

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2019

№ 36

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 Аморос 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 искусствознания 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;

EDITORIAL COUNCIL

P.L. Volk (Tomsk, Russia);
D.V. Galkin (Tomsk, Russia);
O.L. Lavrik (Novosibirsk, Russia);
A.A. Sundieva (Moscow, Russia);
Maracz Laszlo (Amsterdam, the Netherlands);
A.N. Bagashev (Tyumen, Russia);
T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia);
David Nicholas (United Kingdom, USA);
Carlo Ginzburg (Italy, USA);
María Lorena Amorós Blasco (Murcia, Spain);
E.O. Kuprovskaya (Paris, France);
Liu Lian (Qingdao, People's Republic of China);
K.G. Fileva (Plovdiv, Bulgaria);
Joerg H. Gleiter (Berlin, Germany);
N.P. Kolyadenko (Novosibirsk, Russia);
N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

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

И.И. Горлова, д-р филос. наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва (Краснодар);

Н.Л. Прокопова, 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, профессор каф. культурологии, теории и истории культуры;

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

Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент каф. хорового дирижирования и вокального искусства;

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

В.В. Сотников, профессор, зав. каф. хорового дирижирования и вокального искусства

P.S. Volkova (Krasnodar, Russia);

I.I. Gorlova (Krasnodar, Russia);

N.L. Prokopova (Kemerovo, Russia);

O.V. Sinelnikova (Kemerovo, Russia);

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.A. Prikhodovskaya (Tomsk, Russia);

E.N. Savelyeva (Tomsk, Russia);

V.V. Sotnikov (Tomsk, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Баль В.Ю. Аудиочтение как современная модификация слухового чтения	5
Бхат С.Б., Рябова М.Э. Манга, или японский визуальный язык, как способ коммуникации	13
Венкова А.В. Цифровой примитивизм и механизмы наследования в современной визуальной культуре	22
Галанина Е.В., Батурич Д.А. Мифологические структуры в видеоиграх: архетипы	31
Галкин Д.В., Куклина А.Ю. Сверхъестественно безвременные или братья по современности? Современное искусство в классическом университете	49
Долгих М.Н., Долгих Н.Н. Развитие творческого мышления и креативности студентов в процессе обучения технологии проектирования декоративных шрифтов	60
Kolbysheva Yu.V., Utkina A.N. Students' tolerant behavior in a multicultural environment	78
Корниенко М.А. Освенцим: парадоксы опыта свидетельствования	87
Markov V.I., Egle L.Y., Ryabtseva V.A. Specificity of formation and development of traditional musical culture in the Kemerovo region territory	95
Одегова О.В. Феномен нового типа массовой культуры в контексте глобализации: трансформация менталитета	104
Суханов В.А. Текст и культура: функции «вторичных» текстов в русской прозе 1970 – начала 2000-х гг.	118

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бажанов Н.С. Агогика и темп в звучании музыкального произведения	130
Барсукова Н.И. Творческая среда мастерской художника как культурный феномен	140
Габриелян Т.О. Взаимосвязь семиотико-интерактивной графической дизайн-среды с системой «искусство – дизайн – проектирование»	152
Кабачёк Н.Л. Юрий Слонимский. Либреттология на службе идеологии: драматический опыт	165
Коляденко Н.П., Лосева С.Н. Синестетичность в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского	174
Филева-Русева К.Г. Уточнение интерпретации концепции исполнения клавирного произведения путем его игры на других музыкальных инструментах	189

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Андреева Е.А. Коллекция фотонегативов Александра Васильевича Адрианова в Томском областном краеведческом музее	196
Балалаева О.Э. Технология, перформанс и сохранение культурного наследия, или Медвежий праздник и медиацентр юганских ханты: сибирский вариант	204
Батырева С.Г. Меандр «зег» в декоре войлока как отображение мировидения калмыков и ойратов Монголии	210
Горлова И.И., Бычкова О.И., Костина Н.А. Музейная сфера как источник этнокультурного брендинга: методические аспекты оценки	222
Майны Ш.Б., Кухта М.С. Тувинский костюм: традиции и современность	232
Рыкун М.П., Чернова И.В. Методика сопоставления различных электронных ресурсов при изучении народов Западной Сибири	243
Чарышова М.Ю. Символика традиционного свадебного обряда алтай-кижи	251
Wiget Andrew. The Zuni storytelling project: an early American Indian example of technology in the service of preserving cultural heritage	259

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Жеравина О.А. Библиотека Саламанкского университета в контексте его 800-летнего юбилея	265
Nicholas D. The new wave of university researchers and libraries	276

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Культура потребления vs потребление культуры (Буденкова В.Е., Савельева Е.Н., Конева А.В., Басарева Н.И., Петрова Г.И., Петренко В.В., Пейгина Л.В., Смердова К.С., Теплякова А.О., Горбунова С.В.)	284
--	-----

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Каннисто А. Сооружения и вещи при жертвоприношениях вогулов / манси (пер. с нем. Н.В. Лукиной)	312
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	323

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Bal V.Yu. “Audio reading” as a modern modification of auditory reading.....	5
Bkhat S.B., Ryabova M.E. Manga or Japanese visual language as a form of communication	13
Venkova A.V. Digital Primitivism: Preservation and Distribution of Images in Contemporary Visual Culture.....	22
Galanina E.V., Baturin D.A. Mythological structures in video games: archetypes	31
Galkin D.V., Kuklina A.Yu. Supernaturally timeless or sisters in Modernity? Contemporary art in classical university	49
Dolgikh M.N., Dolgikh N.N. Development of creative thinking and creativity of students in the process of teaching the technology of decorative fonts design.....	60
Kolbysheva Yu.V., Utkina A.N. Students’ tolerant behavior in a multicultural environment	78
Kornienko M.A. Auschwitz: the paradoxes of witnessing experience	87
Markov V.I., Egle L.Y., Ryabtseva V.A. Specificity of formation and development of traditional musical culture in the Kemerovo region territory	95
Odegova O.V. The Phenomenon of the Mass Culture Novel Type in Globalization Context: (Lingual) Mentality Transformation	104
Sukhanov V.A. Text and culture: functions of “secondary” texts in Russian prose of 1970s-beginning of 2000s	118

ART HISTORY

Bazhanov N.S. Agogic and tempo in sounding of the musical piece	130
Barsukova N.I. Creative environment of the artist's Studio as a cultural phenomenon.....	140
Gabrielyan T.O. The interrelation between the semiotic-interactive graphic design environment and the system “art – design – engineering”.....	152
Kabachek N.L. Yuri Slonimsky. Librettology in the service of ideology: dramatic experience.....	165
Kolyadyenko N.P., Loseva S.N. Synestheticity in the structure of musical dedication of I. Vyshnegradsky.....	174
Fileva-Russeva K.G. Clarification of performer’s concept of a piano work by performing on other musical instruments.....	189

CULTURAL HERITAGE

Andreeva E.A. Collection of photographic negatives of Alexander Vasilyevich Adrianov in the Tomsk Regional Museum	196
Balalaeva O.E. Technology, performance and the preservation of cultural heritage, or the bear festival and the Yugan khanty digital media center: a Siberian example.....	204
Batyreva S.G. Meander “zeg” in the decor of felt as a reflection of the world view of Kalmyks and Oirats of Mongolia	210
Gorlova I.I., Bychkova O.I., Kostina N.A. Museum sphere as a source of ethnocultural branding: methodical aspects of evaluation	222
Mainy Sh.B., Kukhta M.S. Tuva costume: traditions and modernity	232
Rykun M.P., Chernova I.V. Methodology for comparing various electronic resources when studying the peoples of Western Siberia	243
Charyshova M.Yu. The symbolism of the traditional wedding ritual of Altai-kizhi	251
Wiget Andrew. The Zuni storytelling project: an early American Indian example of technology in the service of preserving cultural heritage	259

THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES

Zheravina O.A. Library in the context of the 800th anniversary of Salamanca University	265
Nicholas D. The new wave of university researchers and libraries	276

SCIENTIFIC LIFE

Culture of consumption vs consumption of culture (Budenkova V.E., Savelyeva E.N., Koneva A.V., Basareva N.I., Petrova G.I., Petrenko V.V., Peygina L.V., Smerdova K.S., Teplyakova A.O., Gorbunova S.V.)	284
---	-----

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Kannisto A. Facilities and things in the sacrifices of the Voguls / Mansi (Translated from the German by N.V. Lukina)	312
--	-----

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS	323
--------------------------------------	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 028.1:316.7

DOI: 10.17223/22220836/36/1

В.Ю. Баль

АУДИОЧТЕНИЕ КАК СОВРЕМЕННАЯ МОДИФИКАЦИЯ СЛУХОВОГО ЧТЕНИЯ

Данная статья сосредоточена на осмыслении аудиочтения, получившего широкое распространение в свете большой популярности аудиокниг среди современных потребителей медиаконтента. Аудиочтение рассматривается как форма бытования слухового чтения в условиях развития и широкой доступности технологий. Делается вывод о внутреннем разнообразии видов аудиочтения, что позволяет говорить о его органичной вписанности в пространство современной книжной культуры. Отмечается тенденция возрождения практик традиционного слухового чтения на фоне популярности практик совместного чтения.

Ключевые слова: слуховое чтение, аудиочтение, аудиокниги.

Чтение – это базовый компонент книжной культуры. Каждая эпоха в развитии книжной культуры имеет собственное представление о роли чтения и его характеристиках. Ю.П. Мелентьева в своих исследованиях, активно работая над темой сущностных характеристик чтения, рассматривая его в синхроническом и диахроническом аспектах, справедливо отмечает, что каждая культурно-историческая эпоха (Античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение, Новое время) выдвигает на первый план разные типы чтения [1]. Исследователем выделяются три типа чтения: *этическое* (воспитывающее, развивающее, познавательное), *утилитарное* (прагматическое, функциональное), *эстетическое* (эмоциональное, творческое, экзистенциальное) [Там же. С. 71]. Критерии, которые используются исследователем, связаны с содержательной стороной читательских практик. В то же время в современных исследованиях, направленных на изучение медиа, внимание сфокусировано не только на самом сообщении, но и на канале коммуникации: «средство коммуникации есть сообщение» (М. Маклюэн). В этом контексте современные читательские практики являются частным примером общего состояния книжной культуры, в которой окончательно произошла десакрализация и демократизация чтения¹ и происходит стремительная тотальная цифровизация, влияющая на каналы читательского восприятия. Оставляя за рамками данной статьи рассмотрение глобальной проблемы трансформации чтения в цифровую эпоху, когда интернет-пространство задает новые стандарты восприятия информации, остановимся на частном примере современ-

¹ На обширном и разнообразном материале, начиная от дизайнерского оформления книг и книги в дизайне различных пространств и заканчивая механизмами и принципами продвижения книги и популяризации чтения, эта тема получила освещение в работе Ю. Щербининой [2]

ного медиапотребления – *аудиочтении*. Регулярные отчеты о состоянии издательских рынков различных стран говорят о росте сегмента аудиокниг в последние пять лет [3–5]. Рост – верное свидетельство как востребованности аудиоформата книжной продукции, так и привлекательности данного типа чтения.

В этой ситуации трансформации Homo Legens в Homo audiens не столько происходит враждебное столкновение между традиционным чтением и слуховым, как это было в случае с цифровым и бумажным, сколько проявляется новый этап в развитии *слухового чтения*. В этом смысле можно говорить, с одной стороны, об особенностях *слухового чтения* в дописьменную эпоху, с другой стороны, о его качественных изменениях в гутенберговскую и постгутенберговскую эпоху. Изменения, которые связаны с развитием материально-технической базы как для создания аудиокниг, так и их использования, и способствуют развитию *аудиочтения*¹.

Исходя из глобальной стадияльной концепции медиа М. Маклюэна, смена эпох – это смена власти одного чувства другим, одного средства коммуникации другим. В этом смысле, по мнению исследователя, на бесписьменном этапе развития культуры «первое место» в процессе получения информации принадлежит слуху, что определяет исключительный авторитет *звучащего слова*. Именно *звучащее слово* – первоначальная форма трансляции информации и знания в дописьменную эпоху. В плоскости размышлений о художественном *звучащем слове* очевидно, что слушать истории люди начали раньше, чем их читать. Пример – эпические сказания, легенды и предания и проч. Выделяемые Маклюэном последующие стадии развития культуры связаны с главенством *зрения*. Именно *зрение* становится условием для чтения как в письменную эпоху, так и последующую гутенберговскую. Данное обстоятельство становится базовым принципом при формировании человека *культуры печатного слова*, который начинает трансформироваться во второй половине XX в. под влиянием новых медиа в маклюэновском смысле слова – радио и телевидения. XX в., насыщенный гибридными формами коммуникации, определяет ситуацию нового витка развития *слухового чтения* – *аудиочтения*.

Эта новая форма слухового чтения стала предпосылкой для развития «auditory literature» (M. Rubery) [7], противопоставляемой печатной, которая по сути является не формой бытования устного творчества, а вторичной по отношению к печатной². На первоначальном этапе «auditory literature» (*слу-*

¹ В XX в. аудиокниги прошли интенсивный путь развития, который начался с первых записей детской песенки «У Мэри был барашек» на фонограф Т. Эдисона в 1877 г. и на настоящий момент продолжается широкими и доступными технологическими возможностями для создания, тиражирования, распространения и регулярного прослушивания аудиокниг [6. С. 91–93].

² Любопытно заметить, что сейчас происходит своеобразная инверсия: печатный вариант художественного текста может быть вторичным по отношению к озвученному – представленному читателю изначально в формате аудиокниги. Так, например, в конце 2014 г. издательство Audible, подразделение Amazon и один из крупнейших издателей и распространителей аудиокниг в США, опубликовало драму The Starling Project автора детективной прозы Джеффри Дивера (Jeffery Deaver). Это издание отличается от других аудиокниг одной важной чертой: оно не публиковалось ранее в печатной форме и в дальнейшем тоже не получило «бумажного эквивалента». Отражает эту тенденцию и работа редакторов аудиокниг зарубежных издательств, которые предъявляют набор инструкций для авторов будущих «говорящих книг». В этих редакторских рекомендациях авторам аудиокниг происходит неизбежное формирование жанрово-стилевых особенностей аудиолитературы.

ховая литература) нашла свое воплощение в аудиозаписях прочитанных художественных произведений для людей с дефектами зрения. Начало этой традиции *слуховой литературы* было положено масштабным проектом «Говорящие книги», который был начат библиотекой конгресса США и Американским фондом поддержки слепых в 1931 г. Аналогичный проект был продублирован СССР в 1961 г. Всесоюзным обществом слепых. Случившийся расцвет жанра радиопостановок в середине XX в. на пике популярности радио в силу его доступности и широкого распространения изменил представление о требованиях, которые могут предъявляться к озвученному тексту. В этих условиях озвученный текст расширяет свою аудиторию, завоевывая слушателей не только среди людей с ограниченными возможностями, но и тех, кто не имеет ограничений по восприятию информации. Подобное расширение аудитории смещает ценностный аспект озвученного текста: от прагматического, связанного с аудиторией с ограниченными возможностями, к эстетическому, ориентированному на более притязательные вкусы широкой аудитории.

Вполне очевидно, что современная аудиокнига, в основе которой лежит прочитанный художественный текст, генетически восходит к жанру радиопостановок, воплощая их жанровые и стилистические компоненты. Можно заметить, что в случае с аудиокнигами для людей с ограниченными возможностями слуховой канал связи замещает отсутствующий визуальный. В случае же с радиопостановками артистический голос чтеца как важная стилеобразующая категория сфокусирован на акустической передаче неакустической картинке. О значимости визуального потенциала голоса чтеца-исполнителя современных аудиокниг говорит немецкий исследователь Й. Леманн [8]. Исследователь подчеркивает особую синестезийную природу «озвученного текста», которая обладает способностью визуализировать художественное произведение. В этом ракурсе современные аудиокниги – благодатный исследовательский материал для междисциплинарной теории интермедиальности, рассматривающей взаимопересечение и взаимовлияние различных видов искусств в рамках одного художественного целого. Таким образом, произошедший рост популярности радиопостановок в середине XX в. обнажил культурный механизм выявления новых функциональных возможностей акустического канала коммуникации в ситуации непрерывающегося авторитета зрительного канала.

Практики *аудиочтения* получают дальнейшее развитие в ситуации «бума» аудиокниг, ставшего возможным в 80–90-х гг. благодаря появлению портативных аудиоманитофонов и недорогих аудионосителей. Бесспорно, в этих условиях бытования *аудиочтение* получает новые сущностные характеристики, которые свойственны ему и до настоящего момента. *Аудиочтение* становится сопутствующим занятием при выполнении механической работы и однообразных действий, не требующих концентрации внимания: повседневная домашняя работа, вождение автомобиля, посещение спортзала и проч. В логике терминологии Ю.П. Мелентьевой, оно становится примером «обыденного чтения» [9], включенного в культуру повседневности современного человека. Увеличившаяся информационная перегрузка на рубеже XX–XXI вв., недостаточность времени для освоения больших объемов разного типа информации повысили ценность времени, когда выполняется неиз-

бежная рутинная работа. Оно стало восприниматься как шанс для прослушивания аудиокниг, которые не получится прочитать ни в бумажном, ни в электронном варианте. Данная тенденция тоже во многом является иллюстрацией приобретения *аудиолитературой* самостоятельности и самодостаточности, освобождения ее от печатного аналога в плоскости читательского восприятия.

В этом прагматическом ракурсе обострилось дискуссионное поле относительно качества слуховой читательской практики. С одной стороны, бытует мнение, что данный тип чтения – это примитивизация читательской культуры. Пассивность слушателя аудиокниг, которая может проявляться в следовании за интерпретационной версией чтеца, озвучивающего текст; недоверие к возможностям человека качественно воспринимать большие объемы аудиоинформации и целый ряд других скептических замечаний являются аргументами противников аудиокниг. С другой стороны, активно проводимые сейчас медицинские и психологические исследования говорят об исключительных особенностях этого типа чтения. *Слуховое чтение* – это необычайно сложный процесс, требующий высокой концентрации внимания. Одно из зарубежных исследований доказало, что аудиокниги могут эффективно использоваться в библиотерапевтических практиках для лечения и профилактики психических заболеваний, особенно у пожилых людей [10]. Недавнее исследование, проведенное американскими учеными, показало, что аудиоконтент в жанровом формате подкастов не только методически оправдан, но и эффективен в учебных целях [11]. Подобный фокус рассмотрения *аудиочтения* вполне оправдан, так как *слуховое чтение* стало частью учебного процесса не только в условиях цифровой революции, а намного раньше. В данном контексте рассуждений стоит вспомнить, что ребенок еще до того как научиться читать воспринимает художественные книги с голоса родителя, воспитателя и учителя. Навык чтения ребенком-учеником приобретается и формируется позже, но с опорой на *слуховое чтение*. На начальных этапах обучения чтению *слуховое чтение* методически обосновано наряду с *выразительным* и *интерпретационным*. Именно суммирующий эффект этих типов чтения позволяет достигнуть качественного учебного результата. Аудиохрестоматия¹ как приложение к учебникам по литературе на сегодняшний день как в отечественных, так и зарубежных изданиях – это уже не исключение из правил, а, наоборот, норма – обязательный сопутствующий элемент. В этом смысле масштабные проекты по созданию аудиотек направлены прежде всего на формирование каталога из художественных произведений, входящих в школьную программу. Вполне справедливы наблюдения М.А. Чукреевой, подчеркивающей художественную составляющую аудиокниг. Эстетический компонент определяет особое место аудиокниг в популяризации книжного наследия в современном медийном пространстве [12]. Стоит также отметить, что в современные цифровые учебники по всем учебным дисциплинам интегрированы различные мультимедийные элементы, среди которых не последнее место занимает именно аудиоконтент. Отдельного разговора в контексте размышлений об *аудиочтении* заслуживает тема подкастов² – аудиожанра,

¹ Часто используется также термин «фонохрестоматия».

² «Подкаст» происходит от двух английских слов iPod и broadcast и означает повсеместное вещание, широко вещание. В 2005 г. слово подкаст внесли в Оксфордский словарь.

который получил необычно широкое распространение в последние три года и находится на пике популярности во всем мире. Популярность этого аудиопродукта – свидетельство возврата авторитета *звучащего слова* в эпоху тотальной визуализации. Об исключительном потенциале *аудиочтения* говорит популярность аудиосериалов – нового развлекательного аудиоформата. Это по сути уже не аудиокнига, которая вторична по отношению к прочитываемому художественному тексту, а именно изначально создаваемый продукт по определенным жанровым и стилевым законам. Это целая индустрия, которая выходит на своего потребителя через подписные системы распространения – специальные платные приложения Apple Podcasts или Google Podcasts и специальные сайты, например Storytel. В американской индустрии есть уже культовые сериалы¹, а в России на данный момент создан только один подобный аудиопродукт – постапокалиптический аудиосериал «Пост» Дмитрия Глуховского.

В целом можно говорить о том, что *слуховое чтение* в аудиоварианте – это неотъемлемый элемент коммуникативной деятельности современного человека. Более того, оно по своей сути не однообразно. По аналогии с традиционным чтением оно может выполнять разные функции, определяемые потребностями слушателя-читателя: развивающую, прагматико-функциональную и эстетическую². Это функциональное разнообразие *аудиочтения* – верное свидетельство внутренней устойчивой динамики его развития и жизнеспособности в современных медийных условиях книжной культуры. Говоря о жизнеспособности данной читательской практики, в основе которой лежит внутренняя вариативность, можно упомянуть о возрождении традиции чтения вслух. По сути, это колебание от *аудиочтения* как чтения через устройство в любое удобное время в сторону традиционного *слухового чтения* как непосредственного восприятия живого голоса, прочитывающего художественное произведение в определенном месте. Тем самым в этом колебании происходит отклонение от практики индивидуального обособления с аудиокнигой в рутине повседневных дел к коллективному слушанию. В этой связи коллективное чтение сопряжено с практикой *совместного чтения* (*shared reading*)³, которая имеет достаточно большую популярность в европейских странах. Практика, которая предполагает после совместного прочтения вслух обсуждение художественного произведения. Так, Благотворительная организация читателей в Великобритании популяризирует чтение путем совместного чтения-прослушивания литературных произведений. На сегодняшний день в стране уже действуют более 300 групп, организованных для совместного чтения. В Германии существует традиция с 2004 г. Дня чтения вслух, проводимого ежегодно в третью пятницу ноября. Изначально в Дни чтения известные личности, политики, артисты и ведущие приходили в шко-

¹ Например, «Serial», «Welcome to Nightvale», «The bright sessions», «Mike Detective» и др.

² Примечателен факт, что в век тотального господства цифровых носителей происходит запуск уникальных издательских проектов – аудиокниг на виниловых пластинках. Очевидно, что это уникальный и штучный аудиопродукт, который не получит конвейерного производства. Но он иллюстрирует тенденцию повышения качества художественных аудиокниг и тем самым усиливает их эстетическую функцию [13].

³ Традиция публичных чтений зародилась в британском Ливерпуле около 20 лет назад. Ее методическое обоснование принадлежит Джейн Дэвис (Devis). Сегодня эта методика получила широкое распространение в свете идей библиотерапии [15].

лы, супермаркеты, другие открытые общественные места и читали отрывки из художественных произведений [14]. Сейчас, когда этот праздник приобрел поистине «всегерманский» масштаб, чтением может стать любой, публичные площадки для чтения в этот день организованы повсеместно. Российские культурные практики связаны с масштабными проектами по совместному онлайн-чтению произведений Л.Н. Толстого. В 2014 г. ценители творчества классика со всей России в течение 36 ч читали роман «Анна Каренина». Результатом этого коллективного чтения стало уникальное «живое издание» произведения классика. В 2015 г. был реализован масштабный проект «„Война и мир“. Читаем роман». Продолжить этот иллюстративный ряд можно примером «Открытого университета» НИ ТГУ, который каждый год проводит читательские марафоны в режиме нон-стоп по прочтению художественных произведений (А.С. Пушкин «Евгений Онегин», 2015 г.; М. Булгаков «Мастер и Маргарита», 2016 г.; братья Стругацкие «Понедельник начинается в субботу», 2017 г.; В. Колупаев «Фирменный поезд „Фомич“», 2018 г.).

