которые продемонстрировали свою дееспособность в течение 3 лет, не вмешиваясь в их профессиональную работу. Научное руководство музеями и контроль над сохраняемыми ими коллекциями должны осуществлять научные общества. «Коллекции, вошедшие в состав музея, не могут ни под каким видом быть отчуждаемы, проданы или переданы из одного ведомства в другое» [7. С. 282]. Решить вопрос таким образом не удалось ни тогда, ни позднее, но идея о распределении ролей между общественностью и государством по отношению к музею продолжала развиваться именно в этом направлении.

Прасковья Сергеевна поднимала вопрос о необходимости устройства, по возможности в более мелких центрах, провинциальных музеев, «желательных для развития любви к родной старине». Мысль о распространении научной работы на провинцию, о создании провинциальных музеев, о привлечении «к благородному делу сохранения отечественной старины» научных сил из губернских и уездных городов будет доминировать в ее творчестве и в ее многолетней подвижнической деятельности по организации археологических съездов.

При П.С. Уваровой, возглавившей МАО после смерти мужа, состоялись девять археологических съездов. Эту работу археолог А.А. Спицын назвал «самобытным общественно-научным движением» [8. С. 15]. Поддержание и развитие этого движения – важная заслуга четы Уваровых перед российской наукой и музейной практикой. Археологические съезды проводились в разных городах России в течение 42 лет. Они работали на пробуждение интереса в обществе к памятникам старины, влияли на развитие и популяризацию гуманитарного знания. В ходе проведения археологических съездов была выработана и получила развитие высокая культура научного труда и научно-организационной работы. Она включала в себя скрупулезную работу подготовительных комитетов, обширную переписку с участниками, тщательную разработку будущих программ обсуждения, проработку организационных вопросов, публикацию предварительных материалов, а затем и самих материалов съездов, организацию выставок в дни работы съездов, проведение

археологических разведок. Именно П.С. Уварова координировала подготовку археологических съездов, была председателем их подготовительных комитетов, участвовала в составлении программ, выезжала на места, знакомилась и поддерживала связи с местными учеными, краеведами, представителями власти.

Подводя итог работы Московского археологического общества в дни его 50-летнего юбилея, Прасковья Сергеевна выделяет направление, которому Общество посвятило большую часть своих усилий. Речь идет об охране и защите древних памятников [1. С. 231]. К началу XX в. масштабы частного коллекционирования в стране при отсутствии всякой законодательной основы сохранения для общества этих культурных ценностей, уже воспринимавшихся как национальное достояние, наконец, ощущение надвигавшейся мировой войны, привели к осознанию музеев как самой надежной формы сохранения культурного наследия. Отсюда пристальное внимание членов МАО к музейным проблемам и серьезные усилия по объединению имеющихся в стране научных сил. Одним из результатов этой деятельности стал созыв музейного форума, который состоялся при непосредственном участии П.С. Уваровой.

Предварительный съезд деятелей музеев открылся в декабре 1912 г. Уже в первый день работы съезда в приветствии кн. Н.С. Щербатова (товарища председателя Исторического музея и брата П.С. Уваровой) к его участникам содержался призыв «к почину совместной работы по объединению деятельности музеев» [9. С. 377]. Многие выступавшие стремились использовать трибуну съезда, чтобы поведать о тяжелом положении музеев, вели речь об их скудном содержании и часто бедственном положении. П.С. Уварова призывала к более широкому взгляду на проблемы музеев и предостерегала от сведения всех дискуссий к хлопотам о правительственных субсидиях. «...Надо стремиться к объединению музеев»,— призывала она, полагая, что это поможет «и маленьким провинциальным музеям исполнять свою задачу» [10. С. 379]. В результате первый пункт Проекта положения и Правил будущего подготавливаемого съезда звучал следующим образом: «Съезд деятелей музеев имеет целью всесторонне обсудить и выяснить действительные нужды и интересы историко-археологических музеев России, выработать меры к улучшению и урегулированию их деятельности и изыскать способ объединить эту деятельность на общую их пользу» [11. С. 390–391]. Здесь надо, видимо, напомнить, что археология в те времена толковалась расширительно и включала в себя и историю древней архитектуры, и живопись, и археографию, и чисто исторические темы.

Присутствие на съезде крупных музейных специалистов из столичных и провинциальных музеев (В.А. Городцова и А.В. Орешникова, Императорский Российский исторический музей; Н.М. Могилянского и П.И. Нерадовского, Русский музей Императора Александра III; Д.П. Струкова, Артиллерийский исторический музей; В.К. Трутовского, Оружейная палата; Л.Я. Штернберга, Музей антропологии и этнографии имени Императора Петра Великого, С.Д. Яхонтова, Рязанская ученая архивная комиссия и Епархиальное древлехранилище; В.И. Гошкевича, Херсонский музей, и многих других), позволило обсудить проблемы, свидетельствующие о попытках обобщения накопившегося опыта музейной работы и о стремлении к теоре-

тическому осмыслению музейной деятельности. В программу вопросов, подлежащих обсуждению на готовящемся Съезде деятелей музеев, предлагалось включить: определение понятия «музей», выработку требований к музейному зданию, унификацию приемов хранения, реставрации и каталогизации музейных коллекций и др. [9. С. 384–385]. Предварительный съезд деятелей музеев стал серьезной вехой в становлении российской музеологии. За несколько дней эффективной и результативной работы форума была выработана программа, которую музейное сообщество России реализовывало потом в течение всего XX столетия. В тексте этой программы присутствуют формулировки, являющиеся развитием положений, которые П.С. Уварова сформулировала еще в докладе на VII Археологическом съезде, а также в Проекте Положения для губернских и областных музеев. Насущными проблемами были признаны: разграничение задач местных и центральных музеев, преодоление стихийности музейных процессов, учреждение «государственного попечения» музеев, необходимость научной ассоциации для руководства музеями и др. При этом Союз музеев России, о необходимости которого шла речь на съезде, возник только в 2001 г.

Деятельность Алексея Сергеевича и Прасковьи Сергеевны Уваровых началась и протекала в тот период, когда понятий «музейный специалист» и тем более «музеолог» еще не существовало. Однако масштабы их сотрудничества с музеями, весьма внушительный список публикаций, посвященных музейным проблемам, а главное, глубина понимания сущности вопросов и видение перспектив развития музейной практики свидетельствуют об их серьезном вкладе в развитие музееведческой мысли. Логика развития научной и коллекционерской практики и исторические события рубежа веков выдвинули музей как самое надежное для культурных ценностей сохранное место. В лице А.С. и П.С. Уваровых российское музейное дело имело энергичных и полезных деятелей со взглядом на музей как учреждение общественного характера с широким спектром возможностей и обязанностей.

Литература

1. Уварова П.С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни / подгот. текста и писем, коммент. Н.Б. Стрижовой. М. : ГИМ, 2005. 336 с. (Труды Государственного Исторического музея).
2. Географическая выставка 1892 г. в Москве : Каталог выставки. М. : Тип. Д.И. Иноземцева, 1892. 140 с.
3. Альбом Пушкинской выставки, устроенной Обществом любителей российской словесности в залах Исторического музея в Москве. 29 мая – 13 июня 1899 г. М. : Фишер, 1899. 22 с., 86 л.
4. Смысл и значение Музея имени Государя Наследника Цесаревича // Голос. 1873. № 31.
5. Каталог собрания графа Алексея Сергеевича Уварова. М. : Синод. тип., 1887–1908. Т. 1–4.
6. Уварова П.С. Областные музеи // Труды Седьмого археологического съезда в Ярославле / под ред. графини Уваровой. М., 1891. С. 259–281.
7. Проект Положения для губернских и областных музеев // Труды Седьмого археологического съезда в Ярославле. М., 1890–1892. С. 282–284.
8. Стрижева Н.Б. П.С. Уварова и ее воспоминания «Былое. Давно прошедшие счастливые дни» // Уварова П.С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни // Труды ГИМ. М., 2005. С. 10–27.

9. *Протокол* первого заседания Предварительного съезда деятелей музеев // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. документов и материалов. М. : Этерна, 2010. С. 373–378.

10. *Протокол* заседания общей секции Предварительного съезда деятелей музеев 28 декабря 1912 г. // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. документов и материалов. М. : Этерна, 2010. С. 378–390.

11. *Проект* Положения и Правил 1-го Всероссийского съезда деятелей музеев // Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. документов и материалов. М. : Этерна, 2010. С. 90–394.

Sundieva Annetta A., Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).

E-mail: asundieva@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 229–237.

DOI: 10.17223/2220836/30/26

A.S. UVAROV AND P.S. UVAROVA AND MUSEOLOGY IN RUSSIA

Keywords: Alexei Uvarov; Praskovia Uvarova; Moscow archeological society; archaeological congresses; 1912 Preliminary Congress of museum professionals.

The article describes the author's perspective on the role of the Uvarovs couple in the development of museum practice and museological thought in Russia. Analysis of articles and memoirs by P.S. Uvarova and of professional museum forums proceedings enabled the author to identify the intersection of the museum world with the world of science and the emergence of museological knowledge.

The author claims that the creation of museums in the last third of the XIX century. became a kind of scientific method, a way to implement large-scale scientific programs in the field of archeology, anthropology, ethnography, and natural science. A.S. Uvarov is one of the founders of the Moscow Archaeological Society and the Historical Museum in Moscow. The establishment of a historical museum is associated with the awareness of collections of monuments as sources for scientific research. The innovative exposition of the museum corresponded to the level of development of historical science in Russia, and its educational activities reflected trends in the public life of the country.

P.S. Uvarova will head the Moscow Archaeological Society after her husband's death and will support and complete his other projects. The article focuses on the publication of P.S. Uvarova "Regional museums", which has a programmatic significance for the development of museum practice in Russia. This publication reflected the desire to extend scientific work to the provinces, to properly organize the activities of specific museums and the museum business as a whole.

The author came to the conclusion that the Uvarovs considered the museum as a public institution with a wide range of possibilities and responsibilities. They made a significant contribution to the process of professionalization of museum practice, which took place at the turn of the XIX–XX centuries. An important milestone in this direction was the 1912 museum congress.

References

1. Uvarova, P.S. (2005) *Byloye. Davno proshedschiye schastlivyye dni* [The past. Long past happy days]. Moscow: GIM.
2. Committee of International Congresses. (1892) *Geograficheskaya vystavka 1892 g. v Moskve* [Geographical Exhibition of 1892 in Moscow]. Moscow: Tip. D.I. Inozemtseva.
3. Society of Russian Literature Lovers. (1899) *Al'bom Pushkinskoy vystavki, ustroyennoy Obshchestvom lyubiteley rossiyskoy slovesnosti v zalakh Istoricheskogo muzeya v Moskve. 29 maya – 13 iyunya 1899 g.* [Album of Pushkin exhibition, organized by the Society of Lovers of Russian Literature in the halls of the Historical Museum in Moscow May 29 – June 13, 1899]. Moscow: Fisher.
4. Anon. (1873) *Smysl i znachenie Muzeya imeni Gosudarya Naslednika Tsesarevicha* [The meaning and significance of the Museum named after the Sovereign of the Heir of the Tsesarevich]. *Golos*. 31. pp. 1
5. Uvarova, P.S. (1887–1908) *Katalog sobraniya grafa Alekseye Sergeevich Uvarova* [The Catalog of Count Alexei Uvarov's Collection]. Moscow: Sinodalnaya tipografiya.
6. Uvarova, P.S. (1891) *Oblastnyye muzei* [Regional museums]. In: Uvarova, P.S. (ed.) *Trudy sed'mogo arkhologicheskogo s"yezda v Yaroslavl'* [Proceedings of the Seventh Archaeological Congress in Yaroslavl]. Moscow: [s.n.]. pp. 259–281

7. Anon. (1890–1892) *Proyekt Polozheniya dlya Gubernskikh i Oblastnykh muzeyev* [Draft Regulations for Provincial and Regional museums]. In: Uvarova, P.S. (ed.) *Trudy sed'mogo arkheologicheskogo s"yezda v Yaroslavle* [Proceedings of the Seventh Archaeological Congress in Yaroslavl]. Moscow: [s.n.], pp. 282–284.

8. Strizheva, N.B. (2005) P.S. Uvarova i yeye vospominaniya “Byloye. Davno proshedshiye schastlivyye dni” [P.S. Uvarova and her memories “The past. Long past happy days”]. In: Uvarova P.S. *Byloye. Davno proshedshiye schastlivyye dni* [The Past. Long Past Happy Days]. Moscow: GIM. pp. 10–27.

9. Congress of Museum Professionals. (2010a) *Protokol pervogo zasedaniya Predvaritel'nogo S"yezda deyateley Muzei* [Protocol of the first session of the Preliminary Congress of Museum Professionals]. In: Shulepova, E. (ed.) *Muzevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX vekov* [Museological Thought of Russia of the 18th–20th centuries]. Moscow: Eterna. pp. 373–378.

10. Congress of Museum Professionals. (2010b) *Protokol zasedaniya obshchey sekcii Predvaritel'nogo S"yezda deyateley Muzei 28 dekabrya 1912 g.* [Minutes of the Meeting of the General Section of the Preliminary Congress of Museum Professionals, 28 December 1912]. In: Shulepova, E. (ed.) *Muzevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX vekov* [Museological Thought of Russia of the 18th–20th centuries]. Moscow: Eterna. pp. 378–390.

11. Congress of Museum Professionals. (2010c) *Proyekt Polozheniya i Pravil 1-go Vserossiyskogo S"yezda deyateley Muzei* [The draft Regulations and Rules of the First All-Russian Congress of Museums Professionals]. In: Shulepova, E. (ed.) *Muzevedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX vekov* [Museological Thought of Russia of the 18th–20th centuries]. Moscow: Eterna. pp. 90–394.