Все приведенные примеры отражают тенденцию своеобразного возрождения забытой традиции чтения вслух, которая была одной из ведущих форм досуга не только до изобретения печатного станка, но даже после его широкого использования в XIX в. Единственное важное отличие связано с тем, что причина посещений чтений вслух сейчас мотивирована не низким процентом грамотности, а стремлением быть сопричастным культурному событию. Популярность чтения вслух – свидетельство возвращения интереса к *звучащему слову*, его возможностям не только передавать информацию, но и доносить оттенки смыслов.

Таким образом, *аудиочтение* как современная модификация *слухового чтения* занимает особую нишу в современном поле книжной культуры. Нишу, которую нельзя рассматривать только как проявление чрезмерного прагматизма в поглощении книг, но и имеющую внутренний потенциал для приношения разнообразия в механизмы трансляции культурного наследия.

Литература

1. Мелентьева Ю.П. Эволюция понимания сущности чтения // Проблемы современного образования 2012. № 1. С. 68–72.
2. Щербинина Ю.В. Время библиоскопов : Современность в зеркале книжной культуры. М. : ФОРУМ; НЕОЛИТ, 2016. 416 с.
3. Харитонов В. Книжный трансгуманизм, китайская гигантомания и аудиорост // Горький [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/knizhnyj-transgumanizm-kitajskaya-gigantomaniya-i-audiorost/> (дата обращения: 10.06.2019).
4. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития: отраслевой доклад. М. : Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2019. 86 с.
5. ЛитРес подвел итоги 2018 года : Рекордные продажи аудиокниг, стремительный рост приложений и самиздата [Электронный ресурс]. URL: <http://lit-ra.info/news/LitRes-podvel-itogi-2018-goda-Rekordnye-prodazhi-audioknig-stremitelnyy-rost-prilozheniy-i-samizdata/> (дата обращения: 10.06.2019).
6. Баль В.Ю. «Звучащие книги» в современной издательской индустрии // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. № 17. С. 91–101.
7. Rubery M. Audiobooks, Literature and Sound Studies, Routledge. New York, 2011. 248 p.
8. Lehmann Johannes F. Literatur lesen, Literatur hören Versuch einer Unterscheidung // Text & Kritik 196 : Literatur und Hörbuch, 2012. P. 3–13.
9. Мелентьева Ю.П. Чтение в культуре повседневности. Обыденное чтение как распространенная современная модификация чтения. Постановка проблемы // Библиосфера. 2014. № 3. С. 7–10.

10. Ameri F., Vazifeshenas N., Haghparast A. The impact of audiobook on the elderly mental health // Basic and Clinical Neuroscience. 2017. Vol. 8 (5). P. 361–370.
11. Rogowsky Beth A., Calhoun Barbara M., Tallal P. Does Modality Matter? The Effects of Reading, Listening, and Dual Modality on Comprehension // SAGE Open July–September. 2016. Vol. 6 (3). P. 1–9.
12. Чукреева М.А. Аудиокниги как элемент социокультурной среды (на примере наследия У. Шекспира) // Культура и цивилизация. 2018. Т. 8, № 5А. С. 217–222.
13. Joe Hill sets original 'vinyl-first' short story audiobook: Listen to an excerpt. URL: <https://ew.com/books/2018/02/19/joe-hill-vinyl-audiobook-dark-carousel/> (дата обращения: 10.06.2019).
14. Володина Э. Германия читает вслух [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dw.com/ru/германия-читает-вслух/a-18076901> (дата обращения: 10.06.2019).
15. Billington J., Longden E., Davis P.M., Lampropoulou S. Shared Reading: Assessing the intrinsic value of a literature-based health intervention // Medical Humanities. 2015. Vol. 41(2). P. 113–120.

Vera Yu. Bal, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: balverbal@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 5–12.

DOI: 10.17223/22220836/36/1

“AUDIO READING” AS A MODERN MODIFICATION OF AUDITORY READING

Keywords: audio reading; auditory literature; audiobook; auditory reading.

The topic of the article is in the plane of research issues of an interdisciplinary nature. On the one hand, this is a research vector related to the study of communication channels in modern media conditions, on the other hand, it is an examination of the problems of book culture, which are associated with understanding both the forms of existence of a book and the types of reading practices in different eras. The relevance of the topic is due to the increased interest in the problems of media consumption in modern conditions of the transformation of forms and methods of storage, translation, receipt and processing of information. The research focus of the article is “audio reading”, which has become widespread in the context of the great popularity of audio books among modern consumers of media content. “Audio reading” is regarded as a form of existence of the auditory reading in terms of development and the wide availability of technologies. The article highlights two key milestones in the development of auditory reading. The first milestone is the existence of auditory reading in the preliterate era, when the sounding word was the main source of information and knowledge. The second milestone is associated with qualitative changes in the material and technical base both for creating audio recordings and for their replication and use. It is the second milestone associated with the creative scoring of literary texts initially in the genre of radio shows, and then audio books. This new form of auditory reading development is a prerequisite for the formation of “auditory literature”, which is opposed to print. Auditory literature is not a form of existence of oral creativity, but is secondary to print. In this sense, auditory reading in its audio variant is an integral element of the communicative activity of modern man. This circumstance determines its internal diversity. It can perform different functions, determined by the needs of the listener-reader: developmental, pragmatic-functional and aesthetic by analogy with traditional reading. The functional diversity of audio reading is a sure testament to the internal sustainable dynamics of its development and vitality in modern media conditions of book culture. In addition to the growing popularity of audio books, the revival of the tradition of reading aloud helps to strengthen the authority of the sounding word.

This way of interacting with the book, which is included in the practice of joint reading, is evidence of a revival of interest in the sounding word, its capabilities not only in transmitting information, but also in transmitting semantic connotations.

References

1. Melentjeva, Yu.P. (2012) Evolution of understanding of the essence of reading. *Problemy sovremennogo obrazovaniya – Problems of Modern Education*. 1. pp. 68–72. (In Russian).
2. Shcherbinina, Yu.V. (2016) *Vremya biblioskopov: Sovremennost' v zerkale knizhnoy kul'tury* [The Biblioscopic Time: Modernity in the Mirror of Book Culture]. Moscow: FORUM; NEOLIT.
3. Kharitonov, V. (n.d.) *Knizhnyy transgumanizm, kitayskaya gigantomaniya i audiorost* [Book transhumanism, Chinese gigantomania and audio growth]. [Online] Available from: <https://gorky.me>

dia/context/knizhnyj-transgumanizm-kitajskaya-gigantomaniya-i-audiorost/ (Accessed: 10th June 2019).

4. Grigoriev, V.V. (ed.) (2019) *Knizhnyy rynek Rossii. Sostoyaniye, tendentsii i perspektivy razvitiya: otraslevoy doklad* [The Russian book market. Status, trends, and development prospects: An industry report]. Moscow: Federal Agency for Press and Mass Communications.

5. LitRes Press Service. (2019) *LitRes podvel itogi 2018 goda: Rekordnye prodazhi audioknig, stremitel'nyy rost prilozheniy i samizdata* [LitRes summed up the results of 2018: Record sales of audio books, the rapid growth of applications and self-publishing]. [Online] Available from: <http://litra.info/news/LitRes-podvel-itogi-2018-goda-Rekordnye-prodazhi-audioknig-stremitel'nyy-rost-prilozheniy-i-samizdata/> (Accessed: 10th June 2019).

6. Bal, V.Yu. (2018) Sound books in the modern publishing industry. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing*. 17. pp. 91–101. (In Russian). DOI: 10.17223/23062061/17/7

7. Rubery, M. (2011) *Audiobooks, Literature and Sound Studies*. New York: Routledge.

8. Lehmann, J.F. (2012) Literatur lesen, Literatur hören Versuch einer Unterscheidung. *Text & Kritik*. 196. pp. 3–13.

9. Melentjeva, Yu.P. (2014) Reading in the everyday culture. Everyday reading as a common modern modification of reading. Problem setting. *Bibliosfera*. 3. pp. 7–10. (In Russian).

10. Ameri, F., Vazifeshenas, N. & Haghparsat, A. (2017) The impact of audiobook on the elderly mental health. *Basic and Clinical Neuroscience*. 8(5). pp. 361–370. DOI: 10.18869/nirp.bcn.8.5.361.

11. Rogowsky, B.A., Calhoun, B.M. & Tallal, P. (2016) Does Modality Matter? The Effects of Reading, Listening, and Dual Modality on Comprehension. *SAGE Open*. 6(3). pp. 1–9. DOI: 10.1177/2158244016669550

12. Chukreeva, M.A. (2018) Audiobooks as an element of the sociocultural environment: The example of William Shakespeare's heritage. *Kul'tura i Tsivilizatsiya*. 8(5A). pp. 217–222. (In Russian).

13. Canfield, D. (2018) *Joe Hill sets original 'vinyl-first' short story audiobook: Listen to an excerpt*. [Online] Available from: <https://ew.com/books/2018/02/19/joe-hill-vinyl-audiobook-dark-carousel/> (Accessed: 10th June 2019).

14. Volodina, E. (2014) *Germaniya chitaet vslakh* [Germany reads aloud]. [Online] Available from: <https://www.dw.com/ru/germaniya-chitaet-vslukh/a-18076901> (Accessed: 10th June 2019).

15. Billington, J., Longden, E., Davis, P.M. & Lampropoulou, S. (2015) Shared Reading: Assessing the intrinsic value of a literature-based health intervention. *Medical Humanities*. 41(2). pp. 113–120. DOI: 10.1136/medhum-2015-010704

УДК 7.08

DOI: 10.17223/22220836/36/2

С.Б. Бхат, М.Э. Рябова

МАНГА, ИЛИ ЯПОНСКИЙ ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ

В данной статье рассматривается комикс, или манга на японском, в контексте современных тенденций визуализации информации, развивающих понятие «манга» через расширение визуального языка. Сделан вывод, что рисунки и последовательные изображения являются неотъемлемой частью выражения человеческой личности и восходят к пещерным картинкам, которые трансформировались в современном обществе в комиксы.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, комиксы, манга, визуальный язык, коммуникация.

Введение

С развитием общества человек старался коммуницировать, применяя различные средства связи. Постоянно стремясь вести взаимодействие с иными людьми, человеку необходимо было развивать общественную коммуникацию на дальние расстояния, тем самым он искал пути и средства передачи информации. Помимо передачи информации, необходимо было разнообразить формы передаваемой информации, так начала развиваться визуальная коммуникация. Визуальная коммуникация – это вид общения, при котором передача идей и сообщений происходит через двумерные изображения, такие как знаки, рисунок, графический дизайн, иллюстрация, реклама и электронные ресурсы. Следовательно, визуальная коммуникация частично или целиком основывается на зрительном канале восприятия. Возрастающая актуальность требований современной коммуникации в эффективном донесении сообщения до аудитории вызывает устойчивый интерес к ее визуализации. Как отмечают специалисты в области массовых коммуникаций, «иллюстрирование ныне все шире становится элементом текстообразования. Уровень интегрированности всех изобразительных средств, равно как и других знаковых образований, в единое текстуальное пространство печатных и электронных изданий весьма высок» [1. С. 163]. Интенсивное использование изображения не только знаменует собой качественно новый процесс развития коммуникации, но и отвечает первостепенным потребностям современного общества. Визуальная коммуникация, полученная из последовательности изображений, существовала, начиная с древних пещерных картин до египетских гробниц, а также от майяских фриз до средневековых европейских гобеленов. В культурах, в которых также был установлен письменный язык, письменность часто использовалась в тандеме с изображениями для дальнейшей помощи в их чтении. Эта же традиция сегодня жива и проявляется в комиксах. Выдающиеся американские исследователи, такие как У. Ейснер, С. Маклауд и Р.С. Харвей, дали схожие определения комиксам. У. Ейснер установил их как «...литературную среду, которая повествует о расположении

изображений и текста в понятной последовательности» [2. Р. 159], т.е. последовательное искусство. С. МакКлауд конкретизировал комиксы как «сопоставленные изобразительные и другие изображения в преднамеренной последовательности» [3. С. 9]. Р. Харвей показал комиксы как «живописные повествования или экспозиции, в которых слова (часто запечатленные в области изображения в речевых шарах) обычно вносят вклад в смысл изображений и наоборот» [4. Р. 76]. Однако все они единодушны в том, что комиксы – это, в первую очередь, изображения текста в последовательном порядке. В разных культурах о комиксах принято говорить с помощью той терминологии, которая используется на их оригинальных языках, таких как «манга для японских комиксов или комиксы для франко-бельгийских комиксов французского языка» [5. Р. 83]. Комиксы под эгидой последовательного искусства составляют специальную воспроизводственную деятельность человека, реализующего, как подметила М.Э. Рябова, «исторически сложившуюся культурную программу, ее содержание» [6. С. 9]. Эта деятельность наполнена средой с лексиконом, условностями и использованием символов. Интерпретация комиксов успешно преодолевает разрыв между не только двумя языками, но даже тремя: присутствие в каждом виде последовательного искусства – это неуловимый визуальный язык. Ориентация современного мира на визуальный способ представления информации привела к появлению такого вида визуального языка, как манга. В Японии, где комическая среда (манга на японском языке) со временем становилась одной из самых распространенных форм развлечения и общения, визуальный язык, присутствующий в комиксах, достиг высокого уровня сложности и утонченности. Используя визуально-текстовый способ коммуникации, опирающийся на визуализацию информации, комиксы (манга) занимают важное место среди средств массовой информации, что позволяет рассматривать их и как особый вид медиатекста, интегрирующий лексические и визуальные компоненты, и как неотъемлемую часть системы медиакommunikаций. Сказанное определяет постановку основной цели статьи: проанализировать манга в контексте современных тенденций визуализации информации, развивающих понятие «манга» через расширение визуального языка.

Что такое манга?

Манга – это среда, используемая для выражения идей изображениями, часто в сочетании с текстом или другой визуальной информацией. Манга часто принимает форму сопоставленных последовательно панелей изображений. Часто текстовые устройства, такие как речевые воздушные шары, титры и звукоподражания, указывают на диалог, повествование, звуковые эффекты или другую информацию. Карикатуры и подобные формы иллюстрации являются наиболее распространенными средствами создания изображений в комиксах. Английский исследователь комиксов пишет, что «понятие «манга», в том смысле, в котором оно существует в настоящее время, начало развиваться после окончания Второй мировой войны, испытав сильное влияние западной традиции» [7. Р. 9]. Однако манга имеет глубокие корни в более раннем японском искусстве. Примеры манги были замечены еще в антропоморфных персонажах японских живописных свитков Тёджю-дзимбуцу-гига или Тёджюгига от XII до XIII в., в японском стиле рисования *toba-e* (тоба-е) и

kibyōshi (кибеши) [8. Р. 42] и гравюрах на дереве, таких как ukiyo-e (укие-е), которые были популярны между XVII и XX вв. Все они содержали примеры последовательных изображений, линий движения и звуковых эффектов. Впервые понятие «манга» начало использоваться в обиходе известным художником гравюр укие-Хокусаем, однако оно было предложено не им. Исследователь в области японской манги И. Кинко утверждает, что «слово „манга“ изначально использовалось для описания различных комических образов» [9. Р. 457]. Манга – это в первую очередь картинки. Современное значение понятия «манга» ввел мангака (художник, рисующий мангу) Ракутэн Китадзава. Он определил мангу как «форму искусства массового производства, которая характеризуется сатирой, юмором и преувеличением, умышленно осуждающую мир и высмеивающую его, т.е. манга – это карикатура» [10. Р. 18–19]. Благодаря упомянутым выше западным исследователям (У. Эйсер, С. МакКлауд и С.Р. Харвей) определено, что манга – это последовательные изображения. Первыми яркими примерами такого последовательного искусства являются картинные свитки средневековой Японии, которые сочетают в себе фотографии и текст, рассказывающие истории или описывающие события. Эти свитки похожи на современную мангу, но есть принципиальное отличие: в то время как современная манга выпускалась и выпускается до сих пор для массового потребления, картинные свитки являли собой произведения искусства, созданные для элитной аудитории. Принимая все это во внимание, можно рассмотреть понятие «манга» с двух сторон. С одной стороны, оно используется для обозначения японских «комических картинок», социально-культурных объектов и часто в промышленности и сообществах, окружающих их. Однако другие используют «мангу» как визуальный язык, который сам по себе свободно воспринимается как «эстетический стиль» [11. Р. 14]. Поскольку объединение этих идей может быть запутанным и неуместным, следует обозначить собственную позицию, согласно которой, «манга» будет использоваться в первом смысле – обозначать социально-культурный артефакт – ссылаясь на систему графического выражения как японский визуальный язык. Любой язык, который имеет письменную форму, обязательно квалифицируется как визуальный язык, поскольку он зависит от собственного зрительного восприятия различных маркировок, составляющих его письменную структуру. Грамотность – это способность декодировать эти различные маркировки организованным образом и извлекать из них смысл.

В течение 1960–1970 гг. были проведены многочисленные исследования для изучения концепции визуальной грамотности, которая в 1969 г. была определена Первой национальной конференцией по визуальной грамотности как «виденье, которое человек может развивать, благодаря зрению и одновременно обладая и интегрируя другие сенсорные каналы. При разработке они позволяют визуально грамотному человеку различать и интерпретировать видимые действия, объекты и / или символы, естественные или искусственные, с которыми он сталкивается в среде» [12. Р. 114]. Это определение создает более широкое понимание грамотности, из которого способность понимать написанное слово становится подкатегорией. В этом более широком смысле «визуальная грамотность» может быть применена к таким вещам, как возможность «читать» положение солнца в небе, чтобы определить время

дня, относительное положение или сезон. Каждый день человек «читает» язык тела, жесты и выражения лица окружающих. Точно так же он может выводить информацию из изображений, которые он видит. В своей статье Э. Фельдман описывает процесс чтения картины как почти аналогичный чтению предложения: «Мы читаем [слова], сначала признавая их символами реальных идей или вещей; во-вторых, отмечая их расположение в космосе; то есть их последовательное положение; и в-третьих, интерпретируя взаимосвязь между символическими значениями слов и их последовательными или синтаксическими значениями, основанными на их положении в словесной строке или предложении. Теперь чтение изображений влечет за собой принципиально ту же операцию: мы должны следить за визуальными знаками... Затем мы должны признать их как знаки, объединенные в формы. Наконец, мы читаем полное изображение» [13. Р. 197]. Согласно мнению Э. Фельдмана, чтение изображения требует последовательного восприятия, как и слова в последовательности образуют предложение. Поскольку из-за разнообразных способов просмотра изображения возможны несколько разных предложений, это приводит к недоразумению или двусмысленности.

Следуя этому логическому пути, если одно слово можно рассматривать как эквивалентное одному изображению (каждый из них имеет довольно ограниченный диапазон чтений, но допускает некоторое разнообразие в зависимости от того, кто выполняет чтение), то не может отдельная строка изображения быть упорядоченной, чтобы сформировать значимую единицу таким же образом, как строка слов может быть нарративна для формирования предложения? Как только это соединение будет сделано, становится очевидным, что так же, как грамматика письменного языка контролирует значение слов, основанных на их отношении друг к другу в последовательности, имеет значение последовательность изображений, зависящих от их пространственного отношения друг к другу. В определенном смысле создается визуальная грамматика. Эта визуальная грамматика, полученная из последовательности изображений, была использована, начиная от доисторических картин до современных масс-медиа. Поэтому если манга включает в себя свою собственную среду, отличную от написанной, и является средой, управляемой грамматическими законами визуальной грамотности, каковы эти законы и как они сочетаются друг с другом, чтобы визуально грамотный читатель понимал, что он видит на странице? Читатель должен знать, как читать и расшифровывать информацию, представленную ему, и как он относится к миру в комиксе, который он читает: как он управляет течением времени, как он имитирует движение, как он информирует читателя о субъекте и объекте, как он может добавлять к изображению прилагательные или наречные качества и как каждый из этих элементов связан друг с другом на пространстве страницы, чтобы сформировать сплоченный рассказ.

Японский визуальный язык

Если одну картину можно рассматривать как «слово», грамматически говоря, то то же самое можно сказать об одной панели изображения в комиксе. Как утверждает У. Эйсер, «панель – это основная часть повествования комикса. Через нее читатель переживает мир внутри» [2. Р. 159]. Но так же, как слово может быть разбито на буквы, так и панель может быть разбита на от-

дельные элементы. С. МакКлауд называет эти элементы «значками». «Значки» в понимании С. МакКлауда относятся к «любому изображению, которое может быть использовано для представления человека, места, вещи или идеи» [3. С. 170]. Он делит «значки» на три категории: практические, символические и изобразительные. Примером может служить портрет человека или рисунок здания. Рисунок лица может по своей манере представления выглядеть старым или молодым – и они будут двумя совершенно разными лицами. Эти категории значков обычно легко разделяются, но это не всегда так. Тем не менее читатель должен уметь различать, какие знаковые элементы попадают в какую категорию (даже если это происходит подсознательно), чтобы правильно читать комикс. С. МакКлауд дает отличный пример набора волнистых вертикальных линий в качестве значка. В зависимости от того, как они используются, они могут, например, представлять собой дым, исходящий от горячей трубы. Это будет представлять собой видимое физическое явление и поэтому классифицируется как изобразительная икона. Однако те же волнистые линии, если они расположены над открытым мусором, могут иметь совершенно другое значение. Внезапно они представляют собой невидимую концепцию: идею неприятного запаха. Они становятся символической иконой.

Другая область представления, которая может размыть границы изобразительного и символического значения, часто является одним из самых важных элементов во многих комиксах: представление человеческой формы. В то время как в первом порядке изображение человека является изобразительной иконой, это же изобразительное представление позволяет включать в себя также очень символические элементы: язык тела, жест, позу и выражение лица. У. Эйсер говорит, что «в комиксах положение и жест тела занимают позицию первенства над текстом. Способ использования этих изображений изменяет и определяет предполагаемый смысл слов. Они могут по своему усмотрению к собственному опыту читателя призывать нюансы эмоций и прислушиваться к голосу говорящего» [2. Р. 103]. Использование языка тела может быть мощным и эффективным инструментом при правильном использовании. Для начала, в отличие от изобретенных символов, они не нуждаются в объяснениях, поскольку мы сталкиваемся с ними в повседневной жизни. Однако они могут быть преувеличены для удобства чтения, драматического или комедийного эффекта.

Понимание визуального творения как языка связано с тем, что знаки часто иконичны – они напоминают то, что они означают, что приводит к универсальному пониманию. Иконописные знаки отличаются от двух других типов знаков: те, которые являются индексными, и те, которые являются символическими. Индексные знаки выражают значение индикативным или каузативным путем, таким как, например, указательный палец при наведении. Напротив, символические знаки передают смысл только через культуру. Эти характеристики не являются жестким ограничением, так как существует смешанный знак. Символы не единственный условный знак, поскольку иконки и индексы также встречаются в культуре. Например, смайл, т.е. улыбающееся лицо, – иконичный для человеческого лица, встречается в определенной схеме, которая пронизывает нашу культуру.

Традиционное мнение о языке показало, что он использует только символы, что исключало бы иконическое представление рисунка как картинку [14]. Иконописные изображения создают иллюзию того, что все рисунки универсальны и понятны, поскольку они могут имитировать характер объектов в нашей повседневности. Несмотря на это, способы привлечения зрителей к визуальным картинкам зависело от визуальных художников. Это особенно заметно в японском визуальном языке, поскольку «персонаж человека в манге обычно рисуется в узнаваемом паттерне – стереотипные большие глаза, длинные волосы, маленький рот и острый подбородок. Этот стиль настолько схематичен, что часто лица персонажей нельзя отличить друг от друга, что приводит к использованию авторами других возможностей, позволяющих читателям различать их, таких как меняющийся цвет волос» [15. Р. 12]. Этот преобладающий стиль «манга» поддерживает как условность, так и иконичность, и представляет шаблоны не менее когнитивные, чем любая другая лингвистическая форма. Иконичность делает язык доступным и легко декодируемым для людей по всему миру, в то время как его условность отражает то, что его шаблоны разделяют многие визуальные художники. Некоторые художники используют визуальный словарь, в то время как другие извлекают информацию из воспринимаемого мира. «Информационное общество стимулирует растекание сетевой культуры в некое медианполе, атрибутирующее множественность сфер деятельности человека», – подчеркивает М.Э. Рябова [16. С. 11]. Язык начинается как когнитивная система в идеях человека: коллекция ментальных образов, организующих понятия для выражения в некоторых сенсорных модальностях. Эта система трансформируется в язык культурно, через взаимные разборчивости когнитивных моделей разных людей. Язык «манга» можно считать «стандартной» формой японского визуального языка, поскольку он использует общую модель для привлечения людей. Таким образом, как и большинство других языков в мире, графический японский визуальный язык не появился ниоткуда, а сформировался с течением времени.

Заключение

Комиксы – графическая среда, в которой изображения используются для передачи последовательного рассказа. Комиксы – такая же среда, как кино, театр, поэзия или любой другой процесс передачи истории о самых разнообразных предметах для различной аудитории. Другими словами, комикс обладает билатеральной структурой. Это сочетание искусства (картинка) и литературы (текст). Комиксы являются наиболее устойчивой, эффективной и старейшей непрерывной формой коммуникации, созданной человеком. Комиксы строятся на языке символов и иконок. Например, значок «смайлик» превосходит культуру, мгновенно понимается даже людьми, которые никогда не видели его раньше. Комиксы разработали свой собственный визуальный язык, который может ускорить понимание и значительно уменьшить «затраты» на декодирование. Визуальный язык состоит из визуальной грамматики, которая регулирует чтение комиксов, и она столь же сложна, как и грамматика, которая регулирует чтение письменного языка. Художник, который может овладеть этой грамматикой, способен рассказывать историю таким образом, что она не может быть рассказана через прозу или фильм или любой другой

материал. Это зависит от понимания взаимодействия между изображениями, словами и символами. Комиксы как визуальная коммуникация работают, и, следовательно, требуется совершенная визуальная грамотность, чтобы разобратся во всем этом. Комиксы – форма письма, где идеи передаются посредством последовательных рисунков, становясь повседневностью, как межкультурный продукт народной культуры.

Литература

1. *Березин В.М.* Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. М. : РИП-холдинг, 2003. 174 с.
2. *Eisner W.* Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist (Will Eisner Instructional Books). W.W. Norton & Company; unknown edition, 2008. 192 p.
3. *МакКлайд С.* Понимание комикса. Невидимое искусство. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.
4. *Harvey R.C.* The Art of the Comic Book: An Aesthetic History (Studies in Popular Culture). University Press of Mississippi, 1996. 304 p.
5. *Norton B., McKinney C.* An Identity Approach to Second Language Acquisition in Dwight Atkinson (ed) Alternative Approaches to Second Language Acquisition. Routledge, 2011. P. 73–94.
6. *Рябова М.Э.* Формирование новых идентичностей: диалектика глобального и регионального // Регионология. 2009. № 4 (69). С. 9–16.
7. *Gravett P.* Manga: Sixty Years of Japanese Comics. Harper Design, 2004. 176 p.
8. *Petersen S.R.* Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives. Praeger, 2010. 274 p.
9. *Kinko I.* A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society (англ.) // The Journal of Popular Culture. 2005. Vol. 38, № 3. P. 456–475.
10. *Lent J.A.* Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001. 249 p.
11. *Shimizu I.* Manga no rekishi. Iwanami Shoten, 1991. 39 p. (Iwanami shinsho. Shin akaban).
12. *Rommens A.* Manga story-telling/showing [Электронный ресурс]. URL: <http://www.image-andnarrative.be/inarchive/narratology/aarnoudrommens.htm> (дата обращения: 04.10.2017).
13. *Feldman E.B.* Visual Literacy // Journal of Aesthetic Education. 1976. Vol. 10, № 3/4, Bicentennial Issue. P. 195–200.
14. *Peirce C.S.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Vol. 2: Elements of Logic. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931 [Электронный ресурс]. URL: <https://colorseminotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (дата обращения: 20.08.2017).
15. *Hockett C.F.* Logical Considerations in the study of animal communication. In The view from language: selected essays, 1948–1974, edited by C.F. Hockett. Athens: University of Georgia Press. Original edition, 1960 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hutchinsweb.me.uk/JLitSem-1980.pdf> (дата обращения: 15.09.2017).
16. *Рябова М.Э.* Коммуникация в сетевом информационном обществе : новые реальности // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. 2016. Т. 5, № 3. С. 8–12.

Suraya B. Bkhat, New Russian University (Moscow, Russian Federation).

E-mail: Beyondbirthday77@gmail.com

Marina E. Ryabova, New Russian University (Moscow, Russian Federation).

E-mail: Ryabovame@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 13–21.

DOI: 10.17223/22220836/36/2

MANGA OR JAPANESE VISUAL LANGUAGE AS A FORM OF COMMUNICATION

Keywords: visual communication; comics; manga; visual language; communication.

Since the emergence of society, people have tried to communicate with their own kind, using various forms of communication. Constantly striving to interact with other people, the person needed to develop public communication over long distances, thus he was looking for different ways and forms of communication. New communication tools led to a variety of forms of transmitted information, and so began to develop visual communication. Visual communication is a type of communi-

cation in which the transmission of ideas and messages occurs through two-dimensional images, such as signs, drawing, graphic design, illustration, advertising and electronic resources. Specialists note that “nowadays, illustration is increasingly becoming an element of text formation. The level of integration of all visual forms, as well as of other iconic formations, into a single textual space of printed and electronic publications is very high”¹.

By and large, visual communication derived from a sequence of images, existed, from ancient cave paintings to Egyptian tombs, as well as from Mayan friezes to medieval European tapestries. In cultures in which there was a written language, writing was often used in tandem with images for greater clarity of text. This same tradition is still alive today, which can be seen in comics. Comics are, first of all, images of the text in a sequential order. In different cultures, it is customary to talk about comics using the terminology used in their original languages, such as “manga for Japanese comics or comics for French-Belgium comic books of French”².

The orientation of the modern world on the visual way of presenting information has led to the appearance of such a visual language as manga. Using a visual-text communication method based on visualization of information, comics (manga) occupy an important place among the media that allows them to be viewed as a special kind media text, integrating lexical and visual components, and as an integral part of the media communication system. This determines the formulation of the main goal of the article: to analyze the manga in the context of the current trends in information visualization, which develop the concept of “manga” through the expansion of the visual language. Caricatures and similar forms of illustration are the most common means of creating images in manga. The modern idea of the manga has developed under the strong influence of the Western tradition. Manga – is primarily pictures. Definition of manga was introduced by mangaka (artist, drawing a manga) Rakuten Kitazawa. He defined the manga as “a form of art of mass production, which is characterized by satire, humor and exaggeration, deliberately condemning the world and ridiculing it, i.e. manga is a caricature”. However, other scholars researchers (R. Gravett, A. Rommens) use “manga» as a visual language, which itself is freely perceived as an “aesthetic style”. Any language that has a written form is necessarily qualified as a visual language, because it depends on your own visual perception of the various markings that make up its written structure.

The dual nature of the manga echoes the comparison of the process of reading the picture and the sentence, described by E. Feldman's footnote. If one picture can be considered as a “word”, grammatically speaking, the same can be said about a single image panel in a comic. According to W. Eisner “the panel is the main part of the comic story. But just as a word can be broken into letters, so the panel can be broken up into separate elements. S. McCloud calls these elements “icons”. “Icons” in S. McCloud's understanding refer to “any image that can be used to represent a person, place, thing or idea”³. He divides the “icons” into three categories: Practical, Symbolic and Fine. The understanding of visual creation as a language is due to the fact that the signs are often iconic – they resemble what they mean, which leads to a universal understanding. Consequently, comics are a graphical environment in which images are used to convey a consistent story. Comics are the same medium as cinema, theater, poetry or any other process of conveying a story about a wide variety of subjects for a different audience. This is a combination of art (picture) and literature (text). Comics have developed their own visual language, which can speed up understanding and significantly reduce the “cost” of decoding. Comics like visual communication work and, therefore, perfect visual literacy is required to understand all this. Drawings and sequential images are an integral part of the expression of the human personality and date back to the cave pictures that transformed in modern society into comic books.

References

1. Berezin, V.M. (2003) *Massovaya kommunikatsiya: sushchnost', kanaly, deystviya* [Mass communication: essence, channels, actions]. Moscow: RIP-kholding.
2. Eisner, W. (2008) *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist (Will Eisner Instructional Books)*. W.W. Norton & Company.
3. Makklaud, S. (2016) *Ponimanie komiksa. Nevidimoe iskusstvo* [Understanding Comics. Invisible Art]. Moscow: Beloe Yabloko.
4. Harvey, R.C. (1996) *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History (Studies in Popular Culture)*. University Press of Mississippi.

¹ Berezin V.M. Mssovaya kommunikaciya: sushnost, kanali, deistviya. M.: Rip-holding, 2003. P. 163.

² Norton B., McKinney C. An Identity Approach to Second Language Acquisition in Dwight Atkinson (ed) *Alternative Approaches to Second Language Acquisition*. Routledge, 2011. P. 83.

³ MacClaud S. Ponimanie komiksa. Nevidimoe iskusstvo. Beloe yabloko, 2016. P. 170.

5. Norton, B. & McKinney, S. (2011) An Identity Approach to Second Language Acquisition. In: Atkinson, D. (ed.) *Alternative Approaches to Second Language Acquisition*. Routledge. pp. 73–94
6. Ryabova, M.E. (2009) Formation of New Identities: Dialectics of the Global and the Regional. *Regionologiya – Russian Journal of Regional Studies*. 4(69). pp. 9–16.
7. Gravett, P. (2004) *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*. Harper Design.
8. Petersen, S.R. (2010) *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. Praeger.
9. Kinko, I. (2005) A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society. *The Journal of Popular Culture*. 38(3). pp. 456–475. DOI: 10.1111/j.0022-3840.2005.00123.x
10. Lent, J.A. (2001) *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*. Honolulu: University of Hawai.
11. Shimizu, I. (1991) *Manga no rekishi (Iwanami shinsho. Shin akaban)*. Iwanami Shoten.
12. Rommens, A. (n.d.) *Manga story-telling/showing*. [Online] Available from: <http://www.image-andnarrative.be/inarchive/narratology/aarnoudrommens.htm> (Accessed: 4th October 2017).
13. Feldman, E.B. (1976) Visual Literacy. *Journal of Aesthetic Education*. 10(3/4). pp. 195–200.
14. Peirce, C.S. (1931) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press. [Online] Available from: <https://colorsemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (Accessed: 20th August 2017).
15. Hockett, C.F. (1960) Logical Considerations in the study of animal communication. In: Hockett, C.F. (ed.) *The view from language: selected essays, 1948–1974*. Athens: University of Georgia Press. [Online] Available from: <http://www.hutchinsweb.me.uk/JLitSem-1980.pdf> (Accessed: 15th September 2017).
16. Ryabova, M.E. (2016) Kommunikatsiya v setevom informatsionnom obshchestve: novye real'nosti [Communication in the network information society: new realities // Scientific research and development]. *Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaya kommunikativistika – Scientific Research and Development. Modern Communication Studies*. 5(3). pp. 8–12.

УДК 7.01

DOI: 10.17223/22220836/36/3

А.В. Венкова

ЦИФРОВОЙ ПРИМИТИВИЗМ И МЕХАНИЗМЫ НАСЛЕДОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Визуальные практики современности характеризуются беспрецедентной демократизацией способов функционирования образов. Благодаря широкому доступу к данным, упрощению и индивидуализации практик создания и распространения изображений, изменяются способы оценки, хранения и передачи информации. Цифровой образ ставит перед исследователями проблему уточнения теоретических установок по отношению к продуктам самодеятельного творчества, примитивного искусства, аутсайдерской деятельности и простого «любительства». В статье раскрываются основополагающие свойства цифрового примитивизма, особенности его возникновения, семантика и перспективы развития.

Ключевые слова: цифровой примитивизм, цифровое искусство, медиаархеология, постгуманизм, визуальная культура.

Что такое цифровой примитивизм

Применительно к цифровому искусству использование понятия «примитивизм» носит условный характер, скорее, здесь можно говорить о выделении пластической тенденции, на которую интересно обратить внимание в контексте рассмотрения развития цифрового искусства вообще, однако даже и в этом случае нужно определить основания использования именно этого понятия, поскольку в исследовании примитивов в изобразительной деятельности в России имеется пусть не слишком устойчивая, но все же обозначенная традиция [1–7].

Примитивизмом в пластических искусствах обычно называют использование профессиональными художниками приемов наивного, самодеятельного искусства и аутсайдерского искусства. Наивное искусство предполагает трансляцию искреннего, поэтического взгляда на мир без выраженного стремления к подражанию профессиональным приемам художественного мейнстрима, при этом самодеятельное (любительское искусство) не обязательно должно быть наивным, оно может являть подражательные стремления, тенденцию к апроприации языка массовой культуры и китча. Под искусством аутсайдеров, как правило, понимают художественную деятельность девиантных с точки зрения господствующей официальной идеологии групп.

В рамках настоящих размышлений речь пойдет о явлении цифрового примитивизма, т.е. форматах работы профессиональных художников с инструментарием наивного пластического языка и его источников для экспериментов в рамках цифровой эстетики.

Генеалогия и иконография цифрового примитивизма

В качестве источников примитивистских мотивов отечественные исследователи, как правило, выделяют икону, лубок, любительское и детское ис-

кусство, китч, рекламу, вывеску, фольклор, в том числе городской [1, 3, 8]. Из этого набора для генеалогии и иконографии цифрового примитивизма будут важны практически все влияния за исключением иконы и религиозного лубка, которые поступают в образный лексикон цифровой культуры уже в переработанном современным городским фольклором виде. Объединяющим фактором здесь будет своеобразный наивный взгляд или самодеятельное обращение с материалом, которые в современную эпоху оказываются опосредованными новыми медиа.

В настоящий момент цифровое искусство представляет собой одно из направлений художественного мейнстрима, такое же, каким для XIX – первой половины XX в. была живопись. Для многих, особенно молодых художников, эта форма выражения является первичной, привычной и естественной. В силу этого весь объем цифрового искусства представляет собой гигантский массив высказываний, требующий такой же длительной работы для описания и систематизации, какая ведется с живописью с момента ее возникновения. В цифровом искусстве, как и в живописи, есть свои признанные мастера, любители и аутсайдеры. И нет никакой возможности говорить о цифровом искусстве или тем более цифровой культуре в целом в рамках одной небольшой статьи. В данном тексте хотелось бы коротко остановиться только на одном аспекте цифрового искусства – его примитивистских мотивах и приемах, показать наиболее очевидные точки возникновения этой эстетики в цифровой визуальности.

Цифровые субкультуры. Аналогом коллекций ар-брют в цифровом мире являются имиджборды, из которых Tumblr, породивший целую «эстетику тамблер», выглядит наиболее респектабельным. Первоначально мусорные картинки, «бедные образы» собирались на таких агрегаторах, как 2chan и 4chan. Из этих «народных» депозитариев выросли первые оформившиеся цифровые субкультуры, такие как varogwave, sea punk, web punk и др. Все они соединяли ностальгический медиаархеологический импульс с трехмерной компьютерной графикой и рядом устойчивых кочующих образов, позволяющих отличать одно направление от другого. В varogwave это диалоговые окна ранних релизов Windows, «тормозящие» процессы визуализации данных, рендеринговые сетки и экзотические элементы – иероглифы, пальмы, космические виды. Sea punk, как следует из названия, вдохновляется эстетикой морей. Здесь всегда присутствуют дельфины, пальмы, волны и ракушки. Наконец, web punk, в отличие от двух предыдущих тенденций, выросших из музыкальных субкультур, представляет собой сугубо визуальное явление и вдохновляется эстетикой гламура 90-х гг. XX в. Здесь преобладают розовый, сиреневый и фиолетовый цвета и элементы «высокого искусства» – античные статуи, колонны, встречаются изображения мадонн. При этом web punk сохраняет элементы varogwavea и sea punka в виде медиаархеологического лоу-фай эпохи Windows 98 – дискет, кассет VHS, дельфинов и пальм.

В этом нагромождении лучше всего читается дадаистская тяга к коллажу как беспечному художественному хулиганству и бриколажу как самодеятельному творчеству в духе почтальона Шевеля. Последний также мечтал привнести в свой Идеальный дворец все самое лучшее, что может дать культура, а главное то, что было дорого и любимо самим автором [9].

Цифровое любительское творчество породило и набор технических приемов, использующих инструменты работы с цифровыми изображениями, изначально предназначенные для профессиональных дизайнеров. К таким приемам, определившим облик современной цифровой картинки, относятся дата сортинг (data sorting), дата бендинг (data bending), дата мошинг (data moshing), глитч (glitch). Все эти техники связаны с выборочным искажением данных в цифровом изображении (или в звуке, если речь о глитче). Data sorting предполагает «сортировку данных» с последующим искажением или удалением части из них, data bending показывает «сгибание» отдельных элементов изображения, data moshing – их перемешивание. Глитч эстетизирует программную ошибку или сбой, искажающий первоначальное изображение, тем самым обнажая его эфемерность и хрупкость.

Арт-гейм-дизайн. Большое воздействие на цифровой примитивизм в силу его генетической связи с любительским изготовлением и распространением изображений оказала эстетика видео-, а затем и компьютерных игр. Чаше всего можно встретить цитаты из раннего периода становления компьютерной индустрии. Для зрелых авторов в этом сказывается ностальгия по детству и молодости, для молодых – проявление ретромании, характерной для метамодернистской чувствительности. Культовые игры «Pacman», «Super Mario», «Minecraft» порождают бесконечное количество визуальных цитат. Поскольку игровая индустрия сформировала сверхсложные, суперреалистичные интерфейсы, над созданием которых работают гигантские корпорации, игровое прохождение которых требует супермощных и дорогих компьютеров, утраченное чувство игрового уюта перемещается в авторский гейм-дизайн. Из мировых суперхитов в этой области можно назвать «Undertale», стильную и аскетичную игру, созданную одним автором в подчеркнутой ретроманере. В отечественном арт-гейм-дизайне выделяются работы Феди Балашова, создающего упрощенные авторские интерфейсы, нацеленные не столько на игровое прохождение, сколько на визуальное любование.

Наивная цифровая картинка. Пионерское видео, во многом определившее эстетику современного аудиовизуального мейнстрима, принадлежит авторству «подростка из сети» Янга Лина (Yung Lean), снявшего в 2013 г. видео «Hurt», где собраны все штампы эстетики цифровых субкультур. Подчеркнутый лоу-фай домашнего видео, дурацкие танцы на форе хромакея, впоследствии смонтированные с множеством цифрового «мусора» из подросткового образного универсума, поначалу казались забавной детской шалостью, но в 2019 г. подобные наивные видео уже тщательно имитируются самыми серьезными законодателями вкуса в индустрии шоу-бизнеса. В частности, своеобразным оммажем Янгу Лину выглядит клип на совместную песню Эда Ширана и Джастина Бибера «I Dont Care» (2019).

Наивная цифровая картинка продолжает развиваться в любительском сегменте, теперь уже преимущественно в сменивших имиджборды социальных сетях, созданных для обмена изображениями. К таковым можно отнести многочисленные инстаграм-аккаунты, например: Glichman.exe, Atari_stash_house, k1ng_dag0, интернет-блог strawberry napalm. Можно встретить и примеры цифрового примитивизма профессиональных художников, вдохновляющихся наивными мотивами. Подобным экспериментом является проект ныне отошедшего от этой эстетики художника Протея Темена, названный

им в 2007 г. «добротаризмом». В этой серии художник ближе всего подходит к тому, что мы привыкли ассоциировать с примитивом. Яркие фольклорные образы и находки цифровых субкультур пропускаются сквозь компьютерные фильтры, образуя высокотехнологичные коллажи, стилистически близкие творчеству художника-аутсайдера Георгия Демкина. Добротаризм Протея Темена уже находится на грани между генерацией новой визуальности и рефлексией над наивным самостоятельным творчеством, что характерно для большинства профессиональных художников, занимающихся цифровым искусством, а, например, Наталья Стручкова возвращает наивную цифровую эстетику обратно в живопись, утверждая универсальный характер этой образности для современной визуальной культуры (серии «Прокрастинация» (2011), «Ни жив ни мертв» (2015)).

Рефлексивный примитивизм. Своеобразной рефлексией над миром цифрового мусора является деятельность вдумчивого художника-интеллектуала и теоретика Хито Штейерль, неоднократно признаваемого профессиональными изданиями, такими как Art Review, самым влиятельным персонажем мира искусства. Влияние Штейерль связано с ее стремлением разобраться в наиболее массовых формах современной визуальности и сделать это одновременно средствами искусства и теории. Самый известный ее текст «В защиту плохой картинки» [10], посвященный цифровому мусору и низкосортным цифровым коллажам, в какой-то степени наследует по цитируемости культовое эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», поскольку задает теоретическую рамку размышлений о «бедных образах», из которых состоит наша эстетическая вселенная. В творческой плоскости Штейерль стремится воспроизвести технологию создания «плохой картинки» с тем, чтобы понять психологию ее автора, пропустить через себя и отрефлексировать опыт пользователя, сталкивающегося с новым свойством подручности – цифровым фильтром, встроенным в смартфон, легко помещающимся в руке и определяющим первичный телесный опыт человека цифровой эпохи. Имитирующие наивные картинки работы Хито Штейерль «In Free Fall» (2010), «How Not to Be Seen» (2013), «Liquidity Inc.» (2014) на первый взгляд неотличимы от самодельных изображений из анонимных экаунтов в инстаграм. Рефлексивную дистанцию создает только сопровождающий текст, позволяющий очертить вокруг произведения рамку, выполняющую ту же функцию, которой служили манифесты художников-авангардистов. Без этой теоретической рамки созданная Штейерль картинка неизбежно канет в цифровой поток «бедных образов», генерируемых и распространяемых всеми пользователями Интернета [11, 12].

Рефлексивное действие, связанное с осмыслением функционирования цифровых изображений, осуществили Пьер Юиг («Two Minutes Out of Your Time» (2000), «One Million Kingdoms» (2001)) и Филипп Паррено («Anywhere Out of The World» (2000)) в проектах 2000–2001 гг., создавая оригинальные видео с выкупленным ими персонажем из коммерческого каталога аниме по имени AnnLee. Присваивая часть популярной культуры, вводя ее в ареал «высокого» искусства, художники хотели указать на различия в коммерческом и художественном использовании визуальных образов, которые, впрочем, оказались не вполне проявленными. Скорее, Юиг и Паррено выступили

здесь как наивные мастера, выдавая себя за работников промышленных корпораций по созданию аниме.

Восьмибитная эстетика. Медиаархеологический импульс и ностальгическую ноту задают в цифровом примитивизме проекты, связанные с использованием восьмибитной эстетики. Здесь уже в самом приеме заложено наивное желание вернуться в «цифровое детство», эпоху Пакмена и Тетриса. Восьмибитные работы кажутся очень теплыми и трогательными. Эта эстетика хорошо просматривается в творчестве Ивана Тузова: в работах «С полицейскими» (2013), «Девочка с персиками» (2014), «Купальщицы», «Семейные плавки» (2015) и др. Сам художник в интервью признает смягчающее влияние примитивной восьмибитной пикселизации, замечая, что без нее рисунки выглядели бы более мрачными [13].

Восьмибитные персонажи появляются в промо-клипе к песне «Yellow Light» Фарелла Вильямса к фильму «Гадкий Я 3» (2017). Здесь пикселизированные миньоны отправляются в эпоху компьютерной игры Марио, чтобы сразиться в ней с главным злодеем.

Постинтернет. Пластическое продолжение цифрового примитивизма широко представлено в направлении художественной практики, получившей наименование «постинтернет» [14]. Постинтернет возвращает в трехмерность изначально плоскостную цифровую эстетику. Созданные двухмерными объектами цифрового мира обретают здесь объем. Катя Новичкова в серии «Approximation» (начиная с 2012) показывает словно бы вырезанные с десктопа компьютера картонные обои, аккуратно выпиленные по контуру с тем, чтобы быть помещенными в пространство выставочного зала подобно скульптурам. Арти Виркант (Artie Vierkant) в серии «Image Objects» (начиная с 2011), Оливер Ларик (Oliver Laric) в проекте «Icon (Utrecht)» (начиная с 2009), Кори Аркэнжел (Cory Arcangel) в работах «Photoshop Gradient Demonstrations series» (2009–2013) переносят эстетику фильтров фотошоп в пространство, материализуя изначально нематериальную, эфемерную природу цифрового изображения.