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 002.52:30

DOI: 10.17223/22220836/30/27

Т.В. Бусыгина, Н.А. Балуткина, Л.А. Мандринина, В.В. Рыкова

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОДУКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПУБЛИЧНОЙ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК (ГПНТБ СО РАН)

Информационно-библиографический комплекс Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН) сформировался в рамках информационного сопровождения научных исследований СО РАН. К началу XXI в. он включил: базы данных текущих и ретроспективных указателей литературы, сводные каталоги, аналитические обзоры гуманитарной и естественнонаучной тематики. Основа комплекса – библиографические базы данных по актуальным проблемам исследований Сибири, Дальнего Востока, Арктики, оптимизированные в структурном и поисковом плане, содержащие гиперссылки на полные тексты статей, DOI. В данной статье проанализированы основные направления и технологические аспекты создания библиографической продукции.

Ключевые слова: ГПНТБ СО РАН, информационно-библиографический комплекс, базы данных собственной генерации, библиографические указатели, технологические вопросы подготовки библиографической продукции.

Основным направлением деятельности Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН) является информационное сопровождение научных исследований Сибирского отделения Российской академии наук. Одной из форм этой деятельности является создание специализированных информационных продуктов, удовлетворяющих потребности ученых и специалистов СО РАН. Для этих целей в ГПНТБ СО РАН создан информационно-библиографический комплекс, который включил в себя региональные базы данных (БД) гуманитарной и естественнонаучной тематики, библиографические указатели на их основе и аналитические обзоры по развитию сибирской библиографии.

Лавинообразное увеличение объемов информации потребовало новых технологий и сервисов для работы с информацией. Все более востребованным информационным продуктом становятся мировые и крупные российские БД, предоставляющие полные тексты публикаций. Возникает вопрос: как вписываются в информационное пространство библиографические БД?

Информационно-библиографический комплекс ГПНТБ СО РАН предоставляет пользователю данные о журнальных и газетных публикациях, стать-

ях в тематических сборниках, трудах высших учебных заведений, докладах научных мероприятий разного уровня по истории, экономике, науке, культуре, природным ресурсам Сибири и Дальнего Востока. Часть источников – региональные журналы и газеты, тематические сборники, материалы конференций регионального и республиканского уровня – не отражаются в мировых БД, но публикации в этих изданиях востребованы учеными, так как содержат информацию, представляющую научный интерес. Чтобы информационные продукты ГПНТБ СО РАН соответствовали требованиям времени, ведется работа по созданию инструментов, позволяющих перейти от библиографических записей к полным текстам.

Начало создания информационно-библиографического комплекса ГПНТБ СО РАН – 60-е гг. прошлого века. С 1962 г. в ГПНТБ СО РАН начинает формироваться система текущих библиографических указателей естественнонаучного и гуманитарного профиля, в которых представлена информация о научных публикациях по региональным исследованиям в Сибири и на Дальнем Востоке. Первоначально библиографические указатели создавались с использованием карточной технологии. Каждая библиографическая запись делалась на отдельной карточке, все карточки собирались в картотеке по определенной структуре, которую можно было менять путем вставки или удаления карточек с библиографической записью.

Наряду с указателями региональной тематики в ГПНТБ СР РАН в 70–80-е гг. велась подготовка межотраслевых и комплексных текущих указателей, которые не имели привязки к региону (Сибирь и Дальний Восток), но их тематика была востребована в Сибирском отделении Академии наук СССР, а также в других, неакадемических, организациях и предприятиях. Это указатели: «Вибрация в технике», «Действие производственных факторов на организм человека и меры защиты», «Биогеоценология», «Экстракция и ионный обмен», «Цеолиты, их свойства и применение» «Физика магнитных явлений» и др.

В разные годы было подготовлено разное количество текущих библиографических пособий, тематика и периодичность их выпуска в тот или иной период времени изменялись в соответствии с информационными потребностями ученых, экономическими возможностями библиотеки и т.п. Всего к началу 2017 г. ГПНТБ СО РАН издано около 3 800 текущих указателей 27 наименований. С 1995 по 2016 г. число ежегодно публикуемых текущих указателей литературы остается неизменным: 22 выпуска в год, 6 наименований.

В 70-е гг. XX в. совершенствуется методика подготовки текущих указателей, принципы отбора, систематизации и аннотирования документов, составления вспомогательных указателей. Совершенствовалась и технология подготовки указателей (пока еще в «ручном» режиме).

Определение тематики библиографических указателей – один из ключевых моментов в их подготовке, и значительную роль в этом процессе сыграли аналитические обзоры состояния и проблематики библиографии Сибири и Дальнего Востока, издаваемые ГПНТБ СО РАН. С 1971 г. в ГПНТБ СО РАН примерно с пятилетней периодичностью выходят аналитические обзоры по развитию сибирской библиографии, в которых проводится анализ библио-

графической продукции Сибири и Дальнего Востока, опубликованной за соответствующий период.

Значительное место в библиографической деятельности ГПНТБ СО РАН 60–80-х гг. XX в. занимала подготовка фундаментальных ретроспективных указателей. Многие из них включали литературу за значительный период времени (100–200 лет), от начала появления первых публикаций по проблеме: «Климат и гидрология Западной Сибири (1800–1966 гг.)», «Интродукция и акклиматизация растений в Сибири и на Дальнем Востоке (конец XVIII в. – 1972 г.)», «История рабочего класса Сибири и Дальнего Востока (XVIII в. – 1985 г.)», «Животный мир Сибири и Дальнего Востока (начало XIX в. – 1975 г.)» и др.

Важное место в деятельности библиотеки в эти годы занимало создание сводных каталогов репертуара сибирских и дальневосточных изданий (книг, журналов), а также отечественных и зарубежных изданий, поступивших в библиотеки Сибирского отделения Академии наук СССР: «Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий Сибири и Дальнего Востока (1789–1980 гг.)», «Сводный каталог иностранных научно-технических журналов, имеющих в крупнейших библиотеках г. Новосибирска (1868–1959 гг.)» и др. При подготовке сводных каталогов также применялись «карточные» технологии: карточки основной картотеки копировались и затем копии рассылались по библиотекам с целью сверки с каталогами этих библиотек и выявления отсутствующих в основной картотеке изданий.

Таким образом, к началу 1990-х гг. в ГПНТБ СО РАН сложился информационно-библиографический комплекс, состоящий из печатных текущих и ретроспективных указателей литературы, сводных каталогов, аналитических обзоров [1].

Первая большая технологическая трансформация в ГПНТБ СО РАН началась в конце 80-х гг. XX в., когда был запущен процесс внедрения автоматизации в практику библиографической деятельности, что привело к качественным изменениям сложившегося комплекса информационной продукции. Компьютеризация библиотеки и развитие программно-технологической основы сделали возможным подготовку указателей в автоматизированном режиме и переход к созданию библиографических тематических и проблемно-ориентированных баз данных (БД). Произошел отказ от карточной технологии, и БД стали основой для создания печатных библиографических пособий. Упростился процесс редактирования, сервисы БД позволили вести поиск информации по многим параметрам, значительно сократились время и трудозатраты при подготовке вспомогательных указателей.

Дальнейшее развитие компьютерных технологий привело к возможности представить все накопленные информационные массивы в свободном доступе для пользователей Интернета в АБИС на основе программы Web-ISIS. Использование этой программы было шагом вперед и в течение некоторого периода удовлетворяло составителей и пользователей БД.

Объем и количество названий БД собственной генерации ежегодно росли, к 2010 г. были созданы 44 библиографические БД собственной генерации общим объемом более миллиона записей (с ежегодным пополнением). Пользователи испытывали постоянные затруднения, выбирая нужную БД из их большого числа в алфавитном списке. Программа Web-ISIS при работе с ре-

сурсами большого объема была уже малоэффективна, поиск информации в комплексе ресурсов (всех или нескольких БД) был практически невозможен из-за ограничений при работе с ресурсами большого объема. Требовался переход на более высокий уровень информационно-библиографической деятельности.

Применение нового программно-технологического комплекса WEB-ИРБИС (с 2011 г.) позволило настроить информационно-поисковую систему (ИПС) ГПНТБ СО РАН под особенности библиотеки, разработать дружелюбный пользовательский интерфейс через:

- иерархическую структуру разноплановых ресурсов библиотеки – БД и электронные каталоги библиотеки объединены в группы и подгруппы;
- возможность поиска по всем группам ресурсов библиотеки, всем или нескольким ресурсам в этих группах;
- объединение ряда сходных БД в единый ресурс;
- современные поисковые сервисы.

В связи с появившимися возможностями в ГПНТБ СО РАН была проделана большая работа по инвентаризации БД собственной генерации и их структурированию. Было использовано два основных подхода: объединение ряда сходных БД по принципу слияния и далее объединение всех БД в группы. Такие мероприятия позволили показать структуру ресурсов в ИПС ГПНТБ СО РАН, а значит, лучше сориентировать пользователя.

Важнейшим качественным изменением в структуре генерируемых информационных ресурсов ГПНТБ СО РАН стало создание крупнейшей библиографической БД «Научная Сибиряка» (1988–), объединившей 10 региональных БД: «История Сибири и Дальнего Востока», «Экономика Сибири и Дальнего Востока», «Литература, искусство Сибири и Дальнего Востока», «Наука в Сибири и на Дальнем Востоке», «Природа и природные ресурсы Сибири и Дальнего Востока», «Проблемы Севера», «Коренные малочисленные народы Севера», «Устойчивое развитие природы и общества», «Библиографические пособия по Сибири и дальнему Востоку», «Всё о Сибири» (табл. 1).

Таблица 1. Тематическая структура БД «Научная Сибиряка»

	Тематические разделы	Объём информации	%
1	Природа и природные ресурсы Сибири и Дальнего Востока	330 215	28
2	Проблемы Севера	252 571	22
3	История Сибири и Дальнего Востока	150 317	13
4	Экономика Сибири и Дальнего Востока	150 151	13
5	Устойчивое развитие природы и общества	120 966	10
6	Литература, искусство Сибири и Дальнего Востока	79 190	7
7	Наука в Сибири и на Дальнем Востоке	47 902	4
8	Коренные малочисленные народы Сибири и Дальнего Востока	29 725	3
9	Всё о Сибири	3 734	1
10	Библиографические пособия по Сибири и Дальнему Востоку	3 173	1
	Совокупный объём информации в 10 разделах	1 164 771	114
	Объём информации в БД Научная Сибиряка	1 006 084	100
	Документы, относящиеся к нескольким разделам в БД Научная Сибиряка	158 687	14

Интегральная структура БД «Научная Сибиряка» позволила оптимизировать затраты времени при её пополнении, редакции, улучшить информационно-поисковые возможности ресурсов [2].

Документальный поток региональной тематики, включенный в новую БД, стал более компактным и информативным, так как объединение исходных БД осуществлялось путем слияния одинаковых записей, а сформированные поисковые словари содержали новую информацию о предметно-географических объектах, тематике через связи включённых в них данных. При объединении ретроспективных массивов дублетные записи заменялись одним библиографическим описанием с добавлением нужных рубрик и соответствующих тематических разделов. За счет этого объем новой БД уменьшился более чем на 96 000 документов (на 1 января 2017 г. объем БД составил более 1 100 000 записей). Данный подход был также использован при формировании БД «Освоение Сибири», «Литература по Новосибирской области», «Цеолиты, их свойства и применение».

Выработан единый подход создания записи на новый документ в БД «Научная Сибирика» для нестандартных библиографических описаний, при формировании предметно-географических рубрик и составлении аннотаций, которые должны дополнять и уточнять содержание заглавий, полно представлять информацию о документе в одноименных поисковых словарях и поле «ключевые слова». Решены некоторые простые проблемы и вырабатываются подходы к решению более сложных в связи с задачей формирования единого лингвистического обеспечения ресурсов ГПНТБ СО РАН, поскольку единая лингвистика способствует оптимизации тематического поиска в спектре электронных библиотечных ресурсов [3].

Внедрение «Web-ИРБИС» позволило представить комплекс всех ресурсов библиотеки в составе нескольких групп: Электронные каталоги ГПНТБ СО РАН. Библиографические базы данных ГПНТБ СО РАН (пополняемые). Библиографические базы данных ГПНТБ СО РАН (непополняемые). Полнотекстовые базы данных.

БД «Научная Сибирика» – источник информации об актуальных проблемах Сибири и Дальнего Востока, которую можно получать в результате просмотра поисковых полей, поиска по ним, их библиометрического анализа. На ее основе возможно создание новых ресурсов по запросам пользователей. Так, были созданы информационные продукты для научного сопровождения СО РАН: «Биоразнообразие Северной Евразии», «Экология человека» и др. По заказу различных учреждений подготовлены подборки информации по альтернативным источникам энергии, истории Сузунского монетного двора, материалы к биобиблиографии деятелей науки и культуры Сибири – Гурия Ивановича Марчука, Влаиля Петровича Казначеева, Валентина Григорьевича Распутина.

Одним из направлений оптимизации структуры информационных ресурсов ГПНТБ СО РАН является организация гиперссылок на полные тексты в репозиториях открытого доступа и к информационным массивам с соблюдением норм авторского права и включение в библиографическое описание документа цифрового идентификатора объекта DOI. В табл. 2 представлены источники информации, используемые для создания БД «Научная Сибирика». В БД имеется около 24 000 гиперссылок на полные тексты документов, около 11 000 изданий на электронных оптических дисках. С 2015 г. начата работа по представлению в публикациях индекса DOI (количество ссылок невелико, так как работа только началась).