Подобные эксперименты проводит Фаиг Ахмед, создающий распадающиеся на пиксели либо пораженные глитчем ковры, выполненные в традиционной технике азербайджанского ковроткачества. Пространственный глитч можно увидеть у Бэнкси в проекте «Dismaland» (2015) и у Вима Дельвуа в работах «закрученной» серии (2005–2013). Наивный взгляд демонстрируют Recycle Group в объектах серий «Part of the Moment» (2013–2014) и «Holy ID» (2013), где в трехмерность выходят не только наивные пластические находки цифрового мира, но и персонажи популярной культуры, родные для поколения постинтернет-художников. Более серьезная нота чувствуется у Валерия Гриковского в «Гибели богов» (2014), хотя и здесь применяется прием визуальной обманки, когда пикселизация имитируется при помощи иголок, вертикально размещенных на стенде.

Лучше всего идею цифрового примитивизма в постинтернет-эстетике воплощает Иван Тузов в сериях «Марио» и «Портреты» (2011–2012), выкладывая изображения обрезанными коктейльными трубочками. В целом все данное направление тяготеет к примитивизму, поскольку некоторая ирония заложена уже в самой идее – сделать осязаемым изначально эфемерное, цифровое. Главным в этом процессе становится эмоциональная привязанность

авторов к цифровым героям своего детства и юности, желание приблизить их, сделать «настоящими», придать им плоть.

Цифровая поп-культура. Описанная здесь петля возникновения и развития цифрового примитивизма – от мусорных имиджбордов и субкультурной иконографии через творчество профессиональных художников, использующих эту эстетику как прием, до ее материализации в постинтернет-искусстве – закономерно приводит к обратному возвращению обогащенной художественным видением цифровой визуальности в популярную культуру. Пример показывают сами представители арт-мира. Так, звезда мирового масштаба Синди Шерман в последнее время все больше увлекается инстаграм-артом, оказывая тем самым большее влияние на массовое восприятие изображений, чем это было бы возможно через традиционные каналы трансляции смыслов – музеи, выставочные залы, художественные журналы и галереи.

Инстаграм-арт представляет собой явление промежуточное – между миром искусства и популярной культурой. Пример подобного творчества на грани искусства и любительского самофотографирования показывают профессиональные художницы Елена Шейдлина и Альберта Ушакова, но наиболее ярко цифровой примитивизм проявляет себя сейчас в индустрии музыкальных видео, располагающих большими бюджетами, чем традиционные арт-площадки, и более оперативно реагирующих на изменения визуальной моды, чем кинематограф, хотя и в нем в последнее время достаточно примеров прямого, «примитивного» использования визуального языка цифрового искусства («Призрак в доспехах» (2017), «Бегущий по лезвию 2049» (2017)), «Человек-паук: через вселенные» (2018) и др.).

Если четыре-пять лет назад только отдельные, самые искусные авторы использовали в музыкальной поп-индустрии цифровую эстетику при съемке видеоклипов, как, например, Дэвид Гетта (David Guetta & Showtek «Sun Goes Down» ft Magic! & Sonny Wilson (2015)) и Джастин Бибер (Justin Bieber, BloodPop® «Friends» (2017)), то в 2018–2019 гг. это уже становится абсолютным мейнстримом (BTS «Idol» (2018), Post Malone «Wow» (2019), Major Lazer and Anitta «Make It Hot» (2019), Galantis «Bones» feat One Republic (2019) и др.). Благодаря легитимирующей активности художников, работающих в области визуального искусства, изначально низкие, «бедные», мусорные образы входят в широкий поток массовой визуальности, определяя общую картину мира и формируя фильтр визуального опыта.

Авангард, китч и производство присутствия

Кратко охарактеризовав явление цифрового примитивизма, интересно было бы задаться вопросом о его стойкой популярности и среди простых пользователей цифрового мира, и среди художников, и среди представителей коммерческих креативных индустрий. Из всех форм современного искусства эту можно назвать самой востребованной за его пределами, при том, что ее принадлежность к «плохому вкусу» и «низовой эстетике» ни у кого не вызывает сомнений. Среди прочего, популярность цифрового примитивизма определяется его готовностью входить в различные эстетические коллаборации. В отличие от сложного, условно авангардного искусства, нацеленного на противостояние культурным индустриям [15, 16], цифровое творчество, с

легкостью вмещающее в себя современные варианты китча и самодеятельности, демонстрирует открытость миру: «...сегодня китч, – пишет Мишель Тевоз, – термин, проникнутый состраданием, использующийся для обозначения эстетических предпочтений простых людей» [17. С. 100].

Авангард нацелен на эксклюзив, отвержение неподготовленного зрителя благодаря высокому порогу сложности. Китч, приютившийся в цифровом примитивизме, представляет собой попытку теплого домашнего овладения, апроприации визуальной сложности современного мира, приближения к далекому и недостижимому. «Предметы, сделанные своими руками, создают ощущение не просто уюта, но безопасного, обжитого пространства, не похожего ни на какое другое», – пишет знаток примитива и наивного искусства Ксения Богемская [3. С. 17]. Эффекты снэпчат в клипе «Idol» BTS, фильтры инстаграм в работах Синди Шерман являют пример беспримерной демократизации работы с образом, доступной любому пользователю, что создает иллюзию открытости мира и равенства возможностей для всех. Привнесение эмоции, аффекта, умиления для доместикации, простоты проживания цифрового контента – основные двигатели тотального распространения цифрового примитивизма в современной визуальной культуре. Обезличенный мир цифрового образа нуждается в привнесении элементов эмоциональности, ностальгии, отмеченности человеческим опытом. Далекий от репрезентации, имманентный сингулярный пиксельный образ несет в своей новой форме привычную жажду сподручности и присвоения: «Цель здесь заключается не в том, чтобы репрезентировать нечто устойчивое, обеспечивая образам поддержку со стороны субстрата, а в изобретении новых форматов для порождения различных конфигураций образов» [18. С. 50]. Детская радость узнавания любимого персонажа мультфильма или компьютерной игры осуществляет трансфер аффекта из привычного обжитого пространства в пугающий и незнакомый мир постгуманистической реальности [19].

Подручные, домашние, детские, теплые, обжитые и присвоенные образы цифрового мира выступают против репрезентации, открывая радостную эмоциональность присутствия.

Литература

1. *Примитив* и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М. : Наука, 1983. 206 с.
2. *Лебедев А.В.* Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII–XIX столетий. М. : Традиции, 1998. 248 с.
3. *Богемская К.Г.* Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001. 185 с.
4. *Философия наивности* / сост. А.С. Мигунов. М. : Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
5. *Богемская К.Г.* Искусство вне норм. М. : Буксмарт, 2017. 416 с.
6. *Наивное искусство и китч.* Основные проблемы и особенности восприятия. СПб. : Алетейя, 2018. 450 с.
7. *Мусянкова Н.А.* Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. М. : Буксмарт, 2019. 368 с.
8. *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М. : Советский художник, 1990. 272 с.
9. *Тевоз М.* Арт-брют. Париж: Booking International, 1995. 228 с.
10. *Steyerl H.* In Defense of the Poor Image // *The Wretched of the Screen.* SternbergPress, 2012. P. 31–45.
11. *Джослит Д.* После искусства. М. : V-A-C press, 2017. 144 с.

12. Гройс Б. В потоке. М.: Ad Marginem, 2018. 208 с.
13. *Портрет художника в юности*. Иван Тузов. Текст : Анна Быкова [Электронный ресурс]. URL: <http://aroundart.org/2013/10/31/portret-hudojnika-tuzov/> (дата обращения: 07.07.2019).
14. *Gene McHugh*. Post Internet. Publisher: LINK Editions, Brescia 2011 www.linkartcenter.eu [Электронный ресурс]. URL: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf (дата обращения: 07.07.2019).
15. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60 [Электронный ресурс]. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения: 07.07.2019).
16. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ad Marginem, 2016. 104 с.
17. Тевоз М. Искусство как недоразумение / пер. с фр. И. Оносова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 152 с.
18. Джозелит Д. Против репрезентации // Художественный журнал. 2015. № 94: Об образе. С. 46–51.
19. Степанов М.А. Цифровая эсхатология // Новое литературное обозрение. 2018. № 149. С. 333–352.

Alina V. Venkova, Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russian Federation), Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D. Likhachev (Moscow, Russian Federation).

E-mail: venkova@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 22–30.

DOI: 10.17223/22220836/36/3

DIGITAL PRIMITIVISM: PRESERVATION AND DISTRIBUTION OF IMAGES IN CONTEMPORARY VISUAL CULTURE

Keywords: digital primitivism; digital art; media archeology; posthumanism; visual culture.

Contemporary visual practices are characterized by rapid democratization of the ways of access and preservation of images. Due to the wide access to data, simplification and individualization of the practice of creating and distributing images, the ways of evaluating, storing and transmitting information change. The habitual legitimizing mechanisms cease to work, both at the institutional and aesthetic level.

The democratic public image, called by the media theoretician Hito Steyerl “poor image”, representing the dominant type of image in modern visual culture, re-poses the problem of clarifying the theoretical attitude towards products of amateur art, primitive art, outsider activity and simple “amateurism”.

The article is devoted to the study of current practices of digital culture on the basis of digital art. The aim of the article is to study the genealogy and iconography of digital primitivism, mainly in Russian art. Among the research objectives: definition of the concept of “digital primitivism”; identification of its genetic basis; consideration of the main stylistic trends and visual clichés; identification of the impact of digital subcultures on artistic practices; a description of the impact of digital art on contemporary popular culture, the definition of the meaning of digital primitivism in the context of the visual experience of our time.

As a result of the study, it was possible to show the main components of digital primitivism, including: digital subcultures, art-game design, naive digital picture, reflective primitivism, eight-bit aesthetics, post-Internet, digital pop culture. The following statements serve as conclusions. Ways of inheriting visual material in the digital world are based on the tendency to hold a nostalgic note, supported by media archeology and longing for the eight-bit era (which has already become widespread in popular culture from video clips to computer games such as *Undertale*) and at the same time, constant awareness the impending posthuman reality that appears to be a digital apocalypse. In the context of these tendencies, digital primitivism performs the therapeutic function, creating a sense of control over the growing element of the all-powerful digital culture.

References

1. Tanaeva, L.I. et al. (1983) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoy kul'ture Novogo i Novoyshogo vremeni* [The primitive and its place in the artistic culture of the Early Modern and Modern Periods]. Moscow: Nauka.

2. Lebedev, A.V. (1998) *Tshchaniem i userdiem. Primitiv v Rossii XVIII–XIX stoletiy* [By nagging and zeal. The Primitive in Russia of the 18th–19th centuries]. Moscow: Traditsii.
3. Bogemskaya, K.G. (2001) *Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsayderskoe iskusstvo v XX veke* [Understanding the primitive. Amateur, naive and outsider art in the twentieth century]. St. Petersburg: Aleteyya.
4. Migunov, A.S. (2001) *Filosofiya naivnosti* [The Philosophy of Naivety]. Moscow: Moscow State University.
5. Bogemskaya, K.G. (2017) *Iskusstvo vne norm* [Art is Out of the Norm]. Moscow: Buksmart.
6. Musyankova, N.A. (ed.) (2018) *Naivnoe iskusstvo i kitch. Osnovnye problemy i osobennosti vospriyatiya* [Naive art and kitsch. The main problems and specificity of perception]. St. Petersburg: Aleteyya.
7. Musyankova, N.A. (2019) *Primitiv v kvadrate. Sovetskaya kul'turnaya politika i izobrazitel'naya samodeyatel'nost' v litsakh i faktakh* [Primitive squared. Soviet cultural policy and graphic amateur activity in persons and facts]. Moscow: Buksmart.
8. Pospelov, G.G. (1990) *Bubnovyy valet. Primitiv i gorodskoy fol'klor v moskovskoy zhivopisi 1910-kh godov* [Jack of Diamonds. Primitive and urban folklore in the Moscow painting of the 1910s]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
9. Tevoz, M. (1995) *Ar-bryut* [Arbrut]. Paris: Booking International.
10. Steyerl, H. (2012) *The Wretched of the Screen*. SternbergPress. pp. 31–45.
11. Joslite, D. (2017) *Posle iskusstva* [After the Art]. Translated from English. Moscow: V-A-C press.
12. Groys, B. (2018) *V potoke* [In the Stream]. Moscow: Ad Marginem.
13. Bykova, A. (2013) *Portret khudozhnika v yunosti. Ivan Tuzov* [Portrait of the artist in his youth. Ivan Tuzov]. [Online] Available from: <http://aroundart.org/2013/10/31/portret-hudojnika-tuzov/> (Accessed: 7th July 2019).
14. McHugh, G. (2011). *Post Internet*. [Online] Available from: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf (Accessed: 7th July 2019).
15. Grinberg, K. (2005) Avangard i kitch [Avant-garde and kitsch]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 60. [Elektronnyy resurs]. [Online] Available from: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (Accessed: 7th July 2019).
16. Horkheimer, M. & Adorno, T. (2016) *Kul'turnaya industriya. Prosveshchenie kak sposob obmana mass* [The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception]. Translated from English by T. Zborovskaya. Moscow: Ad Marginem.
17. Thevoz, M. (2018) *Iskusstvo kak nedorazumenie* [Art as a misunderstanding]. Translated from French by I. Onosova. St. Petersburg : Ivan Limbakh.
18. Joselite, D. (2015) Protiv reprezentatsii [Against Representation]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 94. pp. 46–51.
19. Stepanov, M.A. (2018) Tsifrovaya eskhatologiya [Digital eschatology]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 149. pp. 333–352.

УДК 316.74:2-264:004.925.84
DOI: 10.17223/22220836/36/4

Е.В. Галанина, Д.А. Батурич

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В ВИДЕОИГРАХ: АРХЕТИПЫ¹

Актуальность темы исследования мифологических структур в видеоиграх обусловлена, с одной стороны, развитием исследований видеоигр, с другой стороны, процессом дигитализации современной культуры, в рамках которого миф приобретает особую значимость в силу размывания границ реального и виртуального. Цель статьи – исследование архетипов как универсальных мифологических структур, репрезентированных в видеоиграх.

Ключевые слова: миф, видеоигра, нарратив, архетип, мономиф, game studies.

Вопросы бытия мифа в современной культуре не теряют своей актуальности, более того, с развитием информационно-коммуникационных технологий и дигитализацией культуры они приобретают новое значение. Мы трактуем миф как значимую культурную реалию, связанную с экзистенциальной потребностью человека в осмыслении и структурировании реальности, формировании картины мира и определения места человека в нем, конструировании идентичности, социального порядка и ценностно-смысловых основ собственного существования [1].

Миф универсален и вместе с тем он абсолютно неуловим: как только мы пытаемся ухватить его специфику, он ускользает от нас. Дело в том, что мы можем находиться либо в состоянии подчинения тому или иному мифу, не проблематизируя его и предполагая достоверность его образов, либо в состоянии неприятия и непонимания мифа как сторонний наблюдатель [2]. И та и другая позиция, как отмечает Д.П. Козолупенко, делают осмысление мифа достаточно проблематичным. Однако «если миф в какой-то момент нашей жизни довлеет над нами, значит, это необходимо нам, ибо все, что существует в человеческой культуре, имеет свой антропологический смысл, свои, строго определенные, социально-психологические функции» [Там же. С. 84]. И действительно, здание культуры немыслимо вне мифа. Современный человек существует под воздействием множества разнородных мифологических конструкторов, что мы показали в работе «Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры» [3].

Каждый из нас погружен в пространство мифа, и здесь мы можем рассуждать о пространстве индивидуального мифа, конструируемого человеком для придания смысла, цели и единства собственной жизни [4], или пространстве коллективных представлений (религиозных, социальных, национальных, политических и т.д.), принимаемых нами на веру. Мы можем также говорить об архаических мифологических структурах и их присутствии в современном сознании и культуре (архетипы, мифологемы, ритуалы, символы, образы) и

¹ Работа выполнена при поддержке гранта Президента Российской Федерации № МК-1560.2018.6.

одновременно о новых воплощениях мифа (мифодизайн в коммерческих и социальных мифах [5], неомифологизм в художественном творчестве и литературе [6], искусственные мифологии в видеоиграх [7]). Основное, что мы хотим здесь отметить: человек и окружающая его действительность, на наш взгляд, не существуют вне мифа, который является неотъемлемым элементом человеческого сознания. Именно миф структурирует наши представления о реальности, придает значение и смысл предметам и явлениям окружающего мира, включает их в единый жизненный процесс. По словам А.В. Ульяновского, «без мифа материальный мир исчезает» [5. С. 439]. И сам миф выступает для нас, словами А.Ф. Лосева, «жизненно ощущаемой и творимой вещественной реальностью» [8. С. 36]. Особая смыслотворческая сила мифа делает все когда-либо созданные человеком мифологические представления не просто выдумкой, а выдумкой необходимой, устанавливающей взаимосвязи между сознанием и реальностью.

Сегодня медиа мифологизируют реальность, конструируют картину мира, во многом определяя восприятие и отношение аудитории к тем или иным явлениям и событиям так, что, словами С. Жижека, «мы начинаем переживать саму „реальную действительность“ как виртуальную» [9. С. 19]. М. Маклюэн, рассуждая о масс-медиа и мифе, говорит о том, что медиа есть мифические образы, которые способны навязывать собственные представления [10]. Я. Тяжлов в статье «Кино как средство ремифологизации действительности» говорит о том, что массовое кино создает мифологизированную картину современности, закрепляет в сознании аудитории ключевые медиаобразы и общие представления о действительности, воспроизводит мифологемы и архетипы [11]. Видеоигры, на наш взгляд, также являются не просто средством развлечения. А.С. Салиным и Е.В. Галаниной было показано ранее, что видеоигры конструируют собственные виртуальные миры, которые мифичны по своей природе [12]. На примере образа жертвоприношения мы продемонстрировали, как видеоигры используют архаические мифологические образы в новых формах и при этом какое сакральное содержание данные образы продолжают нести [13].

О том, что видеоигры есть форма современной мифологии пишет В. Асимос [14]. С ее точки зрения, мифы представляют собой нарративы, которые человек и сообщества используют для осмысления себя и окружающего мира. И в современном обществе мифы продолжают выполнять все ту же необходимую функцию. Однако в видеоиграх миф представляет собой не просто повествование, он проигрывается и исполняется. И это исполнение может варьироваться в зависимости от игрока, который и наполняет актуальным содержанием и переживанием миф. Все это вполне объясняет тот факт, что иногда тысячи или миллионы игроков по всему миру находят ту или иную историю чрезвычайно значимой для себя. Таким образом, можно говорить о том, что в видеоиграх аудитория непосредственно взаимодействует с мифом и, более того, проигрывает его, являясь активным участником мифотворческого процесса. На этот момент также обращает внимание С.В. Тихонова в статье «Мифологические основания социального феномена компьютерной игры», где она отмечает, что «интерактивность и априорное наличие обратной связи для пользователей ставит под вопрос традиционную пассивность аудитории мифотворческого процесса» [15. С. 210].

То, что сегодня архаическая мифология выступает источником вдохновения в гейм-дизайне, пожалуй, очевидно. Традиционные мифологические сказания, легенды и образы обеспечивают популярность и привлекательность многих видеоигр. Игры обладают потенциалом возрождать древние мифологические сюжеты, которые обретают новую жизнь в интерактивных медиа. Ремедиация мифов народов мира средствами видеоигр позволяет мифологическим преданиям быть узнаваемыми и в XXI в. [16].

Однако в попытке создать успешный коммерческий продукт, заимствуя архаические элементы, разработчики не всегда обращают внимание на потенциал воздействия мифологических образов на аудиторию. И здесь интересны рассуждения исследователей Университета Форталезы (Бразилия) по поводу значимости мифа для обучения [17]. Они отмечают, что видеоигры способны возрождать традиционные мифологии, через которые происходит поиск вполне реальных переживаний. Миф может вызывать сильные психоэмоциональные изменения в человеке благодаря деятельности фантазии. Миф направляет энергию либидо, символической репрезентацией которой является герой. Испытания в героической саге направляют Эго к его активному участию в коллективном бессознательном. Таким образом, они видят достаточно большой потенциал мифа и утверждают, что видеоигра может быть образовательной в той степени, в какой она инкорпорирует динамические структуры мифологии. «Мы уверены, что альянс между мифологией и играми не просто возможен, но может быть в высшей степени выгодным для образования» [17. Р. 9–10].

В данной статье мы обращаемся к исследованию таких универсальных мифологических структур, как архетипы, и каким образом они репрезентированы в видеоиграх.

Понятие «архетип» было предложено К.Г. Юнгом. Он рассматривал архетипы как врожденные психические структуры, универсалии коллективного бессознательного, которые первичны для деятельности сознания. Архетипы выражают собой многовековой опыт психической и культурной жизни людей, который способен проявляться в сновидениях, художественном творчестве, мифологии и т.д. Архетипы универсальны для человеческой психики, и вместе с тем форма их проявления изменчива. Как пишет К.Г. Юнг, «ни один архетип не может быть сведен к простой формуле. Это сосуд, который нам никогда не опорожнить и не наполнить. Он существует лишь потенциально и, оформившись, перестает быть тем, чем был раньше. Он продолжает жить веками и всегда требует нового истолкования. Архетипы – нерушимые элементы бессознательного, которые, однако, постоянно изменяют свою форму» [18. С. 113].

Архетип неразрывно связан с мифом. Именно архаическая мифология стала первым проявлением архетипов коллективного бессознательного. К.Г. Юнг говорил о том, что коллективное бессознательное состоит из мифологических мотивов и образов. «Суть здесь в том, что рассказчик мифов, проживая историю, о которой повествует, сам непроизвольно возвращается назад, в первоначальное время, в интересующую его изначальность, обнаруживает внутри себя *архэ*, о котором говорит. Но в какое из *архэ* человек может непосредственно погрузиться? Ведь они неисчислимы, как и элементы, из которых состоит окружающий мир и он сам. Каждому человеку присущи

его собственные архетипы, характерные для его существования. Он ощущает свое собственное происхождение через некую идентичность так, словно он представляет собой многократное эхо этого происхождения, которое в свою очередь и было первой нотой, его вызвавшей. Он ощущает это как свое абсолютное архетип – начало, когда он был единством» [18. С. 13]. Сила воздействия многих художественных произведений, согласно К.Г. Юнгу, кроется в бессознательной апелляции автора к архетипическим образам в своем творчестве. «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» [Там же. С. 9].

К.Г. Юнг выделял основные архетипы (Эго, Анима и Анимус, Тень, Персона, Самость), однако отмечал, что любая классификация архетипов условна, поскольку их существует бесконечное множество. Идеи К.Г. Юнга продолжил Дж. Кэмпбелл, который также утверждал, что «во все времена и при любых обстоятельствах человеческое мифотворчество никогда не увядало» [19. С. 17]. Дж. Кэмпбелл исследовал архетип героя и выявил универсальную формулу путешествия героя (мономиф), внося значительный вклад в понимание сущности мифотворчества и его психологических основ. К. Воглер апробировал на современной повествовательной практике действенность мифологических схем и создал собственное руководство по сценарному мастерству с использованием мифологических структур [20].

При том, что обращение к архетипам коллективного бессознательного в современной культуре многочисленны (искусство, реклама, литература, кинематограф и т.д.), данные мифологические структуры исследованы недостаточно, и особенно их репрезентация в видеоиграх. Поэтому целью данной статьи является культурфилософский анализ действия мифологических структур (архетипов) в видеоиграх. Анализ будет проведен на примере видеоигр в жанрах: приключения, экшен и фэнтези. В процессе исследования мы будем опираться на восемь основных архетипов: герой, наставник, привратник, вестник, оборотень, тень, союзник, плут, поскольку, как отмечает К. Воглер, большинство образов, встречающихся в путешествии героя, принадлежит данным архетипам [Там же. С. 66–67].

Архетип героя представлен чаще всего в образе центрального персонажа. Согласно психоаналитической традиции, герой олицетворяет собой Эго, а путешествие героя и преодоление им препятствий есть процесс взросления, становления личности и сепарации от семьи и рода. Путешествие героя обычно является расширением формулы обряда перехода: уединение – инициация – возвращение (центральный блок мономифа). Дж. Кэмпбелл сформулировал это так: «Герой отваживается отправиться из мира повседневности в область удивительного и сверхъестественного: там он встречается с фантастическими силами и одерживает решающую победу: из этого исполненного таинств приключения герой возвращается наделенным способностью нести благо своим соплеменникам» [19. С. 37–38]. Практически все мифологические герои (Одиссей, Гильгамеш, Осирис) действовали согласно схеме мономифа. Этот сюжет многократно обыгрывался и во множестве художественных произведений. К. Воглер указывает на то, что на основе

мономифа созданы сценарии многих коммерчески успешных и популярных кинопроектов.