Таблица 2. Источники информации для создания БД «Научная Сибирика»

	Источники информации	Объём информации		%
1	Обязательный экземпляр, подписка, дар, книгообмен	996 117		99
1.1	Издания на бумаге	872 262	88%	
1.3	Издания на бумаге с DOI	2 576	0,25%	
1.2	Издания на дисках	10 958	1%	
1.4	Электронные издания	321	0,03%	
	Документы со ссылкой на полный текст	13 855		
1.5	Архивы печатных журналов (Open access)*	110 000	11%	
2	Открытые интернет-ресурсы журналов (Open access), Не поступающих в библиотеку	9 967		1
	Всего документов со ссылкой на полный текст	23 822		
	Всего документов в БД	1 006 084		100

* Предварительные данные.

Репертуар отбираемой для БД литературы расширен за счет включения электронных публикаций из:

– удаленных БД, свободный доступ к которым предоставлен для ГПНТБ СО РАН;

– изданий Научной электронной библиотеки [4];

– доступа в режиме реального времени к научным материалам (Open access) [5].

В ИПС ГПНТБ СО РАН (WEB-ИРБИС) разработан и выверен оптимальный набор поисковых полей для библиографических БД, дающий представление о специфике ресурса. С учётом поисковых предпочтений современных пользователей (желание получать всю информацию в первом поисковом поле) список поисковых полей БД возглавляет словарь «Все поля» [2].

Созданы дополнительные возможности работы и просмотра результатов поиска в БД «Научная Сибирика» (независимо от режима поиска):

– переход к полному тексту: статьи на «веб-странице журнала»; электронного издания из фондов библиотеки; издания на цифровых носителях из фондов библиотеки (в стенах библиотеки);

– поиск по всему массиву документов в БД через предметно-географические рубрики; рубрики ГРНТИ; ключевые слова; тематические разделы;

– заказ литературы (для читателей библиотеки) посредством перехода из БД «Научная Сибирика» в «Каталог книг» к записи о документе, являющемся источником научной статьи, описание которой включено в БД «Научная Сибирика». Такая связь между библиографической БД и каталогом библиотеки формирует комплексный ресурс, дающий возможность усовершенствовать сервисные характеристики библиографической БД, облегчающий пользователю получение необходимой информации.

Одно из требований времени – предоставление информации по результатам поиска в форматах, например: RIS, для систем управления информацией (СУБИ). СУБИ – BibTeX, EndNote, Mendeley, Zotero и др. позволяют учёным создавать персональную БД с библиографическим описанием источников, в дальнейшем используемых для написания научных работ. Современные СУБИ могут выступать в качестве виртуальной исследовательской среды или платформы для совместных исследований учёных [6, 7]. По результатам поиска БД «Научная Сибирика» предоставляет следующие возможности: сохранение информации в форматах метаданных (Rusmarc – ISO в кодировке

UTF-8, WIN и др.); экспорт библиографической записи и ее импорт в СУБИ в форматах *.ris*, *BibTex* и др.; развитие сервиса, предоставляющего пользователю описание документа в интересующем его стиле цитирования (APA, Chicago, MLA, ГОСТ Р7.0.5 2008) в соответствии с требованиями издателя.

Развитие глобальной сети Интернет влечёт смену форм и методов организации информационного обеспечения, структуры национальной информационной системы – от иерархической к сетевой. Интеграция разнородных информационных ресурсов в семантическую сеть возможна через применение единых стандартов метаданных [8]. Опыт зарубежных библиографов показывает, что авторитетные файлы удобнее всего использовать для опубликования ресурсов в форматах связанных данных (RDF) и включения этих ресурсов в семантическую сеть Интернета [9].

Перспективы развития информационно-библиографического комплекса ГПНТБ СО РАН связаны с:

- увеличением количества файлов авторитетных данных в библиографических БД (авторы, организации, предметно-географические рубрики, УДК) и согласованием принципов их ведения с общероссийскими;

- расширением репертуара источников свободного доступа Интернета при создании региональных библиографических ресурсов;

- развитием интерактивных форм информационного обслуживания ученых и специалистов на сайте ГПНТБ СО РАН, в ИПС ГПНТБ СО РАН, где библиограф участвует только в настройке системы обслуживания и анализе эффективности её использования;

- участием в сети семантического веба через технологию связанных данных на основе авторитетных файлов в качестве объекта (предиката);

- совершенствованием сервисных возможностей в ИПС ГПНТБ СО РАН (расширение форматов экспорта библиографической записи для включения в СУБИ с целью формирования индивидуальной библиотеки ученого; предоставление описания интересующего документа в нужном стиле цитирования).

Таким образом, создавая библиографическую продукцию по Сибири, Дальнему Востоку, Северу с целью информационного обеспечения сибирской науки, сотрудники ГПНТБ СО РАН перманентно совершенствуют как их тематический репертуар, так и технологию формирования с учетом современных достижений информационно-коммуникационной сферы.

Литература

1. Перегудова Н.В., Рыкова В.В., Балуткина Н.А. и др. Исследование документальных потоков в библиографических базах данных, генерируемых ГПНТБ СО РАН, разработка методик отбора и предоставления информации // Библиосфера. 2009. № 1. С. 73–76.

2. Балуткина Н., Бусыгина Т. Базы данных ГПНТБ СО РАН: востребованность через Интернет, поисковые стратегии пользователей // Информационные ресурсы России. 2012. № 4. С. 13–15.

3. Балуткина Н., Бусыгина Т. БД «Научная Сибирка» как новая форма библиографических ресурсов ГПНТБ СО РАН // Информационные ресурсы России. 2012. № 2. С. 2–4.

4. Рыкова В.В. Электронные документы в базах данных собственной генерации ГПНТБ СО РАН // Восьмые Макушинские чтения : материалы науч. конф. Новосибирск, 2009. С. 357–359.

5. Гуров А.Н., Гончарова Ю.Г., Бубякин Г.Б. «Открытый доступ» к научным знаниям: состояние, проблемы, перспективы развития // Научно-техническая информация. Сер. 1. Организация и методика информационной работы. 2016. № 4. С. 10–16.

6. Бусыгина Т.В., Мандригина Л.А. Программные средства формирования списков литературы в научной и образовательной деятельности // Труды ГПНТБ СО РАН. 2015. № 8. С. 118–126.
7. Караваев Н.П. Системы управления библиографической информацией // Научно-техническая информация. Сер. 1. Организация и методика информационной работы. 2016. № 9. С. 11–15.
8. Булычева О.С., Сюнтюренко О.В. Национальная информационная инфраструктура: точки роста // Научные и технические библиотеки. 2016. № 1. С. 27–33.
9. Земсков А.И. Новые формы обработки электронных документов // Научные и технические библиотеки. 2013. № 8. С. 44–51.

Busygina Tatyana V., Balutkina Natalia A., Mandrinina Lyudmila A., Rykova Valentina V., State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: busygina@spsl.nsc.ru, onbiri@spsl.nsc.ru, mandrinina@spsl.nsc.ru, onbryk@spsl.nsc.ru.
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 238–246.

DOI: 10.17223/2220836/30/27

TECHNOLOGICAL ASPECTS OF BIBLIOGRAPHIC PRODUCTS CREATION IN SPSTL SB RAS

Keywords: SPSTL SB RAS; information-bibliographic complex; databases of own generation; bibliographic indices; technological features of bibliographic products preparation; upgrading ways.

The article represents the complex of information-bibliographic resources generated by the State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences to support regional researches of scholars and specialists. It consists of databases, printed current and retrospective indices of literature, union catalogues, analytic reviews. Authors show the main stage of its formation and transformation depending on changes of the surrounding information space (from “card” technology to Web-oriented IRBIS technological system); represent the technological features of creating the largest database “Scientific Sibirika”, as well as additional features of its operating and viewing search results: passing on a hyperlink from a document bibliographic descriptions to its full text, ordering books by the library readers through the transition from bibliographic databases into the electronic catalog of books, searching documents at the entire array using a variety of categories (subject and geographic headings, the State rubricator of scientific-technical information, and others). They speak about the requirement to introduce modern systems of information management – EndNote, Mendeley, Zotero, BibTeX, etc.

The paper outlines prospects of the information bibliographic complex development: expanding a spectrum of authority data files in bibliographic databases; widening the repertoire of the Internet open access sources to generate regional information-bibliographic resources; developing of interactive forms of information service for scientists and specialists on the library’ website, participating the network of the semantic web through the technology of linked data based on authority files as an predicate; improving service capabilities in the information retrieval system of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (extension of export formats for bibliographic records to include in information management systems aimed to form an individual scholar library; providing a document bibliographic description in a desired citation style in preparing the scientific work).

Thus, creating information-bibliographic resources on Siberia and the Far East for information support of the Siberian science, the library staff permanently improve both their thematic repertoire, and the technology of their generation taking into account modern achievements of the information-communication sphere.

References

1. Peregoedova, N.V., Rykova, V.V., Balutkina, N.A. et al. (2009) Documentary fluxes study and elaboration of information selection techniques and representation as the basis of efficiency rise of problem-oriented data bases generation and use. *Bibliosfera – Biblosphere*. 1. pp. 73–76. (In Russian).
2. Balutkina, N.A. & Busygina, T.V. (2012) The databases generated by SPSTL SB RAS: the demand via the Internet and the search strategies of their users. *Informatsionnye resursy Rossii – Information Resources of Russia*. 4. pp. 13–15. (In Russian).

3. Balutkina, N.A. & Busygina, T.V. (2012) The Database “Scientific Siberika” as a new form bibliographic resources of SPSTL SB RAS. *Informatsionnye resursy Rossii*. 2. pp. 2–4. (In Russian).
4. Rykova, V.V. (2009) [Electronic documents in databases generated by SPSTL SB RAS]. *Vos'mye Makushinskie chteniya* [The Eighth Makushin Readngs]. Proc. of the Conference. Krasnoyarsk. May 13–15, 2009. Novosibirsk. pp. 357–359. (In Russian).
5. Gurov, A.N. (2016) “Otkrytyi dustup” k nauchnym znaniyam: sostoyanie, problemy, perspektivy razvitiya [“Open access” to scientific knowledge: condition, problems, prospects of development]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya. Ser. 1. Organizatsiya i metodika informatsionnoi raboty*. 4. pp. 10–16.
6. Busygina, T.V. & Mandrinina, L.A. (2015) Programmnye sredstva formirovaniya spiskov literatury v nauchnoi i obrazovatel'noi deyatel'nosti [Software to form reference lists in scientific and educational work]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 8. pp. 118–126.
7. Karavaev, N.P. (2016) Sistemy upravleniya bibliograficheskoi informatsiei [Systems of bibliographic information management]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya. Ser. 1. Organizatsiya i metodika informatsionnoi raboty*. 9. pp. 11–15.
8. Bulycheva, O.S. & Syuntyurenko, O.V. (2016) Natsional'naya informatsionnaya infrastruktura: tochki rosta [National informational infrastructure: Points of growth]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 1. pp. 27–33.
9. Zemskov, A.I. (2013) Novye formy obrabotki elektronnykh dokumentov [New forms of electronic documents processing]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*. 8. pp. 44–51.

УДК 930 (571.16)
DOI: 10.17223/22220836/30/28

Е.А. Логунова

СИБИРСКИЕ СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ ПЕРЕПЛЕТЫ В ФОНДАХ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА И ИХ ОСОБЕННОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСЕЙ ИЗ СОБРАНИЙ ЮРЛОВЫХ И БАБАЕВЫХ)

Данная статья посвящена рассмотрению особенностей сибирского старообрядческого переплета на примере книжных коллекций Юрловых и Бабаевых, хранящихся в Отделе рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского государственного университета (ОРКП НБ ТГУ). В статье представлена подробная схема, по которой был описан каждый переплет из данных собраний. Описания сгруппированы по хронологии и представлены в виде таблиц. В статье отмечены выявленные особенности: в коллекции Бабаева переплеты из картона появляются позже, чем по России в целом. Это может быть связано с отсутствием необходимых материалов; также возможно, что более ранние переплеты из картона не сохранились. Переплеты, относящиеся к одному собранию, могли быть выполнены из разных материалов, с помощью различных техник и с разной степенью мастерства. Это связано с тем, что среди рассмотренных рукописей были как привезенные книги, так и изготовленные для собственных нужд на месте.

Ключевые слова: история переплета, старообрядчество, Сибирь, палеография, рукопись.

История сибирских старообрядческих переплетов на настоящий момент является практически не изученной; на это есть ряд причин. Одна из них – разрозненность материала и малое внимание, которое исследователи уделяют конструктивным особенностям переплета при описании рукописных собраний. Поэтому очень важным представляется детальное описание переплетов старообрядческих рукописей, находящихся в государственных хранилищах.

На сегодняшний день коллекция рукописей НБ ТГУ насчитывает около 1 000 ед. Среди них почти 800 славяно-русских, остальные – западноевропейские и восточные. Хронологически они охватывают период с конца XII по середину XX в. [1. С. 7]. Коллекция рукописей начала складываться одновременно с фондом библиотеки и формировалась из самых разнообразных источников – рукописи попадали в библиотеку вместе с дарственными личными книжными собраниями, из расформированных монастырских и церковных библиотек, а также привозились из археографических экспедиций [Там же. С. 3].

Одним из источников пополнения была библиотека Томской духовной семинарии, основанная в 1858 г. [2. С. 17]. В составе семинарской библиотеки был раздел, который не фигурирует ни в каких официальных описаниях. Это так называемая «раскольниковская» библиотека семинарии, где хранились книги, изъятые у старообрядцев [3. С. 171]. В 1920 г. Томская духовная семи-

нария была закрыта, её имущество реквизировано, а книги, в том числе и «раскольничьи», оказались в университетской библиотеке [4. С. 206].

Полный разбор и описание семинарских рукописей были произведены лишь в конце 1980-х – начале 1990-х гг. На сегодняшний день выявлено около 300 рукописей преимущественно XIX в., но есть и более ранние, относящиеся к XVI–XVIII вв., а также несколько экземпляров, датируемых началом XX в. Отличить старообрядческие рукописи из семинарии можно не только по имеющимся на них оттискам штампов, но и по сургучным печатям волостных судов и управ, по многочисленным номерам, написанным как пером, так и карандашами разных цветов. Записи такого рода делались представителями духовной консистории и семинарии при изъятии и экспертизе книги [1. С. 10].

О том, что коллекции НБ ТГУ, в том числе и коллекция рукописей, активно изучаются, свидетельствует целый ряд публикаций [Там же. С. 7]. Также вышли три выпуска каталога, в которых опубликовано полное описание коллекции славяно-русских рукописей Научной библиотеки ТГУ. Описания содержат лишь краткую информацию о переплетах, которая не является достаточной для проведения настоящего исследования. Поэтому для подробного изучения особенностей сибирского старообрядческого переплета были выбраны две коллекции из собрания НБ ТГУ: коллекции Юрловых и Бабаевых. Коллекция Юрловых была приобретена в 1987 г. в с. Красный Яр Кривошеинского района Томской обл. археографической экспедицией ТГУ у Ю.П. Юрлова. Книги принадлежали Домне Юрловой, его матери, переехавшей в Красный Яр в 1959 г. Здесь имеется 6 рукописей в переплетах: самый ранний датируется 80-ми гг. XVIII в., самый поздний – началом XX в.; имеется 4 переплета XIX в. Коллекция Бабаевых поступила в НБ ТГУ вместе с собранием Томской духовной семинарии. В ее составе представлено 15 переплетов, самый ранний относится к 60-м гг. XVIII в., остальные 14 можно датировать серединой – концом XIX в.

Именно эти коллекции были выбраны для сравнения, так как переплеты относящихся к ним рукописей выполнены из разных материалов (основа: доски, картон, бумага; покрытие: кожа, бумага, мраморная бумага, холст) и в разных техниках.

Строго говоря, невозможно с полной определенностью констатировать, что все эти переплеты были выполнены на территории Сибири; достоверно известно лишь то, что они бытовали в Сибири в составе указанных старообрядческих книжных собраний. Также отметим наличие проблемы с датировкой: далеко не всегда можно в точности установить дату создания переплета, которая зачастую не совпадает с датой написания рукописи. Поэтому в данном исследовании был принят следующий подход: если нет очевидных данных для точной датировки переплета и также видно, что он не может сильно хронологически отличаться от даты создания рукописи, за дату создания переплета принимать дату написания рукописи, т.е. считать, что они выполнены одновременно.

Для подробного описания переплетов была разработана схема, по которой был описан каждый из них. С помощью детального описания были отмечены все существенные особенности; примеры описаний приведены в приложении. Схема включает два основных раздела:

Общая информация. В данном разделе указываются: вид документа, инвентарный номер, коллекция и название. При наличии информации фиксируются автор или составитель текста, время и место написания рукописи, история ее поступления в НБ ТГУ, сведения о переплетчике. Отдельно отмечается наличие реставрации.

Материалы и техника исполнения переплета. В данном разделе подробно описываются конструктивные особенности и техника исполнения переплета. Отдельно рассматриваются материалы, особенности конструкции и сохранность крышек переплета, покрытия и корешка. Также описывается тиснение, вид шитья, количество шнуров. Отмечаются конструктивные особенности форзадных листов, фиксируется вид каптала, обрез. Отдельно описываются замки (застежки): их наличие, конструктивные особенности. Фиксируются и наличие каких-либо дополнительных элементов.

После подробного изучения каждого переплета описания были сгруппированы по хронологии. В таблицу вносились следующие сведения: инвентарный номер, название рукописи, материал основы переплета, материал покрытия. Отмечалось наличие каптала, обреза, тиснения, застежек.

Рассмотрим подробно выявленные в ходе исследования особенности сибирского старообрядческого переплета на примере коллекций Юрловых и Бабаевых. Наиболее ранние рукописи относятся к XVIII в.:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название	В-5104[7], Собрание краткие науки об артикулах веры	В-5540[8], Обиход на крюковых нотах
Основа переплета (крышек)	Доски	Доски
Покрытие	Кожа	Кожа
Каптал	Двухцветный (красный + белый)	Двухцветный (черный + красный)
Обрез	Красный	Зеленый
Тиснение	Растительный и геометрический орнамент	Цветное, золотое, растительный орнамент
Застежки	2	2

В обеих коллекциях представлен классический древнерусский переплет. В это время еще придерживались переплетных традиций, которые установились в конце XVI – начале XVII в. и сохранились в старообрядческой среде до Октябрьской революции [5. С. 101].

Переплетов, относящихся к XIX в., в обоих собраниях значительно больше, поэтому есть возможность рассмотреть их более детально, с разбивкой по десятилетиям.

40-е гг. XIX в. Представлен один переплет в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название		В-5582[9], Устав
Основа переплета (крышек)		Доски
Покрытие		Кожа
Каптал		Двухцветный (красный + белый)
Обрез		Красный
Тиснение		Растительный и геометрический орнамент, надпись: «Книга глаголемая»
Застежки		2 (срез кожи под ремень)

В-5582. Дополнительная информация. Тиснение – штампы, дорожник. Хорошие инструменты, оборудованная мастерская, но тиснение выполнено с небольшими дефектами: неровные границы линий (линии находят одна на другую).

Переплет был изготовлен вместе с рукописью. Этот перелет имеет внешние признаки, позволяющие уверенно относить его к категории созданных на территории Урало-Сибирского региона: в первую очередь это штемпель на форзацном листе («Екатеринбург / И.В. (на заштрихованном овале) / фабрика (по овалу)»). З.В. Участкина упоминает о наличии бумажной фабрики в Екатеринбурге еще в 1773 г.; известно, что она действовала до 1860-х гг. [6. С. 85]. Таким образом, данный переплет позволяет составить представление об уровне работы переплетчиков рассматриваемого региона.

50-е гг. XIX в. Представлено три переплета: один в коллекции Юрловых, два в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев	
№, название	В-5111[10], Ирмологий на крюковых нотах	В-5467[11], Устав	В-5593[12], Сборник тропарей и кондаков
Основа переплета (крышек)	Доски	Бумага	Картон
Покрытие	Кожа	Холст	Кожа, снятая с другого переплета
Каптал	двухцветный (синий + белый)		
Обрез	не окрашенный	Простой	Красный
Тиснение	Растительный и геометрический орнамент. «Книга глаголемая»		Растительный и геометрический орнамент
Застежки	2 (срез кожи под ремень)	Завязки из бечевки	Две кожаные завязки

В этот период в старообрядческих коллекциях встречается не только классический древнерусский переплет, но и появляются переплеты, изготовленные из новых, более доступных материалов. В России картонные переплеты начинают появляться со второй половины XVII в. и широко распространяются в XVIII в. [5. С. 101]. Однако в коллекции Бабаевых такие переплеты появляются только в 50-х гг. XIX в. Здесь возможны следующие причины: либо у переплетчиков не было необходимых материалов, либо такие переплеты не сохранились, так как бумага и картон не настолько прочны, как дерево и кожа.

50–60-е гг. XIX в. Представлен один переплет в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название		В-5405[13], Сборник песнопений на крюковых нотах (отрывки из Обихода и Праздников)
Основа переплета (крышек)		Картон
Покрытие		Мраморная бумага + кожа
Каптал		
Обрез		Простой
Тиснение		
Застежки		

50–70-е гг. XIX в. Представлен один переплет в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название		В-5592[14], Правило келейное и Служба пред Господом Иисусом Христом
Основа переплета (крышек)		Картон
Покрытие		Мраморная бумага + кожа
Каптал		
Обрез		Простой
Тиснение		
Застежки		

60-е гг. XIX в. Представлено три переплета в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев		
№, название		В-5433[15], Канонник	В-5444[16], Канонник	В-5581[17], Устав
Основа переплета (крышек)		Доски	Доски	Доски
Покрытие		Кожа	Кожа	Кожа
Каптал			Двухцветный (синий + белый)	Двухцветный (синий + белый)
Обрез		Простой	Зеленый	Красный
Тиснение		Кустарное, процарапанные линии, мелкие штампы, точки	Светское, золотое, растительный орнамент. На корешке: «Канонник»	
Застежки		1. Жуковины	2	2 (срез кожи под ремень)

В-5433. Дополнительная информация. Тиснение не имитирует классическое, но структура похожа. Вместо средника на верхней крышке вытиснена полоса, нет центральной эмблемы; ее заменяют оттиски. Кустарное тиснение, шилом процарапаны точки и линии, штампы: цветочки и палочки (2 разновидности).

В-5444. Дополнительная информация. Высокий уровень исполнения, книга вероятнее всего привезенная.

Все три переплета, относящиеся к данному периоду, выполнены из одинаковых материалов (доски в коже), но техника исполнения отличается.

60–70-е гг. XIX в. Представлено два переплета в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев	
№, название		В-17.097[18], Октоих на крюковых нотах	В-5516[19], Канонник. Примечание. Аркадий (Антон Пиккульский) – старообрядческий епископ, основатель Беловодской иерархии
Основа переплета (крышек)		Доски	Доски
Покрытие		Кожа	Кожа
Каптал			Двухцветный (синий + белый)
Обрез		Не окрашен	Зеленый
Тиснение		Растительный и геометрический орнамент	Светское, золотое, растительный орнамент
Застежки			2, литые с узором

60– 80-е гг. Представлен один переплет в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название		В-5447[20], Канонник
Основа переплета (крышек)		Картон
Покрытие		Холст, был оклеен цветной (красной?) бумагой, но она сохранилась только на корешке и верхней крышке переплета
Каптал		
Обрез		Синий
Тиснение		
Застежки		

70-е гг. XIX в. Представлено 4 переплета, по два в каждой коллекции:

Коллекция	Юрлов		Бабаев	
№, название	В-5092[21], Псалтирь толковая (Афанасий Александрийский, Феодорит Кирский)	В-5171[22], Псалтирь	В-17.096 [23], Ирмологий на крюковых нотах	В-5619[24], «Зонарь»
Основа переплета (крышек)	Доски	Доски	Доски	Доски
Покрытие	Кожа	Кожа	Кожа	Кожа
Каптал	Двухцветный (синий + белый)	Двухцветный (синий + белый)	Двухцветный (черный + белый)	Двухцветный (черный + белый)
Обрез	Красный	Красный	Малиновый с тиснением	Светло-зеленый
Тиснение	Плохо просматривается	Церковное, на верхней крышке тисненый средник с изображением распятия	Золотое, растительный орнамент	Растительный и геометрический орнамент
Застежки	2 алюминиевые, (срез кожи под ремень)	2 (срез кожи под ремень) + подставки	2, латунь (срез кожи под ремень)	2, латунь

В обеих коллекциях представлен классический древнерусский переплет. В собрании Бабаевых книги этого периода схожи в оформлении: каптал (черные нитки, как в XVIII в.), необычный цвет обреза и наличие тиснения на обрезе, замки из латуни. В целом уровень переплетного мастерства весьма высок, что позволяет предполагать, что книги привезенные.

80-е гг. XIX в. Представлен один переплет в коллекции Бабаевых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название		В-5455[25], Устав
Основа переплета (крышек)		Картон
Покрытие		Синяя бумага+ кожа
Каптал		
Обрез		Простой
Тиснение		
Застежки		

Конец XIX – начало XX в. Представлен один переплет в коллекции Юрловых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название	В-5106[26], [Евфимий, инок]. «Книга о случаях последнего времени, потрясет велми Титин, число то 666», с дополнением (старообрядцы-страники)	
Основа переплета (крышек)	Доски	
Покрытие	Кожа	
Каптал	Кусок ткани	
Обрез	Синий	
Тиснение	Растительный и геометрический орнамент, плохо просматривается	
Застежки	2 не сохранились	

XX в. Представлен один переплет в коллекции Юрловых:

Коллекция	Юрлов	Бабаев
№, название	В-5105[27], «Вопросы, сопринадлежащие к личности Саавы Александрова, по такой причине и вынуждению»	
Основа переплета (крышек)	Доски. Форзацы из тетрадной бумаги в линейку	
Покрытие	Кожа	
Каптал		
Обрез	Синий	
Тиснение	Лев и единорог под короной	
Застежки	2 (срез кожи под ремень)	

При подробном описании переплетов были выявлены следующие особенности:

Всего в обеих коллекциях представлен 21 переплет. Большая часть (15) – это классический древнерусский переплет. Самые ранние переплеты относятся к XVIII в., когда еще придерживались переплетных традиций, которые установились в конце XVI – начале XVII в. и сохранились до Великой Октябрьской революции. В XIX в. большинство переплетов также выполнено в древнерусских традициях, но начиная с 50-х гг. XIX в., в коллекции Бабаевых появляются переплеты, изготовленные из новых, более доступных материалов: картон, бумага, холст. В России переход к этому типу переплета начинается со второй половины XVII в. и господствует с XVIII в., но в коллекции Бабаевых такие переплеты появляются только в 50-х гг. XIX в. Это может быть связано с отсутствием у переплетчиков необходимых материалов. Также возможно, что более ранние переплеты из этих материалов не сохранились, так как менее долговечны.