Архетип героя является фундаментом мифологического повествования, художественного произведения, сценария, в том числе он выступает ключевым элементом любой сюжетноориентированной видеоигры. В данной статье мы проанализируем основные этапы путешествия героя, а также архетипы, связанные с ним, на примере видеоигр, ориентированных на одиночное прохождение.

Привлекательный главный герой является необходимым условием для вовлечения и погружения человека в мифологическое повествование. Как отмечает К. Воглер, «наблюдая за героем, мы воспринимаем его так, словно в нем есть частичка нас самих. Мы проникаем во внутренний мир героя и начинаем смотреть на мир его глазами» [20. С. 70]. Герой символизирует движение к изменению и трансформации, которая необходима каждой личности. Именно герой, согласно К.Г. Юнгу, символизирует бессознательную самость человека [21. С. 534]. Многие герои видеоигр (Кратос из *God of War*, Разиэль из *Legacy of Kain: Soul Reaver*, Данте из *Devil May Cry*, Габриэль из *Castlevania: Lords of Shadow*) проходят в своем путешествии стадии мономифа, целью которого является обретение самости, которая, словами К.Г. Юнга, «еще и наша жизненная цель, ибо она самое завершенное выражение той судьбоносной комбинации, которая называется индивидуальностью» [22. С. 269].

А.С. Ветушинским и Е.В. Галаниной было проведено исследование мономифа и трансформации образа героя на примере серии игр *Metal Gear Solid* [23]. Выявлено, что в видеоиграх, как правило, опускаются первые («обыденный мир», «зов к странствиям») и последние («обратный путь», «возрождение», «возвращение с эликсиром») стадии путешествия героя (по К. Воглеру), а основную долю игрового времени занимает процесс борьбы и преодоления героем различных испытаний.

Б. Ип, исследуя нарративные структуры в видеоиграх, на примере 10 популярных видеоигр (*The Legend of Zelda*, *Final Fantasy X*, *Halo 3*, *Fable*, *The Godfather* и др.) также показал, каким образом в них репрезентирована нарративная структура путешествия героя. Он отмечает, что наиболее часто в видеоиграх опускаются стадии: «зов к странствиям», «обратный путь» и «возвращение с эликсиром», и, напротив, часто встречаются: «приближение к сокрытой пещере» и «главное испытание» [24. Р. 234]. В целом мономиф может быть представлен как трехактная структура (по Аристотелю): начало, середина и конец. Его анализ показал, что в видеоиграх первый и третий акты занимают в среднем каждый меньше чем 1,5% от всего игрового времени, в то время как второй акт доминирует и составляет 98%.

Таким образом, мы приходим к выводу, что мономиф в видеоиграх представлен в более редуцированном виде, нежели в литературе или кино. И вместе с тем отметим, что в видеоиграх путешествие героя может оказаться гораздо более вариативным за счет нелинейности нарратива, открытого мира или дополнительных квестов. Сам образ героя в видеоиграх оказывается более близким аудитории, чем в рамках других медиа, поскольку именно в видеоиграх каждый из нас может не только наблюдать и сопереживать экранному герою, но и являться непосредственно этим героем [23].

Архетип героя в видеоиграх часто соотносится с образом мифологического героя (Эдип, Персей, Гильгамеш, Тристан) и его основными характеристиками, выделенными О. Ранком: герой является ребенком знатных родителей, однако его рождению предшествуют различные трудности и часто имеет место пророчество, как правило, младенца придают воде в корзине, его спасают и растят ненастоящие родители, выросший герой находит своих знатных родителей, мстит своему отцу, получает признание у других, в итоге добивается высокого положения и почета [25].

В качестве примера мы можем привести образ Кратоса из серии игр *God of War*. Кратос, победивший Ареса в первой части *God of War*, становится новым богом войны. *God of War II* начинается со сражения на Родосе, в конце которого Кратоса убивает верховный бог греческого пантеона Зевс. В архаической мифологии путешествие героя, начавшееся с его чудесного рождения, непременно приводит его к возвращению к своим родителям. Так, Кратос оказывается сыном Зевса, о чем рассказывает ему Афина в конце игры, и нападение отца продиктовано чувством страха (Зевс боится повторения судьбы своего отца Кроноса). Как мы видим, разработчики здесь активно обращаются к «Теогонии» Гесиода. Кратос как сын, восстающий против своего отца, является реминисценцией архаического мотива борьбы и примирения с отцом. Так же, как древнегреческий Зевс, восстающий против своего отца Кроноса, финикийский Ваал, низвергающий своего отца Эля, хеттский Ану, занявший место своего отца Алалу, Кратос в видеоигре восстает против своего отца Зевса. Данный мифологический сюжет означает примирение с отцом, которое, словами Дж. Кэмпбелла, «не более чем избавление от этого самопожрадающего двойного монстра, в коем слиты воедино дракон, представляемый Богом (супер-эго), и дракон, представляемый Грехом (подавляемое ид) [19. С. 130]. Именно фигура отца выступает в качестве иницилирующего жреца в процессе становления героя.

В целом образ Кратоса, на наш взгляд, вполне соответствует образу мифологического героя. Рождению героя, как правило, предшествует пророчество, предостерегающее о нежелательности его появления на свет и таящее угрозу семье. Так, в *God of War: Ghost of Sparta* игрок узнает, что у Кратоса был родной брат Деймос, которого Афина и Арес забрали по приказу Зевса из-за предсказания Оракула о рождении таинственного меченого воина, которому суждено стать погибелью Олимпа. Перепутав братьев друг с другом, боги забрали и заточили в царстве Танатоса Деймоса, куда и отправляется Кратос, чтобы найти и освободить брата.

С. Клаус проводит также параллели между мифологическим и виртуальным героями, и находит достаточно много общих черт между ними: во-первых, герой призван выполнить миссию и ряд квестов, чтобы достичь определенной цели; во-вторых, происходит вмешательство богов или сверхъестественных сил; в-третьих, присутствуют загадки, использование магии, магических предметов и заклинаний; в-четвертых, характерен мотив культурного героя, когда герой борется со злом, чтобы спасти мир, и тем самым привносит в мир обычных людей свет и знание; в-пятых, присутствует финальная битва героя против сильнейшего врага и окончательная победа над ним [26. Р. 385–386]. Таким образом, образ героя в видеоиграх вполне совпадает с образом мифологического героя по своим характеристикам, как и

структура повествования о нем. Далее мы рассмотрим архетипы, сопровождающие героя в его путешествии.

Архетип наставника, как правило, представлен мудрым стариком или старухой, которые помогают, наставляют и защищают главного героя. Иногда архетип наставника выступает в роли совести героя. Согласно К. Воглеру, данный архетип олицетворяет божественное в человеке, это «мудрейшая, благороднейшая и наиболее близкая Богу часть человека» [20. С. 82]. Основные функции наставника заключаются в обучении героя, вручении даров и временной помощи, а также в воодушевлении и мотивации героя, подталкивающих к приключениям. Дж. Кэмпбелл пишет: «В сказке это может быть некий маленький лесной человечек, некий чародей, отшельник, пастух или кузнец, появляющийся для того, чтобы дать амулет или совет, которые потребуются герою. Более высокоразвитые мифологии представляют в этой роли возвышенный образ наставника, учителя, паромщика, проводника душ в потусторонний мир» [19. С. 79].

Архетип наставника достаточно часто можно встретить в видеоиграх, сюжет которых основан на путешествии героя. Например, в *God of War* Афина выступает в качестве наставника Кратоса: она помогает ему и покровительствует в деяниях, в том числе дарует «кинжики Афины» (рис. 1).

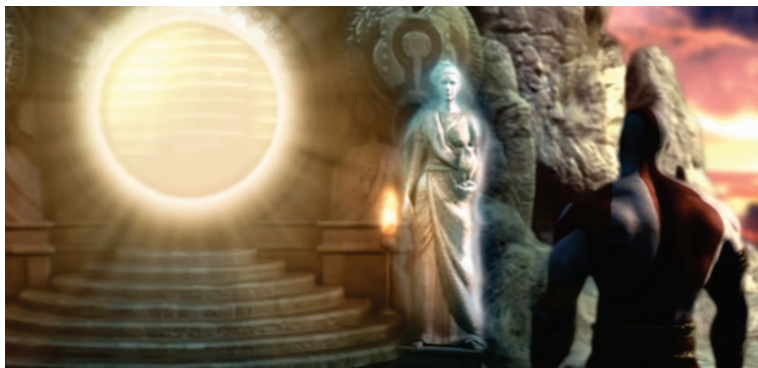


Рис. 1. Скриншот *God of War* (2005), SIE Santa Monica Studio / Sony Interactive Entertainment

Fig. 1. Screenshot *God of War* (2005), SIE Santa Monica Studio / Sony Interactive Entertainment

В *Uncharted* искателя сокровищ Нейтана Дрейка сопровождает наставник Виктор Салли. Салливан – известный вор и авантюрист. В молодости он приютил и вырастил Нейтана и впоследствии обучил своему ремеслу. В *Uncharted: Drake's Fortune* Салли подначивает и помогает герою начать поиск легендарного Эльдорадо. Как наставник, Виктор всегда заботится о своем «приемном сыне», но в то же время искушает героя новыми манящими заказами и подталкивает к приключениям. Впрочем, в *Uncharted 3: Drake's Deception* и заключительной части игрового сериала *Uncharted 4: A Thief's End* роль Салли окончательно становится опекающей, и бывший авантюрист оказывается голосом разума главного героя, что вполне отвечает сущности архетипа наставника.

Архетип вестника часто выступает первой силой, бросающей вызов герою и подталкивающей его к началу путешествия. Вестник провозглашает грядущие перемены и встречается герою на стадии мономифа – «зов к странствиям». В роли вестника может выступать наставник, злодей или посланник

божественной силы, повелевающей отправиться в путешествие. В древнегреческих мифах вестником, например, выступает Гермес.

В видеоиграх архетип вестника часто воплощается в образе волшебника, пророка, оракула, который побуждает героя принять зов и отправиться в путешествие. В серии игр *Warcraft* вестником выступает таинственный пророк Медив (рис. 2). В начале игры *Warcraft III: Reign of Chaos* к одному из главных героев – вождю орочьего племени Траллу во сне приходит таинственный пророк Медив, который предупреждает об опасности вторжения демонического войска Пылающего Легиона. Пророк убеждает Тралла покинуть свои земли и отправиться в Калимдор, где он вместе с новыми союзниками сможет оказать сопротивление вторжению. Таинственный пророк Медив на протяжении всей игры выступает в роли арбитра и наблюдателя, который появляется в ключевые моменты игры и влияет на остальных персонажей.



Рис. 2. Скриншот Warcraft III: Reign of Chaos (2002), Blizzard Entertainment / Blizzard Entertainment

Fig. 2. Screenshot Warcraft III: Reign of Chaos (2002), Blizzard Entertainment / Blizzard Entertainment

Архетип вестника в видеоиграх часто совмещен с другими архетипами, например, наставника, союзника, тени или оборотня. В игровой дилогии *Castlevania: Lords of Shadow* рыцарь и основатель братства паладинов магистр Зобек приходит к рыцарю Габриелю с рассказом о таинственной маске Бога, обладающей способностью воскрешать мертвых. Зобек неоднократно сопровождает героя в его странствиях, выступая таким образом не только в качестве вестника, но и союзника героя. Однако его образ и архетипические функции более сложны, он последовательно воплощает в себе несколько архетипов: вестник, союзник и тень. В конце игры Зобек оборачивается одержимым жаждой власти Повелителем теней.

Каждый герой, отправившийся в путешествие, сталкивается с препятствиями, которые ему необходимо преодолеть. **Архетип привратника** представлен в виде стража, который призван не пускать недостойных в иной мир, и поэтому сдерживает героя на его пути. Как отмечает К. Воглер, «привратники, как правило, не являются главными антагонистами центрального персонажа» [20. С. 93]. Подобно Сфинксу, они испытывают мудрость, силу и отвагу героя. В психологическом плане каждый из нас встречает внутренних привратников (неврозы, пороки, душевные раны, самоограничения), которые сдерживают личностный рост. Основная задача героя – научиться преодолевать препятствия, побороть или обойти стражу, не страшась перешагнуть порог.

Встреча с привратником и преодоление первого порога есть необходимый элемент инициации. Он коррелирует с образами пересечения священной границы, отделяющей мира живых и мертвых. В мифах это может быть спуск в пещеру, попадание во чрево кита или пасть чудовища, а также вход в храм. Как пишет Дж. Кэмпбелл, «внутренность храма, чрево кита и божественная земля за пределами мира – одно и то же. Поэтому подходы и входы в храмы защищены огромными фантастическими фигурами, расположенными по обе стороны: драконами, львами, разителями дьявола с обнаженными мечами, злобными карликами и крылатыми быками. Это хранители порога, призванные для того, чтобы отгонять всякого, кто не готов встретиться с высшим безмолвием внутри. Это – предварительные ипостаси опасного аспекта духа, соответствующие мифологическим великанам – людоедам на границе привычного мира или же двум рядам зубов кита» [19. С. 94–95].

В видеоиграх встреча с привратником часто предваряет вход героя в священное или значимое место, за которым последует дальнейшее развитие сюжета. Так, Данте в *Devil May Cry 3: Dante's Awakening* сражается с гигантским трехголовым псом Цербером (рис. 3), который сторожит вход в башню Темен-ни-гру, на вершине которой Данте ожидает его архетипическая тень – брат-близнец Вергилий.



Рис. 3. Скриншот Devil May Cry 3: Dante's Awakening (2005), Capcom / Capcom

Fig. 3. Screenshot Devil May Cry 3: Dante's Awakening (2005), Capcom / Capcom

Схватка и победа над привратниками или боссами уровней в видеоиграх часто способствует развитию героя: победа над противником приносит герою силу и способность, необходимые для дальнейшего путешествия. Например, в *Legacy of Kain: Soul Reaver* главный герой Разиэль постепенно «прокачивается» и приобретает новые навыки благодаря победам над своими бывшими братьями. Мутировавшие вампиры (Мелкая, Зефон, Рахаб и Дум) выступают в видеоигре в качестве привратников, победа над которыми дает возможность Разиэлю проникать в мир духов и способности, необходимые для успешного прохождения игры, с одной стороны, а с другой – символизирует личностный рост и развитие самого героя.

Архетип оборотня представлен изменчивыми как внешне, так и внутренне персонажами, которые воплощают энергию Анимуса и Анимы. Основные качества данного архетипа: неустойчивость и переменчивость.

Типичным воплощением архетипа оборотня является образ женщины-искусительницы, который также восходит к архетипу великой Богини-матери. Дж. Кэмпбелл отмечает: «Последнее приключение, когда все преграды и великаны-людоеды остались позади, обычно представляется как мистический брак торжествующего героя-души с Царственной Богиней Мира» [19. С. 112]. Встреча с Богиней является последним испытанием героя. Мифологический образ Богини-матери, с одной стороны, женствен и милосерден, с другой стороны, имеет оборотную, разрушительную, теневую сторону: «она также есть смерть всего смертного» [Там же. С. 118]. Желанный для героя мистический брак с Богиней таким образом превращается в испытание способности героя заслужить благо любви и познать жизнь, «ибо женщина есть жизнь, а герой – есть познавший ее господин» [Там же. С. 123]. Двойственный образ Богини как воплощение архетипа оборотня является значимым в путешествии героя и служит катализатором трансформации героя, выполняя иногда разрушительную роль. Архетип оборотня включает в себя как женские (Ева в эдемском саду), так и мужские (Зевс и его перевоплощения) образы.

Архетип оборотня часто становится элементом романтической истории. С психологической точки зрения архетип является отражением Анимы главного героя (в случае если герой – мужчина), в повествовании он может присутствовать и как возлюбленная героя, и как его противник.

Приведем пример архетипа оборотня в *Silent Hill 2*. В видеоигре главный герой Джеймс Сандерленд приезжает в небольшой городок *Silent Hill* в поисках своей жены Мэри. Пробираясь по городу, Джеймс встречает Марию, которая очень похожа на Мэри (рис. 4). Мария на самом деле доппельгангер, созданный фантазией Джеймса. Ее основная функция – не дать Джеймсу осознать совершенное им преступление и принять правду о самом себе. Мария становится основным препятствием и искушением главного героя на пути раскаяния. Игроку вместе с героем придется совершить непростой выбор: принять «идеальную Марию» как вторую жену и начать новую жизнь или отвергнуть дар города и принять правду о совершенном им убийстве. Мария выступает в игре в качестве оборотня, иллюзии, которую необходимо преодолеть. Если у героя хватит сил и смелости осуществить отказ, то Мария превратится в чудовище, которое будет атаковать главного героя. Она самый страшный и сильный противник в игре. Борьба с Марией есть, с одной стороны, отказ от священного брака с Богиней, с другой стороны, битва с тенью, победа над которой необходима для обретения катарсиса главного героя, по настоящему позволяющего осуществить шанс на новую жизнь.



Рис. 4. Скриншоты *Silent Hill 2* (2001), Team Silent / Konami

Fig. 4. Screenshots *Silent Hill 2* (2001), Team Silent / Konami

Архетип союзника воплощается в образе друга, напарника, который помогает герою достичь цели. В архаической мифологии данному архетипу соответствует Энкид из вавилонского «Эпоса о Гильгамеше» или возникший Иолай – союзник Геракла в древнегреческой мифологии. С психологической точки зрения архетип союзника олицетворяет нереализованные стороны личности и внутренние силы человека, способные вывести его из кризиса.

В видеоиграх архетипу союзника чаще всего соответствуют дружественные игроку неигровые персонажи (англ. *Non-Player Character, NPC*), которые часто помогают или сопровождают героя. К примеру, Атрей в *God of War 2018*, дроид НК-47 в *Star Wars: Knights of the Old Republic*, Кортана в серии игр *Halo*, Аликс Вэнкс в *Half Life 2*, Морриган в *Dragon Age: Origins*.

Также архетип союзника часто представлен в образе напарницы главного героя. Такой женский тип союзника можно трактовать как Аниму главного героя, которая способствует обретению героем самости. Например, в *Prince of Persia: The Sands of Time* и *Prince of Persia: The Two Thrones* союзником героя выступает принцесса Фара (рис. 5). Игроку необходимо научиться взаимодействию со спутницей, поскольку успешная кооперация Принца и Фары является важнейшим условием становления Принца как героя. Образ союзницы в видеоиграх достаточно распространен, к примеру, женские персонажи Триш и Леди в *Devil May Cry*; эксцентричная и причудливая Кай, сопровождающая воительницу Нарико в *Heavenly Sword*; девушка-медиум Кэт, помогающая Данте в *DmC: Devil May Cry*; девушка Трипитака, путешествующая вместе с кочевником Манки в *Enslaved Odyssey To The West*.



Рис. 5. Скриншот *Prince of Persia: The Sands of Time* (2003), Ubisoft Montreal / Ubisoft

Fig. 5. Screenshot *Prince of Persia: The Sands of Time* (2003), Ubisoft Montreal / Ubisoft

Иногда образ союзника может обернуться тенью главного героя. В *Prince of Persia: Warrior Within* Принц сталкивается с последствиями своих прошлых действий в *Prince of Persia: The Sands of Time*, связанных с похищением

священного кинжала и вмешательством в течение времени. На протяжении первой половины игры герой дважды встречает неожиданного союзника, Песчаного демона, который следит за его действиями и помогает. Призрак не называется главному герою, однако повсюду следует за ним. Тайна происхождения призрака раскрывается во второй половине игры, когда герой находит мистическую маску, которая обращает его в демона: герой буквально превращается в собственную тень, что неизбежно отсылает нас к архетипу тени, которая, проступая в сюжетах в качестве антагониста, на самом деле всегда является эманацией главного героя. С помощью маски обновленный Принц совершает круг во времени и возвращается в прошлое, чтобы в новом качестве послужить самому себе союзником и попытаться снова изменить ход времени.

Архетип тени воплощает энергию темных сил. С психологической точки зрения это монстры и демоны внутреннего мира: чувство вины, травмы, психозы, невыраженные или подавляемые чувства и эмоции, загнанные в глубины бессознательного. В мифологии архетип тени представлен в образах врагов и злодеев, чудовищ, которые бросают вызов герою. Как пишет К. Воглер, «чаще всего главное испытание принимает форму поединка с какой-то враждебной силой: злодеем, противником оппонентом или даже природной стихией. Все эти варианты объединяет в себя архетип тени. Злодей может быть и внешним персонажем, но в более глубоком смысле речь идет о негативных возможностях, исходящих от него самого. Иными словами, злейший враг героя – его собственная тень» [20. С. 228]. Таким образом, тень есть загнанная в глубины бессознательного часть собственного «Я» героя, персонифицированная в образ чудовища, с которым необходимо сразиться герою в своем путешествии.

Достаточно интересно архетип тени представлен в игровом сериале *Silent Hill*. *Silent Hill* – небольшой шахтерский городок, предположительно расположенный где-то в штате Пенсильвания. Город построен на священном месте, которое почиталось некогда у индейцев и которое обладает мистической способностью материализовывать страхи людей. Здесь происходит встреча человека со своими худшими кошмарами. Чувство вины, преступления, гнев и остальные страсти обретают в этом городе плоть и терзают попавших в *Silent Hill* людей. Этот город не подпускает к себе случайного человека, он подобно католическому чистилищу призывает к себе людей, совершивших тяжкое преступление, насилие или убийство. Каждый убийца сталкивается в городе с воплощением своего чувства вины, со своей тенью.

Главной сюжетной фабулой *Silent Hill 2* является приезд в город клерка Джеймса Сандерленда, похоронившего недавно свою жену Мэри. Джеймс приезжает из-за таинственного письма от умершей жены. Войдя в город, он встречает множество карикатурных и сюрреалистических монстров, но самым страшным противником Джеймса становится Пирамидоголовый (*Pyramid Head*), который, согласно замыслу разработчиков, есть воплощение той части сознания Джеймса, которая понимает, что он заслуживает наказания. Мэри, жена Джеймса, была глубоко больна, поэтому Джеймс, многие годы проведя у ее кровати, повредился рассудком от боли и переживаний. Он задушил свою жену и уехал в город с ее телом, чтобы покончить жизнь самоубийством. Неизвестно, что произошло в дороге. Видимо, Джеймс вытеснил

шокирующее воспоминание в бессознательное. Он приезжает в *Silent Hill* глубоко убежденный, что Мэри ожидает его в отеле, в котором когда-то они провели счастливые моменты своей жизни. Монстры, в частности Пирамидоголовый, которые преследуют главного героя, репрезентируют архетип тени, подавленные чувства вины, муки и боль за совершенное преступление (рис. 6).



Рис. 6. Скриншот *Silent Hill 2* (2001), Team Silent / Konami

Fig. 6. Screenshot *Silent Hill 2* (2001), Team Silent / Konami

В игре присутствуют вариативные концовки в зависимости от действий игрока, в одной из них путь героя может быть очищающим. Столкнувшись лицом к лицу с самим собой, Джеймс может сделать выбор в пользу боя, тогда страдания и испытания приведут его к покаянию и катарсису. Как это ни странно, в контексте вышенаписанного разработчики многократно намекают, что Джеймсом руководят наряду с чувством вины также любовь и надежда, которые заставляют его опуститься в самые бездны Ада, подобно Орфею, последовавшему за Эвридикой. Нарратив в игре в целом подражает древнегреческой трагедии. «Греческая драма строилась так, чтобы люди могли избавиться от грязи повседневной жизни, выплеснув наружу свои переживания» [20. С. 275]. Мы знаем, что при прохождении лиминальной стадии герой погружается во чрево кита, нуминозное пространство, царство умерших. Его страдания и пытки являются необходимым условием трансформации. «Сама по себе пытка – это выражение иницирующей смерти» [27. С. 213]. Герою необходимо войти в «сокрытую пещеру» и победить собственную тень для подлинного духовного перерождения. И город в таком случае выступает таким нуминозным пространством, в котором совершается инициация героя.