Переплеты, относящиеся к одному собранию, могли быть выполнены из разных материалов и с помощью различных техник. Даже переплеты, выполненные из одинаковых материалов, сильно отличаются между собой и изготовлены с разной степенью мастерства. Можно предположить, что среди рассмотренных рукописей были как привезенные книги, изготовленные в

профессиональных переплетных мастерских, так и простые (кустарные) переплеты, изготовленные для собственных нужд на месте.

Изучая переплеты более подробно, можно говорить о том, что местные переплетчики были знакомы с традиционным переплетом, с его оформлением, но выполняли свою работу исходя из умений, инструментов, материалов. Также для изготовления переплетов могли использоваться материалы (кожа), снятые с других книг, что можно объяснить нехваткой материалов. В процессе описания переплетов была выявлена такая конструкционная особенность, как срез кожи под ремень; она появляется нерегулярно и не зависит от времени изготовления. Связано это с тем, что переплеты изготавливались разными мастерами. Однако для окончательных выводов по этому вопросу требуются дальнейшие исследования на более обширном материале.

Приложение

Схема описания на примере одной из рукописей

Общая информация

Вид документа: рукопись

№ В-5105

Коллекция: Славяно-русские рукописи

Название: «Вопросы, сопринадлежаные к личности Саавы Александрова, по такой причине и вынуждению».

Автор или составитель текста: не установлено

Время выхода: XX в. (нач.).

Место выхода: не установлено

История поступления: приобретена в 1987 г. у Юрия Петровича Юрлова (с. Красный Яр Кривошенинского района Томской обл.); книги принадлежали Домне Юрловой, переехавшей в Красный Яр в 1959 г.

Сведения о переплетчике: не установлено

Наличие старой реставрации: предположительно реставрация (первая половина XX в.)

Материалы и техника исполнения переплета

Конструкция переплета:

Техника исполнения переплета (тип конструкции переплета): переплет цельный

Конструктивные особенности переплета:

Крышки переплета:

Материал основы переплета: доски, крышки жесткие

Конструктивные особенности основы крышек: скосы на внутренней стороне крышек, наличие фасок с трех сторон на каждой крышке

Покрытие крышек:

Материал покрытия переплета: техника оформления переплета: кожа, слепое тиснение

Тиснение: Верхняя крышка: тиснение светское, выполнено с помощью штампов и бордюров, растительный орнамент, в центре герб с изображением льва и единорога под короной (Московский печатный двор), отдельные штампы растительного характера. Нижняя крышка: бордюры по краям, в

центре диагональная решетка. На внутренней стороне на скосах крышки линейное тиснение

Сохранность покрытия: чернильные пятна на верхней крышке, потертости кожи

Корешок:

Материал, особенности конструкции, сохранность: околотка корня повреждена, загиб кожи с сердечником

Шитье и крепление блока: шитье сохранилось

Способ шитья блока: на трех шнурах

Вид отверстий в фальце тетрадей при шитье блока:

Форзац, нахзац: форзацы из тетрадной бумаги в линейку

Конструктивные особенности форзацных листов: форзац пришит к первой и последней тетрадям

Вид каптала, конструктивные особенности: без капталов

Оформление блока:

Обрез: обрез крашенный (синий)

Замки, застежки и т.д.: две застежки, ответные части замков отсутствуют, сохранился один ремень

Конструктивные особенности замков: пробой-пластина, закрепленная гвоздями насквозь, ремень заклепан под покрытием, нет выемки под ремни, но есть срез кожи под ремень по переднему краю крышки. Замок латунный, кованый, фигурный с крючком, ремни закреплены на крышках гвоздями

Дополнительные элементы:

Дополнительные элементы переплета / оклада / картонажа:

Литература

1. Есипова В.А. Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского государственного университета: Каталог / под ред. Г.И. Колосовой. Вып. 1 : XV–XVII вв. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. 424 с.

2. Есипова В.А. «Раскольничья» библиотека Томской духовной семинарии // Из истории книжных фондов библиотеки Томского университета : сб. статей. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1998. Вып. 3. С. 17–25.

3. Есипова В.А. «Раскольничья» библиотека Томской семинарии. Некоторые аспекты бытования старообрядческой книги // Материалы I Всерос. конф. «Культура как способ бытия человека в мире». Томск, 1996. С. 171–172.

4. Айзикова И.А., Воробьева Т.Л., Гинюсова И. Ф. и др. Книжная культура Томска (XIX – начало XX в.) / под общ. ред. В.А. Есиповой, Т.Л. Воробьевой. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. 416 с.

5. Клепиков С.А. Из истории русского художественного переплета // Книга. Исследования и материалы. М. : Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1959. С. 98–166.

6. Uchastkina Z.V. A history of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta hartae paperaceae historiam illustrant. Vol. IX. Hilversum, 1962. 133 с.

7. ОРКП НБ ТГУ. В-5104, «Собрание краткие науки об артикулах веры». 80-е гг. XVIII в. 133 л.

8. ОРКП НБ ТГУ. В-5540, «Обиход на крюковых нотах». 60-е гг. XVIII в. 208 л.

9. ОРКП НБ ТГУ. В-5582, «Устав». 40-е гг. XIX в. 248 л.

10. ОРКП НБ ТГУ. В-5111, «Ирмологий на крюковых нотах». 50-е гг. XIX в. 186 л.

11. ОРКП НБ ТГУ. В-5467, «Устав». 50-е гг. XIX в. 88 л.

12. ОРКП НБ ТГУ. В-5593, «Сборник тропарей и кондаков». 50-е гг. XIX в. 78 л.

13. ОРКП НБ ТГУ. В-5405, «Сборник песнопений на крюковых нотах» (отрывки из Обихода и Праздников). 50–60-е гг. XIX в. 95 л.

14. ОРКП НБ ТГУ. В-5592, «Правило келейное и Служба пред Господом Иисусом Христом». 50–70-е гг. XIX в. 59 л.

15. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5433, «Канонник». 60-е гг. XIX в. 275 л.
16. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5444, «Канонник». 60-е гг. XIX в. 478 л.
17. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5581, «Устав». 60-е гг. XIX в. 202 л.
18. *ОРКП* НБ ТГУ. В-17.097, «Октоих на крюковых нотах». 60–70-е гг. XIX в. 164 л.
19. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5516, «Канонник. Примечание. Аркадий (Антон Пиккульский) – старообрядческий епископ, основатель Беловодской иерархии». 60–70-е гг. XIX в. 375 л.
20. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5447, «Канонник». 60–80-е гг. XIX в. 217 л.
21. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5092, «Псалтирь толковая (Афанасий Александрийский, Феодорит Кирский)». 70-е гг. XIX в. 318 л.
22. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5171, «Псалтирь». 70-е гг. XIX в. 391 л.
23. *ОРКП* НБ ТГУ. В-17.096, «Ирмологий на крюковых нотах». 70-е гг. XIX в. 242 л.
24. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5619, «Зонарь». 70-е гг. XIX в. 154 л.
25. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5455, «Устав». 80-е гг. XIX в. 87 л.
26. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5106, [Евфимий, инок]. «Книга о случаях последнего времени, по-трясет велми Титин, число то 666», с дополнением (старообрядцы-странники). XIX–XX вв. 299 л.
27. *ОРКП* НБ ТГУ. В-5105, «Вопросы, сопринадлежаные к личности Саавы Александрова, по такой причине и вынуждению». н. XX в. 242 л.

Logunova Ekaterina A., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: logunova-kate@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 247–258.

DOI: 10.17223/2220836/30/28

SIBERIAN OLD BELIEVER BOOKBINDING IN THE FUNDS OF THE TSU SCIENTIFIC LIBRARY AND THEIR FEATURES (ON THE EXAMPLE OF MANUSCRIPTS FROM THE YURLOV'S AND BABAEV'S COLLECTIONS)

Keywords: history of bookbinding art; Old Believers; Siberia; paleography; manuscript.

The history of the Siberian Old Believers bookbinders stays, to the present day, almost unexplored; there are a number of reasons for this. One of them is the fragmentation of the material and the little attention that researchers devote to the structural features of the bookbinding when describing hand-written assemblies (collections). Therefore, it is very important to provide a bookbinding's detailed description of Old Believers' manuscripts located in state repositories.

To date (nowadays), the collection of manuscripts of the National Library of TSU (Tomsk State University Research Library) has about 1000 units. Among them almost 800 Slavic-Russian. chronologically they cover the period from the end of the 12th century to the middle of XX century.

The fact that the collections of the National Library of the TSU (Tomsk State University Research Library), including the collection of manuscripts, are being studied actively, is evidenced by a number of publications. Also, three issues of the catalog were published, in which a complete description of the collection of Slavic-Russian manuscripts of the National Library of TSU (Tomsk State University Research Library) was published. The descriptions contain only a brief summary of the bookbinding, which is not sufficient for the present study. Therefore, for a detailed study of the characteristics of the Siberian Old Believer bookbinding there were selected two collections from the National Library of the TSU (Tomsk State University Research Library): the Yurlov's and Babaev's collections.

These collections were chosen for comparison, since the bookbinding of the manuscripts related to them are made of different materials (base: boards, cardboard, paper, coating: leather, paper, marble paper, canvas.) and in different techniques.

For a detailed description of the bookbinding, a scheme was developed and applied to each of them. With the help of a detailed description, all the essential features have been marked out

After a detailed study of each bookbinding, they were grouped according to chronology. In the detailed description of the bookbinding, the following features were revealed:

In total, 21 bookbinding are presented in both collections. The most part (15) is a classic Old Russian bookbinding.

The earliest bookbinding date back to the 18th century, when the ancient Russian bookbinding traditions were commonly used. Most of the bookbinding, belonging to the XIX century, are also made accordingly to the Old Russian traditions, but since the 50's. of XIX century there are bookbinding made of new, more accessible materials (cardboard, paper, canvas) in the collection of Babaev.

It is noted that the bookbinding related to the same collection could be made of different materials and with varying degrees of skill. It can be assumed that there were both brought books, made in professional bookbinding workshops, and handicraft bindings made for their own needs on the spot among the examined manuscripts.

Also, a structural feature was revealed during the description of bookbinding – a cut of leather under the belt; it does not appear regularly and does not depend on the time of manufacture. This is due to the fact that the bookbinding were made by different.

References

1. Esipova, V.A. (2007) *Slavyano-russkiye rukopisi Nauchnoy biblioteki Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Katalog* [Slavonic-Russian manuscripts of Tomsk State University Research Library: Catalog]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.
2. Esipova, V.A. (1998) “Raskol'nich'ya” biblioteka Tomskoy dukhovnoy seminarii [The Raskolnik library of the Tomsk Theological Seminary]. In: Erokhnia, G.S. (ed.) *Iz istorii knizhnykh fondov biblioteki Tomskogo universiteta* [From the history of the book collections of the Tomsk University library]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 17–25.
3. Esipova, V.A. (1996) “Raskol'nich'ya” biblioteka Tomskoy seminarii. Nekotoryye aspekty bytovaniya staroobryadcheskoy knigi [The Raskolniki library of Tomsk Seminary. Some aspects of the Old Believers' books]. *Kul'tura kak sposob bytiya cheloveka v mire* [Culture as a Way of Human Being in the World]. Proc. of the First All-Russian Conference. Tomsk. pp. 171–172. (In Russian).
4. Ayzikova, I.A., Vorobieva, T.L., Gnyusova, I. F. et al. (2014) *Knizhnaya kul'tura Tomsk (XIX – nachalo XX v.)* [Book culture of Tomsk (the 19th – early 20th centuries)]. Tomsk: Tomsk State University.
5. Klepikov, S.A. (1959) *Iz istorii russkogo khudozhestvennogo perepleta* [From the history of the Russian art cover]. In: Kukharkov, N.N. (ed.) *Kniga. Issledovaniya i materialy* [Book. Research and Materials]. Moscow: All-Union Book Chamber. pp. 98–166.
6. Uchastkina, Z.V. (1962) *A history of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta hartae paperaceae historiam illustrantia*. Vol. IX. Hilversum: Paper Publications Society.
7. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Sobraniye kratkiye nauki ob artikulakh very. 80-ye g. XVIII v.* [Collection of Brief Sciences on the Articles of Faith. The 1780s]. V-5104.
8. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Obikhod na kryukovykh notakh. 60-ye g. XVIII v.* [The Rules of Church Singing in Hook Notation System. The 1760s]. V-5540.
9. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Ustav. 40-ye g. XIX v.* [Charter. The 1840s]. V-5582.
10. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Irmologiy na kryukovykh notakh* [Irmologion in Hook Notation System. The 1850s]. V-5111.
11. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Ustav. 50-ye g. XIX v.* [Charter. The 1850s]. V-5467.
12. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Sbornik troparey i kondakov. 50-ye g. XIX v.* [Collection of Troparion and Kontakion. The 1850s]. V-5593.
13. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Sbornik pesnopeniy na kryukovykh notakh (otryvki iz Obikhoda i Prazdnikov). 50–60-ye g. XIX v.* [Collection of hymns in hook notes (excerpts from The Rules of Church Singing and Holidays)]. V-5405.
14. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Pravilo keleynoye i Sluzhba pred Gospodom Isusom Khristom. 50–70-ye g. XIX v.* [The Rule of the Cell and Service before the Lord Jesus Christ. 1850–1870s]. V-5592.
15. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Kanonnik. 60-ye g. XIX v.* [The Canon. The 1860s]. V-5433.
16. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Kanonnik. 60-ye g. XIX v.* [The Canon. The 1860s]. V-5444.
17. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State University Research Library. (n.d.) *Ustav. 60-ye g. XIX v.* [Charter. The 1860s]. V-5581.

18. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Oktoikh na kryukovykh notakh. 60–70-ye g. XIX v.* [Octoechos in Hook Notation System. The 1860–1870s]. V-17.097.

19. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Kanonnik. Primecheniye. Arkadiy (Anton Pikul'skiy) – staroobryadcheskiy yepiskop, osnovatel' Belovodskoy iyerarkhii. 60–70-ye g. XIX v.* [The Canon Book. Notes. Arkady (Anton Pikul'skiy), Old Believers Bishop, the founder of the Belovodskaya hierarchy. The 1860–1870s]. V-5516.

20. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Kanonnik. 60–80-ye g. XIX v.* [The Canon Book. The 1860–1880s]. V-5447.

21. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Psaltir' tolkovaya (Afanasiy Aleksandriyskiy, Feodorit Kirskiy). 70-ye g. XIX v.* [The Explanatory Psalter (Athanasius of Alexandria, Theodoret of Cyrus). The 1870s]. V-5092.

22. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Psaltir'. 70-ye g. XIX v.* [The Psalter. The 1870s]. V-5171.

23. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Irmologiy na kryukovykh notakh. 70-ye g. XIX v.* [Irmologion in Hook Notation System. The 1870s]. V-17.096.

24. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Zonar'. 70-ye g. XIX v.* [“Zonar”. The 1870s]. V-5619.

25. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Ustav. 80-ye g. XIX v.* [Charter. The 1880s]. V-5455.

26. [Efimiy, inok]. (n.d.) *Kniga o sluchayekh poslednego vremene, potryaset velmi Titin, chislo to 666, s dopolnениem (staroobryadtsy-stranniki). XIX– XX v.* [The Book About Last time. Devil's Shok. The number 666, with additions (Old Believers-Wanderers). The 19th – 20th centuries]. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. V-5106.

27. Department of Manuscripts and Book Monuments of Tomsk State Univeristy Research Library. (n.d.) *Voprosy, soprinadlezhnyye k lichnosti Saavy Aleksandrova, po takoy prichine i vynu-zhdeniyu. n. XXv.* [Questions about the personality of Saava Aleksandrov, for this reason and forcing. The 20th century]. V-5105.

УДК 061.12(571.1/5)(0.034.2:084.122.5) «1957/2017»
DOI: 10.17223/22220836/30/29

И.Г. Юдина, З.В. Вахрамеева

ОБЗОР КОЛЛЕКЦИЙ ВИДЕОМАТЕРИАЛОВ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА ПО ИСТОРИИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК (К 60-ЛЕТИЮ СО РАН)

В статье изложены результаты мониторинга интернет-пространства и контент-анализа видеоресурсов открытого доступа, в которых отражена история становления и развития Сибирского отделения Российской академии наук с 1950-х гг. до наших дней. Дана характеристика выявленных коллекций с кратким обзором содержимого. Видеодокументы, отобранные в ходе исследования, послужили основой для создания тематической базы данных и комплексного информационного ресурса «Сибирское отделение РАН: год за годом...».

Ключевые слова: аудиовизуальный документ, видеодокумент, библиотека, Сибирское отделение Российской академии наук, Сибирское отделение Академии наук СССР.

Благодаря научно-техническому прогрессу в последние двести лет появились новые способы сохранения и передачи информации – фотография, звукозапись, кино. Созданные таким образом документы нового типа, *аудиовизуальные документы*, стали ценными историческими источниками. Под аудиовизуальными документами (АВД) понимаются документы, содержащие изобразительную и (или) звуковую информацию, воспроизведение которой требует применения соответствующего оборудования [1]. Выделяется несколько видов АВД, из них нас интересуют два: кинодокументы (документы, созданные кинематографическим способом) и видеодокументы (документы, созданные посредством любой системы видеозвукозаписи). Но поскольку в данной работе рассматриваются материалы не на оригинальных носителях, а их оцифрованные копии, мы допускаем использование термина «видеодокумент» применительно к обоим видам.

Сохранение визуальной истории является одной из важнейших задач различных институтов социальной памяти: архивов, библиотек, музеев. В России сохранением АВД занимаются преимущественно специализированные аудиовизуальные государственные и ведомственные архивы. Некоторое количество АВД хранится также в архивах организаций, учреждений, предприятий, киновидеостудий, частных лиц, но исследователи отмечают отсутствие полных и достоверных данных о подобных фондах [2].

Что касается отечественных библиотек, то необходимо отметить, что вплоть до недавнего времени они не имели достаточного опыта работы с информацией в видеоформате, в отличие от зарубежных библиотек. Так, например, в США уже в 1990-е гг. было отмечено значительное увеличение количества аудиовизуальных документов в составе библиотечных фондов и более интенсивное использование видеозаписей в библиотечном обслуживании [3, 4]. В 1976 г. в Национальной библиотеке Франции стал формироваться фонд аудиовизуальных документов с целью не только сохранить их, но и

сделать доступными; двумя годами позже по инициативе Министерства культуры Франции коллекции АВД начали создаваться в публичных библиотеках [5]. В 1992 г. был принят закон об обязательном экземпляре АВД, один из которых получает Национальная библиотека [6].

В настоящее время наиболее серьезный опыт работы с аудиовизуальной информацией из отечественных библиотек, на наш взгляд, имеет Президентская библиотека им. Б.Н. Ельцина [7, 8], сотрудники которой занимаются формированием аудиовизуального контента как в рамках плановой подготовки тематических коллекций, так и благодаря реализации самостоятельных проектов.

Отделение Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН) – центральная библиотека Новосибирского научного центра (ННЦ) и одновременно комплексное структурное подразделение ГПНТБ СО РАН. На протяжении более пятидесяти лет отделение не только ведет работу по библиотечно-информационному обслуживанию сотрудников академических учреждений ННЦ, но и активно занимается популяризацией сибирской науки, сохранением памяти о выдающихся ученых. С этой целью сотрудники библиотеки формируют тематические информационные ресурсы. Накануне 60-летия Сибирского отделения РАН¹, которое широко отмечалось в 2017 г., Отделение ГПНТБ СО РАН приступило к формированию базы данных на основе кино- и видеодокументов по истории науки в Сибирском регионе. Необходимо отметить, что с самого начала создания Сибирского отделения РАН к нему было привлечено огромное внимание со стороны фото- и кинолетописцев истории страны. Было накоплено значительное количество хроникальных и документальных материалов, многие из них или уже оцифрованы, или переводятся в цифровую форму. Более того, с появлением новых технологий видеодокументирование распространяется повсеместно, охватывая все сферы жизни, соответственно поток видеодокументов о сибирской науке продолжает постоянно расти. Видеодокументы разрозненно хранятся в различных архивах, находятся на сайтах научных организаций, в распоряжении частных лиц, теле- и кинокомпаний и т.д. Было решено провести анализ открытых источников, содержащих оцифрованные кино- и видеодокументы по теме «История СО РАН». Тематическая выборка производилась по ключевым словам «Сибирское отделение», «сибирские ученые», «сибирская наука», «СО РАН», «СО АН», «академгородок».

¹ Сибирское отделение АН СССР (РАН) было организовано Постановлением Совета Министров СССР от 18 мая 1957 г. Его создание называют одним из феноменов в истории отечественной науки середины XX в. Главными принципами деятельности СО РАН, заложенными с начала его организации, являются комплексность научных исследований, интеграция науки и образования, активное содействие практической реализации научных достижений. Эти принципы выдержали проверку временем и остаются основополагающими в работе отделения. В настоящее время Сибирское отделение РАН – крупнейший интегратор и основной эксперт научно-исследовательских, научно-образовательных, опытно-конструкторских и производственных организаций востока России. Сибирское отделение – самое крупное региональное отделение РАН. Оно расположено на территории Сибирского федерального округа и прилегающих регионов в 6 областях, 3 краях и 4 республиках общей площадью около 11 млн км². В Сибирском федеральном округе находятся 117 научных организаций, в которых трудятся более 12 тыс. научных сотрудников. Научные центры СО РАН находятся в Новосибирске, Томске, Красноярске, Иркутске, Якутске, Улан-Удэ, Кемерово, Тюмени, Омске. Отдельные научно-исследовательские институты расположены в Барнауле, Бийске, Кызыле, Чите.

На первом этапе работы предпочтение отдавалось именно исторической тематике – хроникальным материалам и документальным фильмам о СО РАН и деятелях сибирской науки. В дальнейшем стали учитываться – пока достаточно избирательно – новостная информация, интервью, лекции и т.п. Например, в данный момент в БД включены лекции ученых СО РАН из научно-популярных циклов «Лекториум» (проект портала «Научная Россия» и телекомпании «Очевидное – невероятное») и «Академический час» (проект СО РАН).

Предлагаем обзор некоторых интересных, на наш взгляд, открытых ресурсов, содержащих видео- и кинодокументы о сибирской науке – кинокаталогов, мультимедийных архивов, веб-порталов. Все информационные ресурсы, которые будут описаны в данном обзоре, можно условно разделить на *центральные (государственные), региональные и городские* в зависимости от организации-создателя, тематики и контента материалов, которые в них аккumulируются.

Центральные электронные информационные ресурсы

Официальный портал Российской академии наук

http://www.ras.ru/photo_video.aspx

Разработка Информационного веб-портала РАН началась в 2002 г. в рамках целевой программы президиума РАН «Информатизация научных учреждений и президиума РАН». Портал реализован как Информационно-поисковый справочник РАН, ориентированный на накопление и предоставление оперативной научно-административной информации. В настоящий момент основными типами ресурсов портала являются следующие: организации РАН в соответствии со структурным делением РАН и сведения о них, сотрудники РАН, публикации; проекты [9].

В разделе портала «Новости, пресса» выделен подраздел «Фоторепортажи, фильмотека», в котором отражены новостные видеоматериалы и документальные фильмы, посвященные Академии наук и известным ученым. В основном это работы студии «Наука-видео» и экспериментальной лаборатории «РАН-Видео» ВИНИТИ РАН. На сайте представлено более 100 документальных фильмов и видеосюжетов, в том числе 12 – о Сибирском отделении и его деятелях, например: «Академик Анатолий Пантелеевич Деревянко» (2007), «Эпоха Валентина Коптюга» (2011), «Два цвета радуги – двух судеб отражение...» (2012) – об академиках Ренаде Зиннуровиче и Роальде Зиннуровиче Сагдеевых, «Сибирские лазеры академика Багаева» (2014), «Звезда первой величины» (2015) и «Академик Гурий Марчук» (2000) – об академике Гурии Ивановиче Марчуке.

Интернет-портал «Научная Россия»

<https://scientificrussia.ru/lectures>

Электронное периодическое издание «Научная Россия», основной задачей которого является размещение оперативной новостной информации из мира науки, было создано в 2011 г. В сотрудничестве с телекомпанией «Очевидное – невероятное» и Российской академией наук был подготовлен «Лекториум» – цикл научно-популярных видеолекций российских и зарубежных ученых по самым разным отраслям знания. На портале представлено около

пятидесяти видеолекций. Для нашего ресурса были отобраны пять: «Судьба озера Байкал» (О.А. Тимошкин, д-р биол. наук, Лимнологический институт СО РАН); «Летательные аппараты» (акад. В.М. Фомин, Институт теоретической и прикладной механики им. С.А. Христиановича СО РАН); «Химия поверхности» (чл.-корр. РАН В.И. Бухтияров, Институт катализа им. Г.К. Борескова СО РАН); «Империя хунну» (чл.-корр. РАН Н.В. Полосьмак, д-р ист. наук, Институт археологии и этнографии СО РАН), «Нанореволюция в медицине» (чл.-корр. РАН С.Г. Псахье, Институт физики прочности и материаловедения СО РАН).

Информационная система MathNet.Ru

<http://www.mathnet.ru/>

Общероссийский математический портал MathNet.Ru был создан в 2006 г. сотрудниками Математического института им. В.А. Стеклова РАН с целью предоставления российским и зарубежным математикам дополнительных возможностей в поиске научной информации. Один из разделов портала, видеотека, содержит записи лекций и докладов ученых на конференциях, семинарах, заседаниях Московского и Санкт-Петербургского математических обществ. Например, среди массива видеодокументов была обнаружена запись конференции (г. Москва, 10 ноября 2011 г.), посвященной 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР А.А. Ляпунова, который с 1961 по 1973 г. работал в институтах Сибирского отделения. Своими воспоминаниями о выдающемся ученом поделились 13 участников конференции, в том числе академик Г.И. Марчук. Записи выступлений конкретных ученых можно также найти на их страничках в разделе «Персоналии».

Net-film. Архив кинохроники и документальных фильмов

<https://www.net-film.ru/>

Данный ресурс является, на наш взгляд, одной из крупнейших отечественных электронных библиотек документальных фильмов. Net-film ведет работу в сотрудничестве с архивами и фондами киностудий (среди партнеров проекта – Госфильмофонд России и киностудия «Центр национального фильма»), создавая единый цифровой архив кинодокументов. Предоставляемые материалы описываются, систематизируются и оцифровываются. Сейчас на сайте размещено более 55 тыс. описаний (на русском и английском языках) документальных фильмов, телепередач, киножурналов, сюжетов хроники и новостей, снятых с 1895 по 2016 г. Около 25 тыс. кинодокументов оцифровано, опубликовано и доступно для просмотра. На сайте предусмотрено несколько вариантов поиска: поиск по описанию, тематические каталоги, а также поиск фрагментов хроники по ключевой фразе.