Архетип плута олицетворяет хитрость, озорство, шутовство, шалости и необходимость перемен. Архетип воплощен в образе трикстера, часто комического двойника главного героя, действия которого не подчиняются общепринятым устоявшимся правилам. К.Г. Юнг пишет: «Призрак Трикстера характерен для мифологий всех времен, появляясь в плутовских рассказах, на карнавалах и пирушках, в магических ритуалах исцеления, в религиозных страхах и восторгах человека, выступая иногда в не оставляющей никакого сомнения форме, а иногда в странно измененном обличье. Он, бесспорно, представляет собой „психологему“ – древнейшую архетипическую психоло-

гическую структуру» [18. С. 344]. Плут может выступать как друг и союзник мифологического героя, его слуга или спутник, или, напротив, как антагонист главного героя. Например, архетипу плута соответствует образ древнескандинавского бога Локи. «Подлинный плут, он служит другим богам консультантом и советником, а сам строит им козни. Локи с его энергией и натиском взрывает застывший мир других богов, подталкивая их к действию и переменам [20. С. 128]. Присутствие данного архетипа в мифологическом и игровом сюжетах создает необходимую полярность между героями, которая может выражаться как в конфликте между ними, так и в снятии напряжения после ключевых событий посредством юмористических ситуаций.

В видеоиграх архетип плута воплощен, к примеру, в образах барда Лютика, сопровождающего Геральта в серии игр «Ведьмак»; Промпто Аргентума – друга принца Ноктиса в *Final Fantasy XV*; хитрого и ловкого эльфа-разбойника Зеврана Араннай в *Dragon Age: Origins*; рогатой Нишки, путешествующей вместе с героем в *Neverwinter Nights 2*. Нишка (рис. 7), например, часто иронизирует и подшучивает над действиями главного героя, постоянно переругивается со своим сопатриотом гномом Кэлгаром. Кроме того, она болеет kleptomанией и может украсть личные вещи сопатриотцев, правда, потом признаться и отдать вещи обратно. Бунтарский и плутовский характер Нишки ярко проявляется в тот момент, когда герой со своими напарниками будут вынуждены примкнуть к городской страже Невервинтера, она начнет подстрекать игрока пойти против закона.

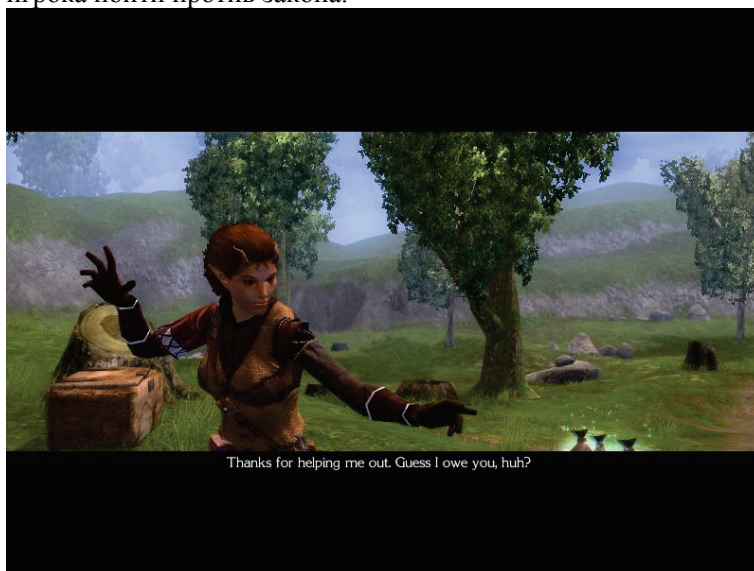


Рис. 7. Скриншот *Neverwinter Nights 2* (2006), Obsidian Entertainment / Atari

Fig. 7. Скриншот *Neverwinter Nights 2* (2006), Obsidian Entertainment / Atari

Если посмотреть, какие из вышеперечисленных архетипов наиболее часто встречаются в видеоиграх, то здесь мы можем обратиться к вышеупомянутому исследованию Б. Ипа. Он отмечает, что в рассмотренных им видеоиграх часто встречаются архетипы привратника и союзника [24. Р. 223]. Привратник с повторением используется для постепенного развития и тести-

рования героя перед финальной битвой и типично появляется к концу каждого уровня игры. Союзник тоже достаточно часто появляется для осуществления помощи герою в его путешествии. Большинство видеоигр изображают одного героя в соотношении с одним или несколькими (обычно до шести) персонажами архетипа тени. В целом как образ героя, так и образы тени представлены в антропоморфном облике или как персонифицированные персонажи. С точки зрения Б. Ипа, наиболее интересные и интригующие архетипы в видеоиграх – наставник, оборотень и вестник. Наставник, как правило, встречается на четверной стадии мономифа – «встреча с наставником». Все анализируемые им видеоигры используют архетип вестника, который обеспечивает мотивацию героя в его путешествии. Оборотень обеспечивает особую выразительность нарративу, он часто выступает как персонаж противоположного пола, соблазняющий героя.

Кроме того, что видеоигры активно используют мономиф и архетипы, в целом нарратив в видеоиграх вполне отвечает «Поэтике» Аристотеля: современные игры способны рассказывать истории, как и классические эпические сказания и трагедии, которые облагораживают и очищают человека. К примеру, Р. Кассар, анализируя серию видеоигр *God of War*, приходит к выводу, что нарратив данной серии игр основан на мифологическом повествовании в том плане, что катарсис, осуществляемый посредством сопереживания страданиям и смерти героя, играет здесь ключевую роль [28. Р. 90]. Несмотря на то, что в видеоиграх представлены вымышленные виртуальные миры, они вполне способны предоставить игрокам катарсические переживания. Более того, именно в видеоиграх игрок становится не только наблюдателем, то и исполнителем путешествия героя, ведущего к очищению и духовному преобразованию. Проигрывание становится путешествием и самого игрока в пространство, функционирующее по правилам мифологической архитектоники. Сопереживая герою, игрок совершает мистериальный мимезис и погружается в пространство мифа, в котором, заново обретает целостность и чувство сопричастности.

Таким образом, мы видим, что архетипы как архаические мифологические структуры и универсалии коллективного бессознательного достаточно полно представлены и функционируют в образной системе видеоигр, во многом поскольку, как пишет К. Воглер, «присутствие архетипических образов делает сюжет одновременно и реалистичным, и созвучным многовековой мудрости мифа» [20. С. 130]. И подобное присутствие означает, что архаическая мифологическая семантика никуда не исчезает, миф и архетипы продолжают присутствовать и функционировать в современной культуре, облачаясь с новые одежды интерактивных медиа.

Литература

1. Галанина Е.В. Миф как феномен современной культуры // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 305. С. 50–52
2. Козолупенко Д.П. О специфике «древней» или «примитивной» мифологии: поэтический и социально-психологический подходы в исследовании мифов // Философия и культура. 2012. № 8 (56). С. 69–85.
3. Галанина Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. М. : Изд. дом Академии естествознания, 2013. 130 с.
4. Робертс Б. Конструирование индивидуальных мифов // ИНТЕР. 2004. Т. 1, № 2–3. С. 7–15.

5. Ульяновский А.В. Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. СПб. : Питер, 2005. 544 с.
6. Галанина Е.В., Батурич Д.А. Фэнтези как неомифологическая реальность // Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 3 (385). С. 41–45.
7. Петев Н.И. Построение персоналий в рамках искусственной мифологии (на примере WARHAMMER 40.000) // Вестник науки Сибири. 2018. № 2 (29). С. 158–180.
8. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М. : Мысль, 1994. 919 с.
9. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. 160 с.
10. McLuhan M. Myth and mass media // Daedalus. 1959. Vol. 88, № 2. P. 339–348.
11. Тяжлов Я. Кино как средство ремифологизации действительности // Современный дискурс-анализ. 2015. Вып. 12. С. 28–38.
12. Галанина Е.В., Салин А.С. Мифическое в виртуальных мирах видеоигр // Философия и культура. 2017. № 9. С. 76–88.
13. Галанина Е.В., Батурич Д.А. Мифологический образ священного жертвоприношения в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 21–34.
14. Asimos V. Playing the Myth: Video Games as Contemporary Mythology // Implicit Religion. 2018. Vol. 21, № 1. P. 93–111.
15. Тихонова С.В. Мифологические основания социального феномена компьютерной игры // Социальная политика и социология. 2009. № 1. С. 199–212.
16. Stobbert D.C. Telling Tales with Technology: Remediating Folklore and Myth through the Videogame Alan Wake // Examining the Evolution of Gaming and Its Impact on Social, Cultural, and Political Perspectives. 2016. P. 38–53.
17. Velázquez C., Soares A., Mendes P. Technology in Games: Myth as Encouragement to Experience the Real // The International Journal of Critical Cultural Studies. 2015. Vol. 14, № 1. P. 1–11.
18. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск : Харвест, 2004. 400 с.
19. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М. : Рефл-бук, АСТ ; Киев : Ваклер, 1997. 384 с.
20. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М. : Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
21. Юнг К.Г. Символы трансформации. М. : АСТ, 2009. 731 с.
22. Юнг К.Г. Очерки по психологии бессознательного. М. : Когито-Центр, 2013. 352 с.
23. Галанина Е.В., Ветушинский А.С. Измерение героического и мономиф в видеоиграх // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 34–46.
24. Ip B. Narrative Structures in Computer and Video Games: Part 2: Emotions, Structures, and Archetypes // Games and Culture. 2010. Vol. 6, № 3. P. 203–244.
25. Ранк О. Миф о рождении героя. Москва : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1997. 252 с.
26. Klaus S. Heroes in Virtual Space. Stud. ethnol. Croat. 2010. 22. P. 361–391.
27. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М. : Академический проект, 2019. 254 с.
28. Cassar R. God of War: A Narrative Analysis // Eludamos. Journal for Computer Game Culture. 2013. Vol. 7, № 1. P. 81–99.

Ekaterina V. Galanina, National Research Tomsk Polytechnic University, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: galanina@tpu.ru

Daniil A. Baturin, Tyumen Industrial University (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: kvark@nextmail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 31–48.

DOI: 10.17223/22220836/36/4

MYTHOLOGICAL STRUCTURES IN VIDEO GAMES: ARCHETYPES

Keywords: myth; video game; narrative; archetype; monomyth; game studies.

The relevance of studying mythological structures in video games is due, on one hand, for the development of game studies, on the other hand, for the process of modern culture digitalization, in which myth acquires special significance explained by the blurring of real and virtual boundaries. We understand myth as a significant cultural reality associated with an existential human need for under-

standing and structuring reality, shaping a picture of the world and determining a person's place in it, constructing identity, social order and value-semantic foundations of one's own existence.

A modern person exists under the influence of many dissimilar mythological constructs. Today, media mythologize reality, fix key media images in the minds of the audience, reproduce mythologemes and archetypes. Video games as interactive media are more capable than old media to immerse a person into the space of myth. We explore video games as a form of modern mythology.

The purpose of this article is to study such universal mythological structures as archetypes and how they are represented in video games (using games in fantasy, action and adventure genres as an example). In the process of research, we rely on the archetypes proposed by C. Vogler: hero, mentor, threshold guardian, herald, shapeshifter, shadow, trickster, ally, since most of the images encountered in the hero's journey belong to these archetypes.

The main results of the research: it was revealed that, firstly, the hero's archetype is the foundation of any plot-oriented video game; secondly, monomyth in video games is reduced: the initial and final stages of monomyth are usually omitted; thirdly, the image of the hero in video games has similar characteristics with the image of the mythological hero; fourthly, all archetypes are represented in the video games studied, and the archetype of the threshold guardian, the ally, and the shadow are the most common of them.

We have concluded that the archetypes as archaic mythological structures and universals of the collective unconscious are fully represented and function in the figurative system of video games. This confirms that archaic mythological semantics does not disappear; myth and archetypes continue to be present and function in modern culture, covered with new clothes of interactive media. Despite the fact that video games feature fictional virtual worlds, they are fully capable of providing cathartic experiences to players. Moreover, it is video games where a player becomes not only an observer, but also a performer of a hero's journey, which leads to spiritual transformation.

References

1. Galanina, E.V. (2007) Mif kak fenomen sovremennoy kul'tury [Myth as a phenomenon of modern culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 305. pp. 50–52
2. Kozolupenko, D.P. (2012) O spetsifike “drevney” ili “primitivnoy” mifologii: poeticheskiy i sotsial'no-psikhologicheskiy podkhody v issledovanii mifov [On the specificity of “ancient” or “primitive” mythology: Poetic and socio-psychological approaches in the study of myths]. *Filosofiya i kul'tura*. 8(56). pp. 69–85.
3. Galanina, E.V. (2013) *Mif kak real'nost' i real'nost' kak mif: mifologicheskie osnovaniya sovremennoy kul'tury* [Myth as reality and reality as myth: mythological foundations of modern culture]. Moscow: Akademiya Estestvoznaniya.
4. Roberts, B. (2004) Konstruirovaniye individual'nykh mifov [The construction of individual myths]. *INTER*. (2–3). pp. 7–15.
5. Ulyanovsky, A.V. (2005) *Mifodizayn: kommercheskie i sotsial'nye mify* [Mythdesign: commercial and social myths]. St. Petersburg: Piter.
6. Galanina, E.V. & Baturin, D.A. (2016) Fantasy as a neomythological reality. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Chelyabinsk State University*. 3(385). pp. 41–45. (In Russian).
7. Petev, N.I. (2018) Postroeniye personaliy v ramkakh iskusstvennoy mifologii (na primere WARHAMMER 40.000) [The construction of personalities within the framework of artificial mythology (a case study of WARHAMMER 40.000)]. *Vestnik nauki Sibiri*. 2(29). pp. 158–180.
8. Losev, A.F. (1994) *Mif. Chislo. Sushchnost'* [Myth. Number. Essence]. Moscow: Mysl'.
9. Žižek, S. (2002) *Dobro pozhalovat' v pustynyu Real'nogo* [Welcome to the Desert of the Real]. Translated from English by A. Smirny. Moscow: Pragmatika kul'tury.
10. McLuhan, M. (1959) Myth and mass media. *Daedalus*. 88(2). pp. 339–348.
11. Tyazhlov, Ya. (2015) Kino kak sredstvo remifologizatsii deystvitel'nosti [Cinema as a means of reality remifologization]. *Sovremennyy diskurs-analiz*. 12. pp. 28–38.
12. Galanina, E.V. & Salin, A.S. (2017) Mificheskoe v virtual'nykh mirakh videoigr [Mythical in the virtual worlds of video games]. *Filosofiya i kul'tura*. 9. pp. 76–88. DOI: 10.7256/2454-0757.2017.9.24153
13. Galanina, E.V. & Baturin, D.A. (2018) Mythological image of sacrifice in videogames. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 31. pp. 21–34. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/31/2

14. Asimos, V. (2018) Playing the Myth: Video Games as Contemporary Mythology. *Implicit Religion*. 21(1). pp. 93–111. DOI: 10.1163/9789004226944_011
15. Tikhonova, S.V. (2009) Mifologicheskie osnovaniya sotsial'nogo fenomena komp'yuternoy igry [The mythological foundations of the social phenomenon of a computer game]. *Sotsial'naya politika i sotsiologiya – Social Policy and Sociology*. 1. pp. 199–212.
16. Stobbart, D.C. (2016) Telling Tales with Technology: Remediating Folklore and Myth through the Videogame Alan Wake. In: Valentine, K.D. & Jensen, L.J. (eds) *Examining the Evolution of Gaming and Its Impact on Social, Cultural, and Political Perspectives*. IGI Global. pp. 38–53.
17. Velázquez, C., Soares, A. & Mendes, P. (2015) Technology in Games: Myth as Encouragement to Experience the Real. *The International Journal of Critical Cultural Studies*. 14(1). pp. 1–11.
18. Jung, K.G. (2004) *Dusha i mif. Shest' arkhetyпов* [Soul and Myth. Six Archetypes]. Translated from English. Minsk: Kharvest.
19. Campbell, J. (1997) *Tysyachelikiy geroy* [The Hero with a Thousand Faces]. Translated from English by A.P. Khomik. Moscow: Refl-buk, AST.
20. Vogler, K. (2015) *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers]. Translated from English by M. Nikolaenko. Moscow: Al'pina non-fikshn. 2015. 476 s.
21. Jung, K.G. (2009) *Simvol'y transformatsii* [Symbols of Transformation]. Translated from English. Moscow: AST.
22. Jung, K.G. (2013) *Ocherki po psikhologii bessoznatel'nogo* [On the Psychology of the Unconscious]. Translated from English. Moscow: Kogito-Tsentr.
23. Galanina, E.V. & Vetushinsky, A.S. (2019) Heroic dimension and monomyth in video games. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 33. pp. 34–46. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/3
24. Ip, B. (2010) Narrative Structures in Computer and Video Games: Part 2: Emotions, Structures, and Archetypes. *Games and Culture*. 6(3). pp. 203–244. DOI: 10.1177/1555412010364984
25. Rank, O. (1997) *Mifo rozhdenii geroya* [The Myth of the Birth of the Hero]. Translated from German by A.P. Khomik. Moscow: Refl-buk; Kyiv: Vakler.
26. Klaus, S. (2010) Heroes in Virtual Space. *Stud. Ethnol. Croat*. 22. pp. 361–391.
27. Eliade, M. (2019) *Mify, snovideniya, misterii* [Myths, Dreams and Mysteries]. Translated from English. Moscow: Akademicheskiiy proekt.
28. Cassar, R. (2013) God of War: A Narrative Analysis. *Eludamos. Journal for Computer Game Culture*. 7(1). pp. 81–99.

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/36/5

Д.В. Галкин, А.Ю. Куклина

СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННО БЕЗВРЕМЕННЫЕ ИЛИ БРАТЬЯ ПО СОВРЕМЕННОСТИ? СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КЛАССИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Авторы обращаются к проблематике развития современной культуры применительно к динамике становления университетов и институций современного искусства на протяжении второй половины XX в. Используя аргументы Стефана Коллини и Паскаля Гилена, предлагается тезис о необходимости переосмысления классичности (образования и искусства) в контексте актуальных толкований современности и культурного сближения современного искусства и университетов. Авторы также обращаются к практике развития современной культуры в классическом университете на примере создания и работы арт-пространства Галерея «В Главном» Томского государственного университета.

Ключевые слова: современное искусство, классический университет, арт-институции.

В глобальном контексте развития университетов формируются различные логики проблематизации классичности университетского образования. Каков ее смысл сегодня в историческом разрыве между «классикой» как хранением традиции прошлого и «современностью» как актуализацией векторов, направленных в будущее? В ответе на этот вопрос, вероятно, будет проще сослаться на наследие и традицию, укорененность университетской традиции в синтетическом универсализме знания тривиума и квадравиума, в возвышенном просветительском элитизме Гумбольдтовского университета науки, чем эксплицировать идею современности. Однако в данном исследовании мы предпочтем двигаться менее очевидным путем.

В предлагаемой статье мы будем исходить, с одной стороны, из того, что рассуждать о классичности крайне затруднительно вне контекста современности. С другой стороны, мы будем развивать тезис о том, что искусство выступает одним из ключевых маркеров современности, задающих систему координат, в которой последняя себя обнаруживает. Это, в частности, иллюстрируют разнообразные форматы участия университетов в художественной жизни – от галерей и экспериментальных арт-пространств до арт-резиденций и фестивальных проектов на кампусе. Общая постановка проблемы, развитие идей и дискуссий опирается на полемическую работу Стефана Коллини «Зачем нужны университеты?» [11], где известный британский исследователь интеллектуальной истории раскрывает существо почти двухсотлетней полемики вокруг сути и назначения этой образовательной институции в европейской культуре. Однако на страницах этой статьи нам хотелось бы создать своего рода интеллектуальную встречу Коллини и французского социолога искусства Паскаля Гилена, обстоятельно разбирающего трансформацию институционального пространства современного искусства в книге «Бормотание художественного множества» [3].

С точки зрения образовательной практики и конкретных кейсов работы с современным искусством в пространстве классического университета, мы будем использовать опыт создания Галереи «В Главном» Томского государственного университета, который стал важным шагом не только в развитии Института искусств и культуры ТГУ, но и всего культурно-образовательного пространства вуза.

Сверхъестественно безвременные или братья по современности?

Еще в конце XVIII в. Фридрих Шиллер определил отношения между художником и его временем как сверхъестественно безвременные [1]. Он утверждал, что будучи «ребенком своего времени» художник сопротивляется своей ассимиляции с настоящим моментом. Он считается «чужеродной конструкцией», так что странность его работ появляется в обществе, чтобы вернуться к прошлому, древнему, даже неизвестному времени. В этой просветительской логике искусство и университетская наука легко оказываются в поле вневременной «классики».

Однако что же говорит нам более поздний историко-культурный контекст? Искусство и университеты оказались в каком-то смысле братьями по современности, а не соседями по классическому ареалу культуры. В уже упомянутой работе Стефана Коллини на материале британской статистики убедительно показано, что на протяжении XX в., в особенности после Второй мировой войны до 1990-х, происходит почти экспоненциальный рост количества университетов и бюджетных ассигнований на их деятельность. Эти данные вполне подтверждаются докладами авторитетных международных организаций. Так, согласно отчету ЮНЕСКО, количество иностранных студентов в мире выросло в 5 раз с 0,8 до 4,1 млн человек с 1975 г. по 2010¹. Это означает не только растущую массовую доступность высшего образования, но и превращение университетов в подобие международных корпораций, зарабатывающих на студентах, научных разработках и предпринимательских проектах (что, разумеется, делает проблематичным сохранение классических установок).

Похожая ситуация развивалась в мире современного искусства. Прежде всего, это касается музеев, специализирующихся на современной культуре. В 2000-е случился настоящий музейный бум. В Китае, например, с 2000 по 2011 г. было построено 1 359 музеев, а общая сумма инвестиций в строительство музеев в мире на ближайшие 10 лет составляет 250 млрд долларов. В Европе при создании новых музеев современного искусства сделали ставку на вычурную архитектуру знаменитых архитекторов – Фрэнка Гери, Захи Хадид и Нормана Фостера. Архитектурная оболочка рассматривалась в каком-то смысле как аттракцион. Клэр Бишоп в своем эссе «Радикальная музеология, или Так уж современны музеи современного искусства?» критически отмечает, что к 2000-м гг. музеи перевоплощаются из аристократического хранилища элитарной культуры в «народные» храмы досуга и развлечений (что существенно сближает их с крупным бизнесом), а внешняя оболочка музея становится важнее содержимого [2].

¹ Доклад OECD (2012) Education at Glance, UNESCO Institute for Statistics): <https://www.oecd.org/education/highlights.pdf>

Эту тему деградации классического музея подверг пристальному социологическому разбору социолог искусства П. Гилен. Он утверждает, что традиционная функция музеев начала размываться гораздо раньше – в 1970-х гг. Важную роль в процессе идеологического изменения этой институции сыграло стремительное чередование временных выставок и биеннале (они отражают стремление к рыночной конъюнктуре и потребительской новизне). Если классические музеи XIX в. предлагали вертикальную связку «мастер – ученик», которая наглядно демонстрировала действие закона и авторитета, определенные критерии творческих способностей, иерархическую лестницу и образцовый канон, гарантируя величие всякому, чьи работы будут выставлены в стенах храма искусства, то в конце XX в. все решительным образом изменилось [3]. И вполне последовательно Гилен начинает проводить параллели с университетами и утверждает, что после подписания Болонского соглашения в 1999 г. образовательное пространство Европы стало унифицированным и рациональным, его переосмыслили как рыночное пространство. Классическая связка «мастер – ученик» преобразовывается в «плоскую и жидкую» установку «учитель – ученик», чьи отношения приобретают форму контракта, а студенты воспринимаются как юные предприниматели. Иерархия ценностей замещается количественной иерархией показателей посещаемости и производительности. В художественных школах вводятся предметы по маркетингу и менеджменту, а «приспособляемость» и «гибкость» становятся наивысшими ценностями в сетевом мире. Современное искусство начинает выступать в качестве объекта альтернативных инвестиций, а музеи современного искусства – как дополнительный источник развития локальной / глобальной экономики. Вот лишь несколько примеров:

– Центр Помпиду в Меце. Мец – маленький город, расположенный на границе Франции, Германии и Люксембурга. До появления музея современного искусства он пребывал в тяжелом социально-экономическом положении. Результат: 600 тыс. посетителей ежегодно; 70 млн евро в экономику региона за первый год функционирования.