В ходе изучения архива Net-film было выявлено не менее 75 единиц кинодокументов (фильмы, киножурналы, хроникальные материалы) о Новосибирском научном центре, ученых СО РАН. Среди отобранных документальные фильмы: киножурналы «Новости дня / хроника наших дней» (1959 и 1962), «Сибирская быль» (1962), «Сибирь в объективе науки» из серии «Планы и жизнь» (1974), «Страна и наука» (1974), «Сибирь – БАМ – наука» (1975), «Реалисты. Рассказы из истории советской науки» (1986) и многие другие.

Информационные ресурсы регионального масштаба

Библиотека сибирского краеведения

<http://www.bsk.nios.ru/>

Сайт является проектом Новосибирского городского центра информатизации «Эгида» и содержит материалы по политической, экономической, социальной и культурной истории Новосибирска, Новосибирской области и Сибири: статьи, тексты изданий, карты, а также фотографии и видеоматериалы.

Всего было насчитано 63 единицы видеодокументов, из них 21 – на интересующую нас тему. Материалы, доступные для просмотра в режиме поточного видео, расположены по тематике в следующих разделах: «История Новосибирска», «История НСО», «Сибирское краеведение», «Музей», «Археология». В перечисленных разделах размещены фильмы ГТРК «Новосибирск» и киностудии «Азия-фильм», посвященные истории Новосибирска (многосерийный фильм «Великая Сибирь», «Город, устремленный в будущее»), истории Сибирского отделения РАН («Наука во все времена»), истории Сибирского отделения РАН («40 лет в режиме труда, поиска, открытий»), а также – частично – архив видеоинтервью «Личность в истории Новосибирска», созданный Музеем города Новосибирска совместно со студией «Видео-Дата». Полностью архив выложен в открытом доступе на сайте Музея. Интерес также представляет лекторий «Новосибирск неизвестный» – цикл лекций, которые читают новосибирские историки, краеведы, сотрудники музеев, писатели и журналисты. Двадцать (на данный момент) выпусков посвящено как самому городу, так и его выдающимся жителям.

Западно-Сибирская киностудия

<http://www.zskino.narod.ru/>

Киностудия документального кино и кинохроники была создана в 1930 г. как «Съёмочная база хроники». Задачей хроникальной группы было производство киносюжетов для центрального «Союзкиножурнала» и еженедельного выпуска местного киножурнала «Сибирь на экране». За более чем 80-летнюю историю своего существования Западно-Сибирская киностудия выпустила несколько тысяч выпусков журнала «Сибирь на экране» и около 300 документальных фильмов. Всего же ее фильмотека насчитывает более 5 000 единиц хранения.

На сайте киностудии в разделе «Фильмотека» представлен аннотированный каталог, в который включены описания 270 фильмов, из них около 30 (с некоторой погрешностью) – о сибирской науке. Поиск по каталогу не предусмотрен, поэтому работа проводилась путем сплошного просмотра записей, имеющееся же описание не всегда позволяло судить о содержании фильма. В качестве примера кинодокументов по нужной тематике можно упомянуть «Путь в науку» (1964), «Жизнь и минуты» (1967), «Встречи в Академгородке» (1973), «Город науки в Сибири» (1984). Несмотря на то, что возможности просмотра фильмов на данном ресурсе нет, он все же представляет фактографический интерес. Каталог киностудии также использовался нами для извлечения недостающих данных, необходимых для описания видеодокументов в создаваемой базе данных.

Новосибирсктелефильм

<http://www.novosibirsktelemfilm.com/>

Телевизионная студия «Новосибирсктелефильм» (сейчас – творческая студия «НовосибирскТелефильм») была создана в 1960 г. при Новосибирской студии телевидения как подразделение творческого объединения «Телефильм». За время существования студии было создано около 500 телефильмов, документальных и игровых. Большая их часть в настоящее время хранится в архиве Новосибирской студии телевидения. На сайте телестудии представлены ее история, сведения о сотрудниках, фильмография, фотогалереи, а также собственно фильмы в оцифрованном виде (раздел «Фильмы»). На данный момент выложено около 165 картин, доступных для просмотра и, согласно информации на сайте, работа над архивом продолжается. Фильмы расположены по алфавиту, список представляет собой превью, ведущее на страницу просмотра, где также представлена информация о картине – год выпуска, продолжительность, сведения о создателях, краткое содержание. К сожалению, функция поиска по каталогу не предусмотрена, но есть поиск по сайту. Из фильмов по истории СО РАН на сайте студии представлено около 20 картин. В качестве примера можно назвать такие фильмы, как «Академик Лаврентьев» (1986), «Душа, восстань, чтоб потрудиться... Монологи академика Казначеева» (1990), «Перспектив науки» (1971).

Азия-фильм

Одна из первых независимых киностудий в бывшем СССР, ООО «Киностудия Азия-фильм» была создана в 1994 г. режиссером-документалистом, сценаристом, заслуженным деятелем искусств РФ Владимиром Эйсером. По заказу Сибирского отделения Российской академии наук киностудией снят цикл фильмов «Наука во все времена» (2006–2007), посвященный истории СО РАН с его создания до наших дней, фильмы о выдающихся представителях сибирской науки – академиках М.А. Лаврентьеве, В.А. Коптюге, К.И. Замараеве, А.А. Трофимукe, В.П. Казначееве. Всего киностудией создано более 20 фильмов о науке и ученых. Киностудия не имеет собственного сайта и каталога кинодокументов, но мы сочли необходимым упомянуть ее в обзоре, поскольку работы студии частично представлены на других упомянутых в данном обзоре ресурсах, а также были любезно переданы Отделению ГПНТБ СО РАН для формирующейся базы данных руководителем студии В.Э. Эйсером.

Информационные ресурсы городского уровня**Музей города Новосибирска**

<http://m-nsk.ru/>

Музей города Новосибирска, созданный в 2010 г., помимо собственно музейной работы, активно занимается просветительской деятельностью. В рамках проекта «Личность в истории Новосибирска» в сотрудничестве со студией «Видео-Дата» подготовлены и опубликованы на сайте Музея (раздел «Галерея») видеointервью с выдающимися жителями города Новосибирска, в том числе с учеными Сибирского отделения РАН, академиками А.Л. Асеевым, А.П. Деревянко, Н.Л. Добрецовым, В.П. Казначеевым, В.А. Ламиным, В.М. Фоминым, В.К. Шумным. Кроме того, на сайте доступны архивные вы-

пуски киножурнала «Сибирь на экране», запечатлевшие, как Никита Хрущев критикует проект Академгородка (1959), визит президента Франции Шарля де Голля в Новосибирск и новосибирский Академгородок (1966), большой джазовый фестиваль «Академгородок-77» (1977).

Видеоархив Новосибирской области

<http://doc-kino.ngonb.ru/>

«Видеоархив Новосибирской области» – проект Новосибирской государственной областной научной библиотеки, запущенный в 2011 г. с целью обеспечить сохранность и доступность кинодокументальных материалов, исторических и современных, о Новосибирске и Новосибирской области. На сайте проекта представлен каталог всех имеющихся в базе данных фильмов, сгруппированных по тематическим рубрикам: «Культура», «Экономика», «Люди», «Общество» и др. Предусмотрен также поиск по всем полям описания фильмов, в том числе расширенный. Часть фильмов доступна для просмотра через Интернет, часть – в стенах НГОНБ через локальную сеть библиотеки.

Среди документальных фильмов «Видеоархива Новосибирской области» были обнаружены и видео, относящиеся к истории Новосибирского научного центра. Перечислим некоторые из них: «Братство мехмата» (2009); «Технопарк Академгородка» (2012); «Сибирское царство. Скрытая история» (2012); «Музеи СО РАН. Сибирь в историях» (2013); «4 000 гомеров» (2014). Кроме того, видеоархив включает лекции проекта «Школа – науке», в котором приняли участие известные ученые Новосибирского научного центра.

Специализированный учебно-научный центр Новосибирского государственного университета

<http://sesc.nsu.ru/main/index.php>

Специализированная физико-математическая школа (сейчас – Специализированный учебно-научный центр (СУНЦ), структурное подразделение Новосибирского государственного университета) в новосибирском Академгородке была учреждена в 1963 г. Ее целью было выявление детей, имеющих способности к естественным наукам, и создание условий для развития этих способностей. С самого начала работы школы активное участие в преподавании принимают ученые Сибирского отделения РАН и НГУ.

На сайте СУНЦ НГУ, в разделах «Видео» и «Видеотека» выявлено более 50 фильмов и видеозаписей, посвященных истории и современной жизни СУНЦ, его учеников и выпускников, истории СО РАН. Представлены также видеозаписи лекций преподавателей СУНЦ и записи прямых трансляций событий СУНЦ НГУ. Материалы доступны для просмотра как на сайте СУНЦ, так и на Youtube, на официальном канале СУНЦ.

Кроме того, нельзя не отметить сайты некоторых научно-исследовательских учреждений Новосибирского научного центра, на которых размещены коллекции видео. Так, например, на сайте Института химической кинетики и горения СО РАН (ИХКиГ СО РАН) в разделе «Видео» (<http://www.kinetics.nsc.ru/CMS/index.php?id=337>) представлены ролики о Ю.В. Кондратюке, одном из основоположников отечественной космонавти-

ки; видеозапись VIII Международной конференции «Физика и химия элементарных химических процессов», посвященной 95-летию со дня рождения академика В.В. Воеводского; записи передач телестанций ОТС, Мир, телеканалов ГТРК, СТС об ИХКиГ СО РАН.

На сайте *Института истории СО РАН* (ИИ СО РАН) в разделе «Медиа» (<http://www.history.nsc.ru/media/films/index.htm>) содержится подборка из 25 видео, среди которых преимущественно лекции сотрудников института, интервью, а также документальные фильмы об известных деятелях науки, об истории Новосибирска, Сибири, в подготовке которых принимали участие ученые ИИ СО РАН. На сайте *Института молекулярной и клеточной биологии СО РАН* (ИМиКБ СО РАН) размещена коллекция видео- и аудиозаписей (<https://www.mcb.nsc.ru/history/video>), состоящая из 28 роликов. В основном это фрагменты новостных программ телеканалов «Россия 1», «Россия 24», ОТС-ТВ, телестанции «Мир» и др. о событиях, в которых принимали участие сотрудники ИМиКБ СО РАН.

ВНТК «СТАРТ»

<http://start.iis.nsk.su/video>

В 1985 г. в Отделе программирования в Институте математики с Вычислительным центром СО АН СССР был организован Временный научно-технический коллектив «Старт», занимавшийся разработкой компьютеров и программного обеспечения нового поколения. В 1990 г. на его базе был создан Институт систем информатики имени А.П. Ершова СО РАН (ИСИ СО РАН).

Один из разделов сайта ИСИ СО РАН посвящен истории «Старта» и содержит ряд видеоматериалов, посвященных собственно «Старту», а также ВЦ, ИСИ и новосибирскому Академгородку. 11 видеороликов доступны для просмотра в режиме потокового видео.

Интегральный музей-квартира повседневности Академгородка

<http://www.integralmuseum.ru/>

Интегральный музей-квартира живой истории Академгородка – частный проект, направленный на сохранение истории новосибирского Академгородка и его жителей. В основу музея легли архивы клуба «Под интегралом», существовавшего в Академгородке в 1963–1968 гг. и ставшего одним из ярких символов хрущевской оттепели. Известен, помимо всего прочего, тем, что в марте 1968 г. там прошел первый (и последний) Всесоюзный фестиваль бардовской песни, на котором состоялось единственное публичное выступление в СССР Александра Галича.

Основатель музея – Анастасия Безносова-Близнюк, дочь Германа Безносова, одного из организаторов клуба «Под интегралом».

На сайте музея представлены фотографии и документы, связанные с общественной, культурной и научной жизнью Академгородка, а также видеоматериалы и кинофильмы об Академгородке и самом музее. Расположены они в разделе «Архив. Банк ссылок» по адресу: <http://www.integralmuseum.ru/arhiv>. Всего представлено около 15 кинофильмов, телепередач и видеофильмов, в том числе фильмы об Академгородке, снятые в 1960-х гг. ВВС и L'Office de radiodiffusion-télévision française

(ORTF), фильм о первом студенческом карнавале в НГУ в 1967 г., фильмы Западно-Сибирской студии кинохроники об академике Лаврентьеве, а также видеозаписи проводимых в музее мероприятий.

Заключение

Таким образом, мы рассмотрели ряд тематических интернет-ресурсов открытого доступа, в которых были обнаружены видеоматериалы по истории Сибирского отделения Российской академии наук. Необходимо отметить, что уровень ресурсов, содержащих видеоинформацию о СО РАН различен: от порталов государственных организаций до сайтов частных мемориальных музеев. При этом часть видеодокументов была обнаружена нами и в социальных сетях, прежде всего на различных каналах видеохостинга YouTube.

Одной из проблем поиска видеоинформации оказалось дублирование одного и того же видео (или его фрагментов) на сайтах разных организаций. Материалы о выдающихся деятелях сибирской науки, ценные кадры хроники, современные документальные фильмы «рассеяны» по многим информационным порталам. Например, лекции известных ученых из цикла «Лекториум» (проект интернет-портала «Научная Россия» и телекомпании «Очевидное – невероятное») дублируются на сайте Управления по пропаганде и популяризации научных достижений СО РАН и т.п.

Было установлено, что видеоматериалы, как правило, аккумулируются в базах данных, электронных каталогах, а также ресурсах в формате html, зачастую не обладающих расширенными поисковыми возможностями или вовсе не имеющих таковых. Кроме того, разработчики ресурсов не придерживаются единых правил описания аудиовизуальной продукции, что затрудняет идентификацию персон и событий, а также поиск необходимой тематической информации.