– Музей современного искусства в Маргейте, приморском городе близ Лондона. Благодаря музею город ежегодно посещают 440 тыс. человек; 14 млн фунтов в экономику региона за первый год работы.

– Музей Барбары Хепуорт в Уэйкфилде (Англия). Город с населением в 76 тыс. человек. За два года деятельности музея в экономику региона было вложено 15 млн фунтов¹.

Гилен делает критическую поправку на то, что еще в XIX в. – в эпоху геополитики – музеи стали орудиями господствующего национализма, а потом в эпоху глобализации к этому добавились формы самолегитимации за счет показателей эффективности бизнеса, посещаемости. Нам представляется, что аргумент Гилена мог бы получить важное развитие и относительно университетов, и относительно музеев современного искусства. Таким образом, с одной стороны, музей и университет как социальные институты выступают в роли хранителей культурного наследия – они в ответе за то, что одно запоминается, а другое забывается. Но, с другой стороны, в современ-

¹ Стенограмма дискуссии круглого стола «Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf>

ной культурной ситуации просто необходимо, чтобы институт искусства работал не в историческом вакууме, а с ясным пониманием прошлого, чтобы возникал продуктивный конфликт новаторства и консерватизма, порождающий необходимую инерцию, с которой должно соотноситься все экспериментальное.

Ради справедливости следует отметить, что в сфере искусства остается больше возможностей для такого конфликта, поскольку в музейных формах искусства во второй половине XX в. активно развивались событийные институциональные структуры – так называемые биеннале. Организаторов / кураторов «кочующих» выставок не устраивала жесткая иерархия институализированной организации: негибкие условия труда, фиксированное время работы и посещения, сосредоточенность на материале и т.д. Потому что в силу своей периодичности и событийности работа на биеннале подразумевала временные контакты. Однако главное стратегическое отличие – это открытость к тотальному эксперименту с пространством, проблематикой, идентичностью, высказыванием и социальными контекстами, отдавая должное модернистским представлениям о художественных ценностях и памятуя о важности художественной автономии.

Таким образом, мир высшего образования и мир современного искусства идут нога в ногу, расширяясь экспоненциально по размеру и сложности, что вызывает, например, в арт-сообществе общую неопределенность относительно того, как зрители, критики, исследователи теперь должны смотреть на искусство, писать о нем и историзировать эти недавние практики. Признавая с самого начала последствия этой иногда достаточно антагонистической ситуации, редакторы известной монографии «Современное искусство: 1989 по настоящее время» Александр Думбадзе и Сюзанна Хадсон [5] собрали около пятидесяти ведущих международных творческих, критических и кураторских голосов (среди которых Тим Гриффин, Терри Смит, Массимилиано Джони и др.), чтобы дать слово разным позициям и точкам зрения в дискуссии о том, что такое современное искусство сегодня и как масштабные исторические события в меняющемся послевоенном ландшафте способствовали переосмыслению идеологии, субъектности и субъективности, национальной и постколониальной идентичности. Однако следует признать, что в итоге историко-культурный контекст был авторами явно заужен и ограничен, поскольку получился несколько искусственный акцент на том, что рост мира современного искусства совпал с падением Берлинской стены, бурными событиями вокруг протестов на площади Тяньаньмэнь, «Бархатной революцией» в Чехословакии, движением «Солидарности» в Польше и крахом коммунизма в Советском Союзе.

Тем не менее некоторые факты действительно вполне красноречивы. И среди них, например, контексты и ситуации многочисленных биеннале: Йоханнесбургская биеннале открылась в 1995 г. сразу после первых много-расовых выборов в Южной Африке; биеннале Гванджи была создана в том же году на фоне первого свободно избранного правительства в Южной Корее; европейская биеннале современного искусства «Манифеста» стартовала в 1996 г. после падения Берлинской стены. В целом аргумент о том, что понимание реальных контуров современного искусства требует понимания того, в какой степени искусство пропитано этими социальными сдвигами,

представляется совершенно уместным. Актуальные исторические процессы последних десятилетий, без сомнения, повлияли на то, как художники и теоретики смотрят сегодня на свою практику и на мир в целом, часто ссылаясь на искусство как на источник критики, а также на инструмент для осмысления современной жизни.

Общая логика глобальной современности прослеживается, разумеется, и в конкуренции за статус глобального центра современного искусства / образования. Речь идет, с одной стороны, об укреплении позиций таких глобальных центров, как Лондон, Нью-Йорк, Берлин, Гонконг. Однако на этой сцене появляется все больше новых игроков в разных частях планеты. Как мир высшего образования мир современного искусства пережил не просто увеличение культурных центров, но и глубокую институциональную корректировку в отношении границ, путешествий и глобальной экономики. Увеличивается количество биеннале и триеннале – что-то практически неслыханное до 1989 г., за исключением верных последователей международных художественных выставок – Венеции и Сан-Паоло. Несмотря на критику за создание туристического, развлекательного опыта, эти арт-шоу породили своеобразное коллективное искусство, воспользовавшись отсутствием традиционных институциональных структур для создания новых, условных, презентационных стилей [5].

Как и в сфере высшего образования, глобализация имеет основополагающее значение для понимания того, как институциональные рамки сегодня формируют современное искусство. В художественном мире понятие «глобализация» часто трактуется более конкретно, чтобы описать увеличивающуюся аудиторию, рост объемов финансирования, масштабное распространение публичных и частных музеев и выставок по всему миру. Однако более общая тенденция такова, что экономика, политика, образование и культура все более перекрывают друг друга и инвестируют в друг друга.

Но можно ли считать актуальную событийность главным параметром современности – в таком простом и очевидном значении нахождения рядом с со-времени?

Современное искусство или искусство современников?

Для поиска аргументов мы вновь обратимся к институциональным измерениям. И для начала нам поможет логика арт-рынка. Если обратиться к официальным толкованиям аукционных домов, то, например, «Кристи» помещает работы 1950-х и 1960-х гг. в категорию «Искусство XX века». В «Сотби» определяют произведения искусства, датируемые 1945–1970 гг., как «ранние современные», а после 1970 г. – как просто «современные». «Старые мастера» – это уже XIX в. и ранее. Искусство XX в. вплоть до 1970 г. также выделяется в отдельную категорию, куда также относятся абстракционизм и поп-арт. Импрессионизм охватывает XIX и XX вв. и позиционируется на аукционах отдельно или в комбинации «импрессионизм и искусство XX века». Таким образом, подобное рыночное определение современного искусства – то, что продают в определенных категориях крупнейшие аукционные дома [9], – возвращает нас к аналогичной категоризации в других институциях – художественных музеях, где экспертное сообщество также устанавливает свои правила игры.

И если рынок или музеи (и связанные с ними профессионалы эксперты-искусствоведы) навязывают свои культурно-исторические рамки, то в более обыденном толковании современное искусство означает всего лишь «произведения живущих художников». Проблема в том, что оно сводит контекст современности к наличию живого автора, что далеко не всегда корректно. Например, так исключаются многие покойные художники, работы которых тем не менее продаются как современное искусство: Энди Уорхол, Йозеф Бойс, Мартин Киппенбергер, Рой Лихтенштейн, Дональд Джадд, Ив Кляйн, Жан-Мишель Баскья и др. Да и современность оказывается ограничена рамками случайного индивидуального бытия.

Современное искусство – явление сложное, неоднозначное; с другой стороны, актуальное и востребованное не только в сегменте заинтересованной художественной публики / элиты, но также в бизнесе и политике. Сегодня индустрия музеев современного искусства – это глобальная экономическая реальность. Между 2010 и 2014 гг. было открыто музеев больше, чем за два предыдущих столетия. Параллельно с увеличением числа данных культурных учреждений самой быстрорастущей академической дисциплиной, по мнению историка искусства Клэр Бишоп, стало изучение современного искусства.

Тем не менее и в экспертном сообществе существуют различные версии «современности» в искусстве. Напомним, что впервые термин *contemporary art* / современное искусство был употреблен Розалиндой Краусс в диссертации 1969 г., посвященной американскому художнику Дэвиду Смиту – представителю абстрактного экспрессионизма.

Позднее авторитетный философ Жан-Люк Нанси предложит отказаться от термина «современное искусство» и заменить его термином «искусство сегодня». В качестве аргументов он приводит разные причины, одна из которых состоит в том, что современное искусство – это историческая категория, которая все еще находится в стадии формирования. Давая определение «сегодняшнему искусству», теоретик подчеркивает вопросительный жест современных художников: «Искусство сегодня – это искусство, которое, прежде всего, постоянно спрашивает, что такое искусство?» [5]. Этот концептуальный вызов, брошенный Марселем Дюшаном, был взят на вооружение художниками-концептуалистами 1970-х и группой «Молодые британские художники» в 1990-х. В подтверждение этого тезиса можно привести в качестве примера цитату одного из родоначальников концептуального искусства Сола Левита, который в «Параграфах о концептуальном искусстве» настаивает, что концептуальное искусство задается вопросом о природе искусства. Поскольку важно то, что художник привносит своего в искусство, а не то, как он адаптируется к существующему до него. Например, Поллок важен потому, что писал на незакрепленных кусках холста, расстеленных на полу.

Следовательно, современность парадоксальным образом оказывается сегодня частью ответа на вопрос о том, что в наше время не искусство? Нанси развивает этот вопрос как «вопрос о формировании форм, для которых предварительная форма не задана», и настаивает, что «искусство сегодня» начинается с «бесформенного состояния» [5]. Это искусство на острие «бесформенного состояния» уже не связано современностью, а скорее само создает поле актуальности. Поэтому, развивая аргументы Нанси, теоретик современного искусства Жан-Филипп Антуан пишет, что слово «современный» не

обозначает никаких произведений искусства, созданных в настоящий момент, а выделяет ряд художественных практик, объектов и событий, которые их создатели и зрители считают «искусством нашего времени», против других произведений, которые не считаются современным искусством [1].

Современное искусство в классическом университете

Возвращаясь к проблематике, заявленной в данной статье, мы хотели бы обратиться к практическим примерам того, как общая культурная логика развития университетов и мира современного искусства может объединять их в общем междисциплинарном контексте, учитывая рыночное давление глобализации и тем не менее ускользая от него.

В 2017 г. в Институте искусств и культуры Томского государственного университета была начата реализация проекта создания нового арт-пространства Галерея «В Главном». Авторы данной статьи стояли у истоков проекта и активно продолжают его реализацию в настоящее время. В основу инициативы было положено несколько ключевых идей¹:

1) Развитие образовательных программ Института искусств и культуры в направлении проектной и творческой деятельности с учетом современных профессиональных задач требует создания дополнительных возможностей для выставочной, кураторской, просветительской и исследовательской деятельности студентов, которая одновременно была бы заметна и интересна в университетской жизни.

2) Ориентация университета на создание избыточной культурно-образовательной среды, привлекательной для талантливых студентов и способствующей формированию трансфессиональных компетенций, требует создания пространств, где могли бы быть реализованы различные форматы подобной деятельности (выставки, микроивенты, коворкинг и др.). Университет также активно создает различные презентационные площадки, которые должны решать репутационные задачи в работе с гостями и партнерами вуза. Проект реализуется в Главном корпусе ТГУ, который является визитной карточкой вуза и играет важную роль в презентационной и репутационной работе.

3) Опыт университетов мирового уровня показывает, что в кампусе всегда присутствуют места искусства и галерейные площадки от простейших выставочных стендов до профессиональных музейно-выставочных центров и художественных галерей с полноценными дорогими коллекциями (например, Бирмингемский университет). Для ТГУ это важный ориентир в работе над собственной стратегией Университета мирового уровня.

В рамках данной инициативы предполагается создание выставочной площадки в холле Института искусств культуры (Главный корпус, третий этаж). Галерея «В Главном» будет функционировать и как новый элемент культурной среды (инфраструктуры) университета (доступной для всех студентов и сотрудников вуза), и как инструмент образовательной технологии проектной деятельности для студентов Института искусств и культуры.

¹ Полное описание проекта на сайте «Вектор инициатив ТГУ» (проект поддержан внутренним грантом университета): <http://innovector.tsu.ru/initiatives/page/1493/>

Арт-пространство после ремонта было оснащено дополнительным оборудованием (стенды, мобильные стены, плазменные экраны, проекционные экраны для видео, специальное освещение) и мобильной мебелью. Таким образом, выставочные проекты сопровождаются открытыми образовательными / просветительскими мероприятиями.

В результате для студентов ИИК создан учебный «полигон» для реализации художественных, кураторских и образовательных проектов в различных областях творчества и художественной жизни: фотография, видеоарт, кино, медиа-арт, инсталляции, экспериментальные арт-объекты, фестивальные проекты и др. В университете появился новый центр культурной гравитации и возможность для реализации творческих инициатив студентов. Кроме того, Галерея «В Главном» становится важным узлом в развивающейся экспозиционной инфраструктуре вуза вместе с площадками Центра культуры и Научной библиотеки.

Одним из важных направлений работы становится реализация партнерских проектов ИИК в рамках сотрудничества с партнерами университета (учреждениями культуры, бизнеса, некоммерческими организациями) и тем самым вносить вклад в реализацию третьей роли университета. Это стало понятно после технического открытия Галереи в сентябре 2018 г. выставкой швейцарской художницы Мелодии Муссе «ХанаХана» (Melodie Mousset, HanaHana 花華) при поддержке Швейцарского совета по культуре «Про Гельвеция» (кураторы выставки – Борис Магрини, Дмитрий Галкин). «Хана-Хаана» – это интерактивная инсталляция на основе цифровых технологий виртуальной реальности (используются VR-очки HTC Vive). Зрителя приглашают в мир художественного опыта, напоминающего сюрреалистическую вселенную Сальвадора Дали.

Премьерной выставкой нового арт-пространства стал проект «Томск, ты как?», подготовленный на основе экспозиции, представленной в цехах завода «Сибкабель» в сентябре 2018 г. Основной концептуальный фокус проекта – поиск культурной идентичности художника и города. Как художник, мыслящий в категориях вечности, может идентифицировать свою «томичность»? Магистранты и аспиранты ИИК в качестве кураторов проекта (Кирилл Яндулов, Анастасия Куклина) собрали молодых томских авторов, чтобы сделать самый актуальный срез «искусства сегодня», мыслящего и создающего современность в локальном городском контексте.

Большой интерес вызвала персональная выставка томской художницы Елены Бабошко (ученицы патриарха томского авангарда Петра Гавриленко) «Insomnia. Мыслящие сновидения» (куратор Анастасия Куклина). Экспозицию из 16 живописных произведений, выполненных в жанре «ню» и «портрет», концептуально объединили психоаналитические штудии Зигмунда Фрейда – цитаты / комментарии из его знаменитой работы «Толкование сновидений» сопровождали каждую работу.

Концепция выставки была ориентирована на психологическую поэтику. Кураторский текст формулировал ее так:

«Insomnia. Мыслящие сновидения» – выставка-полудрем, выставка-полуявь, выставка-парадоксальное сочетание форм, основная образная линия которой принадлежит самой художнице – ее мыслям и чувствам, идеям и прочтениям, облаченным в психоаналитические рассуждения Зигмунда

Фрейда о сновидениях. В его знаменитой работе «Толкование сновидений» мы находим несколько важных мотивов / пассажей о природе этого психического явления. Фрейд разделяет сон и сновидения и утверждает, что сновидения мыслят образами и именно это сближает их с искусством. «Insomnia» в работе Фрейда трактуется как один из типов сновидений, обусловленных лишь настоящим / прошедшим, и не имеющим никакого значения для будущего – сон как продолжение реальности. В искусстве эта тема прекрасно разработана художниками-сюрреалистами, которые верили в неисчерпаемость и не-скованность сознания творца. Музыкальные образы сновидений воплощены великими композиторами – вспомним симфонию Петра Чайковского «Зимние грезы» или сочинения для фортепиано Клода Дебюсси «Грезы». Живопись Елены Бабошко по выражению цветового мироощущения, интуитивному обращению автора к Личным сюжетам (работы «Внутри себя», «Зеркало», «То, о чем трудно говорить» и др.), напоминает сновидческую дымку. Однако если великий сюрреалист Сальвадор Дали переносил на холст образы, возникающие в его сознании на границе сна и бодрствования, то метод художницы более рационален, ее диктовка мысли подчинена контролю со стороны разума, ухватившегося за нить сновидений¹.

За год с момента открытия Галереи «В Главном» осенью 2018 г. в новом арт-пространстве реализовано шесть выставочных проектов с участием художников из Томска, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска (а также из Швейцарии), которые посмотрели более трех тысяч человек.

Заключение

Одним из ключевых аргументов нашего исследования мы считаем утверждение, что современное искусство и университеты оказались в каком-то смысле «братьями по современности», а не соседями по классическому ареалу культуры. Мы пытались это показать, с одной стороны, в теоретическом диалоге С. Коллини и П. Гилена и, с другой стороны, в очевидных показателях институциональной динамики развития обеих сфер. Кроме того, принципиальное значение имеет дискуссия вокруг ключевых вопросов о сути современности, которая логически переходит в практический контекст реализации актуальных проектов в междисциплинарном контексте развития современного искусства как одного из параметров актуальности развития классического университета.

Литература

1. *Antoine J-F.* The Historicity of the Contemporary is Now. A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
2. *Bishop C.* Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art? Köln : Walther König, 2014.
3. *Gielen P.* The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism, Valiz, 2015.
4. *Griffin T.* World apart: Contemporary art, Globalization, ant rise of biennials. A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
5. *Dumbadze A., Hudson S.* (Eds.). *Contemporary art: 1989 to the present.* Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013.
6. *Kyung A., Cerasi J.* Who's Afraid of Contemporary Art? London : Thames & Hudson, 2017.

¹ Подробную информацию о выставках в Галерее «В Главном» можно найти на официальном сайте: <http://tsu-gallery.tilda.ws>

7. *Seabrook J.* Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. Vintage, 1st edition, 2001.
8. *Smith T.* «Our» Contemporary? A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013. P. 17–27.
9. *Tompson D.* The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art. St. Martin's Griffin, 2010.
10. *Именем искусства.* К археологии современности / пер. с фр. А. Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М. : Изд. дом ВШЭ, 2014. 192 с.
11. *Коллини С.* Зачем нужны университеты? / пер. с англ. под науч. ред. А. Смирнова. М. : Изд. дом ВШЭ, 2016. 264 с.
12. *Стенограмма дискуссии круглого стола «Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры»* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf> (дата обращения: 18.10.2019).

Dmitry V. Galkin, Anastasiya Yu. Kuklina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: galkindv@me.com, kuklina_1993@bk.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 49–59.

DOI: 10.17223/22220836/36/5

SUPERNATURALLY TIMELESS OR SISTERS IN MODERNITY? CONTEMPORARY ART IN CLASSICAL UNIVERSITY

Keywords: classical university; modern and contemporary art; art institutions.

Authors focusing on agenda of current cultural development in relation to dynamics of change in the realm of higher education and the modern/contemporary art institutions (museums, biennale) in the late XX – early XXI century. Using arguments of Stefan Collini and Pascal Gielen, authors propose that rethinking of classical foundations in arts and education is required in the context of actual interpretations and changing cultural distance between contemporary art and universities. As a part of the argument there is a practical case analyzed where contemporary arts introduced to classical university in the format of campus-based art space “Main Building Gallery” of Tomsk State University.

In the global context of change there are different logics that bring problematizing points on classical foundations of universities. What “classical” means today in the historical gap between idea of storing/translating traditions of the past and actualization of the future in the vector of Modernity? Answering this question is not enough to make reference to the heritage, tradition and roots that universities have in the synthetic universalism of seven liberal arts (trivium and quadrivium) or in sublime enlightenment elitism of Von Humboldt's scientific university.

In this paper, on the one side, author argue that it is incorrect to discuss “classical” outside the context of modern / contemporary. And this is art, on another side, that works as a major marker of modern / contemporary, providing the coordinate system for where it reveals itself. And as illustration for this we could bring many cases of growing participation of universities in current artistic life – from campus-based galleries and experimental art-spaces to art-residences and art-festivals.

In the late XXth – early XXIst centuries modern/contemporary arts and universities became “sisters in Modernity” in some very important sense. They are not just “mates in the same neighborhood of classical culture” any more. Stefan Collini (using British statistical data) demonstrates that specifically after the WWII there was almost an exponential growth in amount of universities and governmental budgets for them. This point is also verified by UNESCO statistics on international students worldwide: from 1975 till 2010 this number grew up in 5 times to 4.1mln students and it keeps growing our days. In the same period of time, argues Pascal Gielen, while universities grow as something similar to international corporations making money from students, research and business start-ups, serious changes happen with ideological foundations and practices of art museums: dramatically growing in numbers too, they became cultural landmarks and symbols of social and economic change around the world.

Understanding this context, authors created new art-spaces in the walls of classical university (“Main Building Gallery” of Tomsk State University). It doesn't mean exclusion of classical tradition (from both university and museum in broader sense), responsible for cultural memory. In current cultural situation it is necessary argue that art institutions do not operate in historical vacuum but put themselves into productive conflict of innovation and conservatism, that always create new energy and inertia of experiment and change.

References

1. Antoine, J-F. (2013) *The Historicity of the Contemporary is Now*. John Wiley & Sons, Inc.
2. Bishop, C. (2014) *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Cologne: Walther König.
3. Gielen, P. (2015) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amstredam: Valiz.
4. Griffin, T. (2013) *World apart: Contemporary Art, Globalization, Ant Rise of Biennials*. John Wiley & Sons, Inc.
5. Dumbadze, A. & Hudson, S. (eds) (2013) *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Wiley-Blackwell.
6. Kyung, A. & Cerasi, J. (2017) *Who's Afraid of Contemporary Art?* London: Thames & Hudson.
7. Seabrook, J. (2001) *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*. 1st ed. Vintage.
8. Smith, T. (2013) "Our" Contemporary? John Wiley & Sons. pp. 17–27
9. Tompson, D. (2010) *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. St.Martin's Griffin.
10. duve, T. de (2014) *Imenem iskusstva. K arkhologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of modernity]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE.
11. Collini, S. (2016) *Zachem nuzhny universitety?* [Why do we need universities?]. Translated from English by A. Smirnov. Moscow: HSE.
12. Mindlin, M.B. et al. (n.d.) *Stenogramma diskussii kruglogo stola "Sovremennoe iskusstvo kak vazhneyshiy faktor razvitiya rossiyskoy kul'tury"* [Transcript of the Round Table discussion "Contemporary Art as the Most Important Factor in the Development of Russian Culture"]. [Online] Available from: <http://www.ncca.ru/app/images/file/Round%20table.pdf> (Accessed: 18th October 2019).

УДК 003.077

DOI: 10.17223/22220836/36/6

М.Н. Долгих, Н.Н. Долгих

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И КРЕАТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ ШРИФТОВ

В статье предложена технология проектирования декоративных шрифтов как образовательная практика по развитию творческого мышления и креативности студентов. Выявлены, теоретически обоснованы, экспериментально проверены педагогические методы и средства, влияющие на развитие творческого мышления и креативности студентов в процессе освоения ими технологии проектирования декоративных шрифтов. Раскрыта динамика развития творческого мышления и креативности студентов до и после освоения технологии проектирования декоративных шрифтов.

Ключевые слова: образовательная практика, творческое мышление, креативность, проектирование декоративных шрифтов, графический дизайн.

Современная социокультурная ситуация характеризуется нестабильностью и неопределенностью, глобальными переменами во всех сферах жизнедеятельности. Реформирование системы высшего образования связано с изменением целей образования, которые смещаются с приобретения знаний на развитие творческого мышления и креативности студентов, способности адаптироваться в изменяющемся мире.

Другой устойчивой тенденцией в современном обществе стало усиление роли компьютерной графики, коммуникационных и информационных технологий, позволяющих специфическим образом осмыслять окружающую действительность и формировать социокультурное пространство. В современном глобально развивающемся мире также возрастает роль и значение графического дизайна, который способствует взаимопониманию и продуктивному общению людей.

Одним из ключевых инструментов графического дизайна, который позволяет обмениваться информацией, является шрифт. По назначению шрифт может быть текстовым (предназначенным для длинных читабельных текстов) и акцидентным, в том числе декоративным (для привлечения внимания к сообщению). Декоративный шрифт как наиболее творческий вид акцидентного несет в себе не только вербальный смысл, скрывающийся за стандартными знаками алфавита, но и эмоции через выразительный визуальный образ, позволяет эффективнее донести до аудитории настроение сообщения [1].