Учитывая все вышесказанное, было принято решение о формировании собственной базы в Отделении ГПНТБ СО РАН, которая объединила бы разрозненные ресурсы в единый массив, с единообразным и насколько возможно полным описанием документов, возможностью многоаспектного поиска и, в перспективе, возможностью просмотра. Была осуществлена отборка видеодокументов, проведена их техническая и библиографическая обработка. В настоящее время документальные фильмы, архивные выпуски киножурналов, фрагменты кинохроники, новостные ролики частично отражены в информационном ресурсе «Сибирское отделение Российской академии наук: год за годом» (<http://history.sib-science.info/>), подготовленном к 60-летию СО РАН.

В заключение необходимо отметить, что мы осветили лишь небольшую часть ресурсов, задействованных в нашей работе. Значительное количество видеодокументов было получено от разных организаций г. Новосибирска, научных учреждений Новосибирского, Томского, Бурятского, Иркутского, Омского, Кемеровского, Якутского научных центров, киностудий, частных лиц.

В настоящее время работа по поиску, отбору и сохранению АВД с целью развития тематического ресурса на базе видеоинформации продолжается. Цель – не только объединить и сохранить исторические сведения о науке в Сибири в видеоформате, но и сделать их доступными для широкого круга пользователей.

Литература

1. ГОСТ 7.69–95 [Электронный документ]. URL: http://bibliography.ufacom.ru/method/gost/7-69/7_69.htm (дата обращения: 12.07.17).
2. Магидов В.М. Состояние аудиовизуальных архивов России и перспектива их развития / В.М. Магидов, В.А. Еремченко // Аудиовизуальные архивы на рубеже XX–XXI веков (отечественный и зарубежный опыт) / сост. В.М. Магидов, Е.Л. Иванова. М. : Ипполитов, 2003. С. 7–45.
3. Пушкова С.В. Видеоматериалы в библиотеках США. Аудиовизуальные документы в фондах публичных библиотек США (по материалам исследования) // Библиотека за рубежом. М. : Рудомино, 2001. С. 73–91.
4. Jacobs P.J. Nonprint Materials: A Low-Cost Treasure for Libraries // Library Journal. 1989. Vol. 114, № 19. P. 58–59.
5. Blangonnet C. Le cinéma documentaire dans les bibliothèques publiques // Bulletin des bibliothèques de France. 2005. № 1. P. 64–72.
6. Grunberg G., Ygouf Y. L'offre audiovisuelle de la Bibliothèque nationale de France // Bulletin des bibliothèques de France. 1997. № 3. P. 8–15.
7. Грузнова Е.Б., Жужнев С.А. Основные направления и принципы комплектования аудиовизуальных материалов // Медиатека и мир. 2014. № 2. С. 15–18.
8. Жабко Е.Д. Региональные цифровые коллекции: современное состояние и тенденции развития // Библиотековедение. 2015. № 6. С. 44–52.
9. Серебряков В.А. Работы Вычислительного центра РАН в области распределенных информационных систем // Вестник НГУ. Сер. Информационные технологии. 2014. Т. 12, № 3. С. 100–123.

Yudina Inna G., Vakhrameeva Zoya V., State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: inna@prometeus.nsc.ru, ioudina@ngs.ru, zoya@prometeus.nsc.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 259–269.

DOI: 10.17223/2220836/30/29

OVERVIEW OF OPEN VIDEO RESOURCES FOR HISTORY OF THE SIBERIAN BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES (ON THE OCCASION OF THE 60TH ANNIVERSARY OF THE SB RAS)

Keywords: audiovisual document; video material; library; Siberian branch of Russian academy of sciences; Siberian branch of the Academy of sciences of the USSR.

The article describes one aspect of the creation of an information resource by the staff of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. The resource based on film and video documents is devoted to this year's 60th anniversary of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS). In this paper the main emphasis is given on the description of open access collections of digital video materials documenting the history and development of science in the Siberian region from the 1950s to date and used for creating the thematic database and the chronological resource "Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences: year after year" (<http://history.sib-science.info/>).

The Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Academy of Sciences of the USSR at the time) was established in 1957. Currently, the Siberian Branch is the largest integrator and the main expert of research institutions, academic institutions, development and industrial organizations of the Russian East. In the past decades, a large body of newsreels and documentaries had been accumulated, many of them have already been (or are being) digitized. Moreover, the flow of video documents on the Siberian science dynamically increases. The separated materials are hold in archives, stored on the web pages of research institutions, kept by individuals, by TV and film companies, etc. For this reason, in the preparation of the thematic resource on the history of the Siberian Branch the Internet monitoring was conducted, and the content analysis of related results was done subsequently. Priority was primarily accorded to newsreels and documentaries on the Siberian Branch and its eminent figures, but then the video recordings of news programs, interviews and lectures have been also taken into consideration.

All video collections described in this overview can be roughly divided on central-level (state-level), regional-level and city-level depending on developers, topics and content of the accumulated materials. A total of twenty open collections are considered, most of which are city-level resources.

It was found that video materials usually are gathered in databases, electronic catalogues or HTML resources, but their developers do not follow unified rules on description of audiovisual products. The visual heritage of the Siberian Branch of the RAS is currently being searched, selected and preserved. Our goal is to bring together and preserve historical video information on the Siberian science, as well to make it available to the general public.

References

1. *All-Union State Standard (GOST) 7.69-95*. [Online] Available from: http://bibliography.ufacom.ru/method/gosts/7-69/7_69.htm. (Accessed: 12th July 2017). (In Russian).
2. Magidov, V.M. & Eremchenko, V.A. (2003) Sostoyanie audiovizual'nykh arkhivov Rossii i perspektiva ikh razvitiya [The state of audiovisual archives in Russia and their prospects]. In: Magidov, V.M. (ed.) *Audiovizualnye arkhivy na rubezhe XX–XXI vekov (otekhestvennyy i zarubezhnyy opyt)* [Audiovisual archives at the turn of the 21st century (national and foreign experience)]. Moscow: Ippolitov. pp. 7–45.
3. Pushkova, S.V. (2001) Videomaterialy v bibliotekakh SShA. Audiovizual'nye dokumenty v fondakh publichnykh bibliotek SShA (po materialam issledovaniya) [Video materials in the US libraries. Audiovisual documents in the US public libraries (based on research materials)]. In: Azarova, E.A. & Pushkova, S.V. (eds) *Biblioteka za rubezhom* [Libraries Abroad]. Moscow: Rudomino. pp. 73–91.
4. Jacobs, P.J. (1989) Nonprint Materials: A Low-Cost Treasure for Libraries. *Library Journal*. 114(19). pp. 58–59.
5. Blangonnet, C. (2005) Le cinéma documentaire dans les bibliothèques publiques [Documentary cinema in public libraries]. *Bulletin des bibliothèques de France*. 1. pp. 64–72.
6. Grunberg, G. & Ygouf, Y. (1997) L'offre audiovisuelle de la Bibliothèque nationale de France [The audiovisual offer of the National Library of France]. *Bulletin des bibliothèques de France*. 3. pp. 8–15.
7. Gruznova, E.B. & Zhuzhnev, S.A. (2014) Osnovnye napravleniya i printsipy komplektovaniya audiovizual'nykh materialov [General directions and principles of the acquisition of audiovisual materials]. *Mediateka i mir*. 2. pp. 15–18.
8. Zhabko, E.D. (2015) Regional Digital Collections: the Current State and Development Trends. *Bibliotekovedenie – Library and Information Science*. 6. pp. 44–52. (In Russian).
9. Serebryakov, V.A. (2014) Research and development in the computing centre of RAS in the field of distributed information systems. *Vestnik NGU. Seriya Informatsionnye tekhnologii – Novosibirsk State University Journal of Information Technologies*. 12(3). pp. 100–123. (In Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

БАЖЕНОВА Екатерина Вячеславовна – доцент кафедры туризма Екатеринбургского института физической культуры (филиал УралГУФК).

E-mail: vyguzova7@yandex.ru

БАЛУТКИНА Наталья Алексеевна – научный сотрудник отдела научной библиографии Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: onbiri@spsl.nsc.ru

БЕСПАЛОВА Дарья Андреевна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: sagaan09@yandex.ru

БУСЫГИНА Татьяна Владимировна – кандидат биологических наук, заведующая отделом научной библиографии, ведущий научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: busig@spsl.nsc.ru

БЫЧКОВА Ольга Ивановна – кандидат экономических наук, доцент, начальник отдела комплексных проблем изучения культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: bychkovaoi@mail.ru

ВАХРАМЕЕВА Зоя Владимировна – научный сотрудник лаборатории развития электронных ресурсов Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: zoya@prometeus.nsc

ГАЛЕЕВА Тамара Александровна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории искусств Уральского федерального университета им. Первого президента РФ Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

ГИЗБРЕХТ Андрей Иванович – аспирант кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры.

E-mail: shemael@yandex.ru

ГОРЛОВА Ирина Ивановна – доктор философских наук, профессор, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

ГРЕБЕННИКОВА Татьяна Геннадьевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры археологии, этнографии и музеологии Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: tanyagor29@mail.ru

ГРЕЧИШКИНА Светлана Викторовна – старший преподаватель кафедры европейских языков и лингводидактики Забайкальского государственного университета (Чита).

E-mail: Sveta-only4me@mail.ru

ГРИГОРЬЕВА Светлана Евгеньевна – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музеологии, культурного и природного наследия Томского государственного университета; специалист экспозиционной и выставочной деятельности Комплекса музеев Томского политехнического университета.

E-mail: svetikiss07@mail.ru

ДЕНИСОВ Николай Григорьевич – доктор философских наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры.

E-mail: ngdenisov@gmail.com

ДМИТРИЕНКО Надежда Михайловна – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии, культурного и

природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: vassa.mv@mail.ru

ДОЛГИХ Мария Николаевна – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: m.dolgich@gmail.com

ИСТОМИНА Светлана Анатольевна – кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой дизайна архитектурной среды Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: s-istomina@inbox.ru

КВАШНИН Константин Александрович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: kka946@rambler.ru

КЛИМОВА Ольга Михайловна – аспирант Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина.

E-mail: olga.2411@mail.ru

КОВАЛЕНКО Тимофей Викторович – кандидат философских наук, заместитель директора Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: timofey.kovalenko@gmail.com

КОРОБЕЙНИКОВА Лариса Александровна – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

КРОУФОРД Мария Дмитриевна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: maria.crawford@mail.ru

КУДРЯВЦЕВА Ирина Владимировна – аспирант кафедры истории искусств Уральского федерального университета им. Первого президента РФ Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: invelian@yandex.ru

ЛАГРАНСКАЯ Софья Антоновна – аспирант сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания (Москва).

E-mail: romanova.sonja@gmail.com

ЛОГУНОВА Екатерина Александровна – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: logunova-kate@mail.ru

МАНДРИНИНА Людмила Андреевна – старший научный сотрудник отдела научной библиографии Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: mandrinina@spsl.nsc.ru

МАНТОРОВА Анна Владимировна – аспирант кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры.

E-mail: aniel.tinuviel@yandex.ru

НЕХАЕВА Ираида Николаевна – доктор философских наук, доцент кафедры фортепиано и концертмейстерства Тюменского государственного института культуры.

E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

ПЕЙГИНА Лариса Владимировна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: larisa.mareeva@gmail.com

ПРОХОРОВ Сергей Анатольевич – доктор искусствоведения, доцент, профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: prokh64@mail.ru

ПРОХОРОВ Никита Сергеевич – ассистент кафедры изобразительного искусства Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: pronja64@mail.ru

РЫКОВА Валентина Викторовна – старший научный сотрудник отдела научной библиографии Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: onbryk@spsl.nsc.ru

СУНДИЕВА Аннэта Альфредовна – кандидат исторических наук, доцент, зав. кафедрой музеологии Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

E-mail: asundieva@yandex.ru

ТОРЯНИК Александра Геннадьевна – аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова.

E-mail: toryanik.ag@mail.ru

ТУЙСИНА Динара Мануровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры дизайна архитектурно-строительного факультета Оренбургского государственного университета.

E-mail: Tuysinad@yandex.ru

ТУЛУПОВ Владимир Николаевич – аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова.

E-mail: tulupov_trumpet@mail.ru

УСТРИЖИЦКАЯ Диана Олеговна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и общественных дисциплин Краснодарского государственного института культуры.

E-mail: diananet@yandex.ru

ФИЛИПОВА Алена Юрьевна – студентка кафедры дизайна архитектурно-строительного факультета Оренбургского государственного университета.

E-mail: alena_filippova_2017@inbox.ru

ХАЗЕЕВА Ирина Наильевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Нижневартовского государственного университета.

E-mail: hazeeva_ira@mail.ru

ХРАМОВ Валерий Борисович – доктор философских наук, профессор кафедры философии и общественных дисциплин Краснодарского государственного института культуры.

E-mail: valery.khram@yandex.ru

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович – профессор, доктор исторических наук, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

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

ШАДУРИН Александр Владимирович – доцент кафедры изобразительного искусства Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: schadurin@mail.ru

ЮДИНА Инна Геннадьевна – кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией развития электронных ресурсов Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: inna@prometeus.nsc.ru, ioudina@ngs.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2018. № 30**

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 26.06.2018 г. Дата выхода в свет 29.06.2018 г.
Формат 70х100^{1/16}. Печ. л. 17,25; усл. печ. л. 22,43; уч.-изд. л. 23,67.
Тираж 50 экз. Заказ № 3230. 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