Декоративный шрифт часто тяготеет к иллюстрации, где смысл передается не словом, а художественным образом, он направляет зрителя на определенные ассоциации. Например, шрифт может быть соткан из цветов, составлен из камней или фруктов. С помощью графического планшета можно нарисовать шрифт, в котором каждая буква будет воплощением персонажа из детских сказок. В технике «коллаж» шрифт может совмещать неожиданные сочетания объектов: скрепки и жуки, бабочки и квадраты, спортсменки и зо-

лото. В области проектирования декоративных шрифтов нет предела фантазии в выборе тем и совершенству в технике исполнения [2].

Необычный уникальный шрифт как элемент визуального сообщения обращает на себя внимание. Поэтому дизайнеры, умеющие придумывать и применять декоративные шрифты в графическом дизайне (в печатной продукции или в цифровой среде), обладают сильным инструментом привлечения внимания к объекту дизайна, и далее – к продуктам или услугам, для которых разработано оформление. Для того чтобы предлагать уникальные неожиданные решения, дизайнеру необходимо обладать высоким уровнем творческого мышления и креативности [3].

Определимся с понятием «творческого мышления». По мнению Дж. Гилфорда [4], людям свойственно два вида мышления: конвергентное, которое стремится к получению конкретного ответа, и дивергентное (творческое), стремящееся не к заданной цели, а к поискам нестандартных решений, к созданию нового, к разрушению стереотипов. Дж. Гилфорд считал, что творческое мышление связано с наличием четырех особенностей в мышлении: способность генерировать идеи; оригинальность высказываемых идей; семантическая гибкость, способность видеть объект под новым углом зрения; способность к усовершенствованию идеи путем добавления деталей.

Понятие креативности [5–7] относится к характеристике личности и основано на взаимодействии творческого мышления, способностей и реальных достижений. Индикатор креативности кроется в отдаленности от стереотипов, привычных решений. Для креативной личности характерно: наличие развитых творческих способностей; отсутствие склонности к конформизму, стремлению быть похожим на других людей; отсутствие страха оказаться «белой вороной» среди людей, показаться глупым или смешным в своих суждениях; уверенность в себе, способность без боязни открыто высказывать свои идеи.

В связи с этим особую актуальность приобретают проблемы эффективного формирования творческого мышления у студентов дизайнерских специальностей и разработки новых образовательных технологий по дисциплинам, связанным со шрифтовой графикой, как одной из ключевых компетенций профессиональной подготовки графического дизайнера [8, 9]. Это, в свою очередь, определяет необходимость проведения ряда научных, опытно-экспериментальных исследований. Одним из таких исследований является данная статья, посвященная апробации авторской технологии проектирования декоративных шрифтов в образовательной практике на кафедре дизайна Томского государственного университета.

Проблема исследования: каковы особенности (методы и средства) технологии проектирования декоративных шрифтов, обеспечивающие развитие творческого мышления студентов?

Цель исследования заключается в выявлении, теоретическом обосновании, экспериментальной проверке педагогических методов и средств, влияющих на развитие творческого мышления и креативности студентов в процессе апробации технологии проектирования декоративных шрифтов.

Новизна исследования заключается в раскрытии динамики развития творческого мышления и креативности студентов до и после освоения технологии проектирования декоративных шрифтов.

В период с 2014 по 2018 г. проведен педагогический эксперимент на кафедре дизайна Томского государственного университета, включающий в себя четыре этапа: **предварительный, констатирующий, формирующий, итоговый.**

Первый, предварительный, этап исследования заключался в теоретическом анализе психолого-педагогической и методической литературы. На этом этапе выбран инструментальный измерения динамики развития творческого мышления – тест «Диагностика уровня развития творческого мышления» [10. С. 354–355] и «Опросник для определения уровня креативности» [Там же. С. 339].

Второй, констатирующий, этап исследования заключался в первоначальном измерении и анализе уровня развития творческого мышления студентов и уровня их креативности (до освоения технологии проектирования декоративных шрифтов).

В экспериментальном исследовании приняли участие студенты 4-го курса, всего 48 человек. Участие в эксперименте по апробации авторской технологии проектирования декоративных шрифтов предполагало, что студенты уже владеют цифровыми графическими редакторами, материалами и техниками уникальной графики.

Среди участников эксперимента было проведено тестирование «Диагностика уровня развития творческого мышления» [Там же. С. 354–355]. Данное тестирование проводилось в группе и было ограничено по времени 20 минутами. Задание направлено на выявление способности к творческому самовыражению с помощью рисунков. Предлагается 12 рисунков со стимульными фигурами, которые необходимо закончить, создав необычную, оригинальную картинку. После завершения работы нужно придумать интересное название, раскрывающее ее смысл (рис. 1).

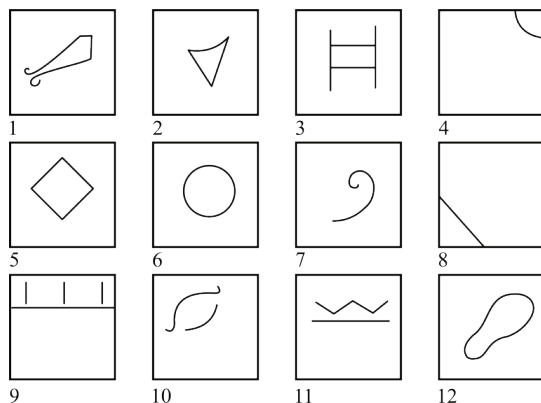


Рис. 1. Рисунки со стимульными фигурами

Fig. 1. Drawings with stimulus figures, which must be completed, creating an unusual, original picture

Итоговый подсчет по тесту творческого мышления осуществлялся с учетом ряда показателей:

– *Беглость мышления* определяется количеством вариантов предложенных идей за определенное время. Считается общее количество выполненных рисунков (1 балл за каждый рисунок). Максимально возможное число баллов – 12.

– *Гибкость мышления* характеризуется разнообразием идей. Учитывается количество изменений категорий, считая от первой картинки (1 балл за каждое изменение категории). Максимально возможное число баллов – 11.

Оригинальность мышления – неожиданность, редкость идей. Значение имеет, где выполняется рисунок:

- вне стимульной фигуры – 1 балл;
- внутри стимульной фигуры – 2 балла;
- внутри и снаружи стимульной фигуры – 3 балла.

Суммируются баллы по данному фактору по всем нарисованным картинкам. Максимально возможное число баллов – 36.

Разработанность идеи – способность к проработке идеи, детализации. Выявляется, где дополняющие детали создают асимметрию изображения:

- симметрично повсюду – 0 баллов;
- асимметрично вне стимульной фигуры – 1 балл;
- асимметрично внутри стимульной фигуры – 2 балла;
- асимметрично внутри и снаружи – 3 балла.

Суммируются баллы по данному фактору для всех нарисованных картинок. Максимально возможное число баллов – 36.

Ассоциативность мышления – мышление образами, способность устанавливать семантические связи, аналогии, умение придумывать названия. Оценивается словарный запас и образное, творческое использование языка:

- название не дано – 0 баллов;
- название из одного слова – 1 балл;
- название из нескольких слов – 2 балла;
- образное название, выражающее больше, чем показано на картинке, – 3 балла.

Суммируются баллы по данному фактору для всех нарисованных картинок. Максимально возможное число баллов – 36.

Если участник эксперимента набрал от 0 до 50 баллов, это показатель низкого уровня развития творческого мышления, среднему уровню развития творческого мышления соответствуют результаты тестирования от 50 до 80 баллов, высокий уровень развития творческого мышления демонстрируют студенты, набравшие от 80 до 100 баллов.

С целью определения уровня креативности студентам было предложено заполнить «Опросник для определения уровня креативности», состоящий из 15 утверждений [10. С. 339]:

1. Мне не нравится работа, в которой все четко определено.
2. Мне нравится абстрактная живопись, я ее понимаю.
3. Я не люблю выполнять регламентированную работу.
4. Мне не нравится ходить в музеи: все они одинаковы.
5. Я люблю предаваться фантазиям.
6. Увлечения обогащают жизнь человека.
7. Я могу смотреть один и тот же спектакль много раз: каждый раз разная игра актеров, новая интерпретация.
8. Считаю, что лучше быть закройщиком, чем портным.
9. Я больше ценю процесс работы, чем ее конечный результат.
10. Даже к обычному делу я отношусь творчески.
11. Я нередко сомневаюсь в том, что для других вполне очевидно.

12. Абстрактная живопись дает пищу для ума.

13. Мне не хотелось бы подчинить свою жизнь какой-то определенной системе.

14. Мне нравится работа дизайнеров.

15. Мне не нравится ходить одной и той же дорогой.

Согласно инструкции участникам было предложено отметить свое согласие или несогласие рядом с номером утверждения знаками «+» или «-».

Анализ проводился следующим образом: была подсчитана сумма плюсов (один «+» равен одному баллу). Если участник эксперимента набрал 0–5 баллов, это показатель низкого уровня креативности, 6–9 баллов – соответствует среднему, а 10–15 баллов – высокому уровню креативности.

По результатам анализа уровня развития творческого мышления по всем пяти группам показателей и уровня креативности студентов среди участников эксперимента на констатирующем этапе исследования были выделены три подгруппы.

Подгруппа № 1 включает 16% студентов от числа участников эксперимента, которые показали высокий уровень развития творческого мышления по всем пяти группам показателей, где набрали в среднем от 80 до 100 баллов, а также высокий уровень креативности по результатам опроса, набрав от 10 до 15 баллов.

Подгруппу № 2 составили 68% участников, уровень развития творческого мышления которых по всем пяти группам показателей составляет от 50 до 80 баллов, а уровень креативности составил от 6 до 9 баллов.

В подгруппу № 3 были отнесены студенты (16% участников), уровень развития творческого мышления которых по всем пяти группам показателей составляет менее 50 баллов, а уровень креативности составил от 0 до 5 баллов.

Третий, формирующий, этап исследования заключался в разработке и апробации технологии проектирования декоративных шрифтов, ориентированной на становление творческого мышления студента. В нашем исследовании будем рассматривать образовательную технологию как совокупность методов и средств воспроизведения теоретически обоснованных процессов преподавания и учения, позволяющих решать задачи развития творческого мышления [11, 12]. Каждый шаг реализации технологии проектирования декоративных шрифтов сопровождается применением методов и средств, влияющих на развитие творческого мышления студента.

В реализации образовательной технологии можно выделить пять последовательных шагов: 1) поиск идеи для шрифта через формообразование; 2) выбор оптимальных эскизов графем; 3) рисование шрифтов в эстетике выбранных на втором этапе графем с использованием формообразующих элементов; 4) выполнение четырех готовых шрифтов в различных техниках (уникальная графика, растровая графика, векторная графика, трехмерная графика); 5) выбор названия, тематического диапазона и области применения шрифта [13].

Первый шаг – поиск идеи для шрифта через формообразование. Из материалов и инструментов потребуется 15 листов офисной бумаги формата А4 и маркер. Сначала левая часть листов заполняется кириллическими графемами. На первом листе необходимо написать «А», «Б», «В» (рис. 2), на втором –

«Г», «Д», «Е» и т.д. В кириллическом алфавите всего 33 графемы, следовательно, должно получиться 11 листов. Также можно прописать цифры и знаки препинания (! и ?), получится еще 4 листа.

Далее, правее, рядом с каждой графемой рисуется абстрактная или фигуративная форма на произвольную тему. Этот рисунок станет формообразующим элементом (см. рис. 2).

Затем в правой части листа на каждой строке необходимо изобразить 3–4 вариации образов, которые вберут в себя морфологические признаки графемы и формообразующего элемента (см. рис. 2). В результате для каждой графемы, а также для каждой цифры и для каждого знака препинания получается своя строка вариаций.

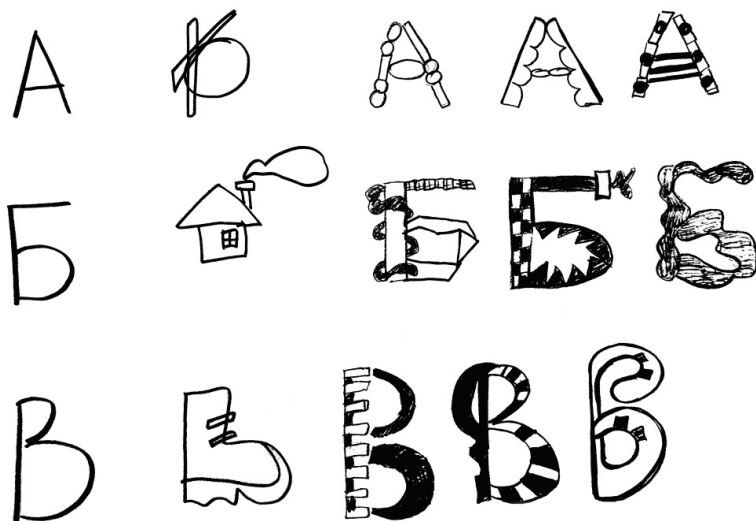


Рис. 2. Образование вариаций декоративных графем путем сочетания морфологических признаков графемы из кириллического алфавита и формообразующего элемента на произвольную тему. Автор: Проняева Дарья, гр. 1647, 2017 г.

Fig. 2. The formation of variations of decorative graphemes by combining the morphological features of the grapheme from the Cyrillic alphabet and the formative element on an arbitrary topic. Author: Pronyaeva Daria, gr. 1647, 2017

В процессе поиска идей используется **метод мозгового штурма** [14. С. 329]. Задачей педагога перед началом мозгового штурма является создание доброжелательной атмосферы, способствующей раскованности и непринужденности. Необходима полная свобода воображения, способность обсуждать и развивать самые невероятные идеи для возможных образов формообразующего элемента. Мозговой штурм не приемлет стандартных решений, способствует разрушению стереотипов, развитию беглости и гибкости творческого мышления студентов.

В процессе отрисовки вариаций применяется **метод эмпатии** (вживания) [Там же. С. 324], предполагающий восприятие студентом формообразующего элемента не только разумом, но и чувствами, не только внешних его признаков, но и его внутренней сущности. Автор как бы переселяется в создаваемый образ, чтобы почувствовать и познать его изнутри. Если формооб-

разующий элемент – облако, можно представить себя облаком, например, белым полупрозрачным, плывущим по ясному синему небу над бескрайними просторами, или грозовым, суровым, несущим над городом ливень, гром и молнии. Таким образом, для формообразующих элементов подбираются характеристики, например: легкий, воздушный, плавный или кучевой, массивный, мощный и т.д. Метод эмпатии способствует рассмотрению темы с различных точек зрения, глубокому осознанию ее через переживание, развитию гибкости мышления.

Второй шаг – выбор наиболее оригинальных эскизов графем. Листы с рисунками выставляются на общий просмотр, в рамках которого происходит анализ результатов и отбор лучших строк с графемами. Критерии отбора – оригинальность, редкость идеи; новизна образа; художественная выразительность рисунков в строке. Всего необходимо отобрать 8–12 последовательностей графем.

Здесь используется *метод дискуссии* [15. С. 304] в связи с тем, что выводы, полученные в результате осмысления и анализа различных точек зрения, наиболее оптимальны. Задачей педагога является создание условий для свободного высказывания мнений. Важно убедительное обоснование, аргументация своей позиции при отборе наиболее удачных и нестандартных последовательностей графем. В направлении формирования личности в процессе дискуссии происходит становление оригинальности мышления.

Третий шаг – отрисовка 8–12 принципиально разных эскизов шрифтов на основе отобранных последовательностей. Шрифтом считаем графемы, которые составляют единую, объединенную стилистически и композиционно систему знаков (рис. 3). Ориентиром при отрисовке шрифта служат формообразующий элемент и та эстетика, которая была сформирована в процессе заполнения строк на первом шаге.

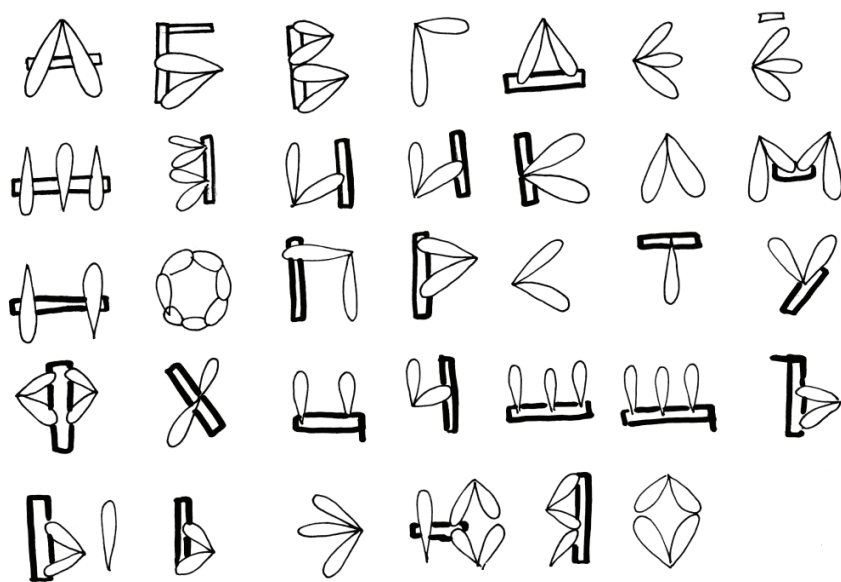


Рис. 3. Эскиз шрифта. Автор: Ткаченко Татьяна, гр. 1637, 2016 г.

Fig. 3. The sketch of the font. Author: Tkachenko Tatyana, gr. 1637, 2016

Используется **преобразовательный метод** [16. С. 175–200], в процессе которого приобретенные студентами знания, умения и навыки применяются для решения творческой задачи. Знания, умения и навыки в таких областях, как изобразительное искусство, композиция, комбинаторика, история искусств, история дизайна, история и анатомия шрифта и др., становятся точкой опоры при выполнении эскизов декоративных шрифтов. Педагог при этом отвечает за организацию деятельности студентов, консультирование, диалог. Преобразовательный метод влияет на развитие у студентов навыков разрабатывать идеи.

Четвертый шаг – отталкиваясь от эскизов, делаем четыре разных шрифта. Предлагается четыре техники для исполнения: первая – уникальная графика; вторая – растровая, или фотографика; третья – векторная графика; четвертая – трехмерная графика. Необходимо сопоставить имеющиеся эскизы и предложенные техники и найти четыре соответствия: какой из эскизов в какой технике уместнее воплотить. Здесь важно ответить на вопрос, какая техника наиболее гармонично сможет раскрыть или подчеркнуть форму и идею, заложенную в эскизе. В процессе сопоставления только часть из 8–12 эскизов, а именно 4 наиболее выразительных, будет выбрана для доведения их до финального шрифта.

Рассмотрим примеры шрифтов, выполненных в каждой из предложенных техник, и вкратце разберем особенности каждой техники. Первая из предложенных техник – уникальная графика, предполагает, что шрифт рисуется вручную. Основой для шрифта в технике уникальной графики чаще всего является поверхность бумаги. Среди инструментов и материалов можно использовать карандаши, ручки, маркеры, пастель, акварельные и гуашевые краски и т.д. Ключевые изобразительные средства – линии, штрихи, пятна и точки. По усмотрению автора может применяться и цвет, например, в ограниченном количестве как акцент в черно-белой графике, или вся цветовая палитра. Выбор инструментов и материалов обуславливается творческим замыслом автора.

Шрифт «Горы» черно-белый, выполнен тушью и пером. Графемы будто высечены из горной породы, выглядят объемными за счет контрастного освещения: четкого разграничения тоном освещенной части горы и теневой. Площадь букв достаточно большая, поэтому шрифт крепкий, в то же время динамичный из-за обилия ромбовидных и треугольных форм (рис. 4).

В шрифте «Творчество – великий подвиг» сложные, замысловатые, вычурные формы графем. Основные и дополнительные штрихи букв то раздваиваются, то прерываются. Засечки ведут себя непредсказуемым образом: иногда располагаются как обычно, а иногда смещаются. У некоторых овалов внешняя часть круглая, а внутренняя – в виде крохотного прямоугольника. Цвет шрифта тяготеет к сиреневому, однако он складывается из множества разноцветных точек, поставленных фломастерами: синих, красных, желтых, пурпурных, голубых, зеленых. Каждая графема выглядит загадочно и интересно, как уникальный ключ, подобранный к неповторимой творческой задаче (рис. 5).

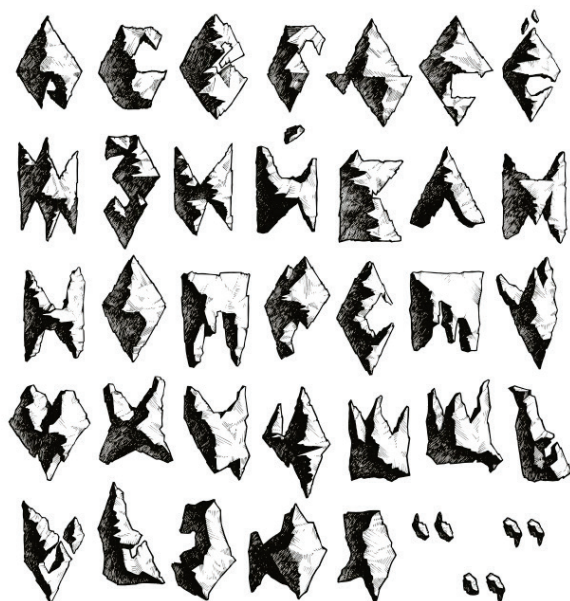


Рис. 4. Шрифт «Горы», уникальная графика. Автор: Толкачева Валерия, гр. 1697, 2012 г.

Fig. 4. Font “Mountains”, unique graphics. Author: Tolkacheva Valeria, gr. 1697, 2012



Рис. 5. Шрифт «Творчество – великий подвиг», уникальная графика. Автор: Тарасова Ирина, гр. 1627, 2015 г.

Fig. 5. Font “Creativity is a great feat”, unique graphics. Author: Tarasova Irina, gr. 1627, 2015

Вторая техника, в которой предлагается выполнить шрифт, – растровая, или цифровая фотография. Данная техника предполагает работу в редакторе для обработки растровых изображений, например в Adobe Photoshop. Растровый шрифт, представляющий собой сетку пикселей, можно рисовать, используя встроенные инструменты редактора. Для достижения фотореалистичных образов можно в качестве основы брать изображения, полученные с помо-

щью цифровой фотокамеры. Фотошрифт основан на трансформации фотографий в художественные образы.

Шрифт «Трубы» состоит из железных труб разного диаметра, элементов крепежа, орудий труда. Металлические части инструментов имеют различные поверхности: ржавые, серебристые блестящие, окрашенные матовые. Объекты содержат в себе налет времени, потому что имеют признаки потертости и коррозии. Шрифт выглядит тяжелым, брутальным, каждая буква увесистая, железная (рис. 6).



Рис. 6. Шрифт «Трубы», фотографика. Автор: Ведякина Дарина, гр. 1637, 2016 г.

Fig. 6. Font “Pipes”, photo graphics. Author: Vedyakina Darina, gr. 1637, 2016

Слоганом для создания шрифта «Дисколом» стала фраза: «Ломай диски, делай шрифты». Поверхность дисков отражает свет так, что их цвет сложный, с переливами. В данном случае именно фотография помогла передать богатство цветовых нюансов. Для построения графем использовались разломанные на сегменты диски, а также металлизированные полосы зеленого от-

тенка. В результате получилась коллекция компакт-дисков в новом звучании. Это история о том, как старые вещи обрели новую жизнь (рис. 7).



Рис. 7. Шрифт «Дисколом», фотография. Автор: Краснова Валерия, гр. 1697, 2012 г.

Fig. 7. Font “Broken CDs”, photo graphics. Author: Krasnova Valeria, gr. 1697, 2012

Третья техника, в которой можно исполнить декоративный шрифт, – векторная графика. Наиболее распространенные программы для создания и обработки векторной графики – Adobe Illustrator и CorelDraw. Пространство рабочей среды представляет собой систему координат. Используя опорные точки, которые соединяются между собой отрезками, можно получать двумерные фигуры различных форм. Фигуры можно заливать однородным цветом, градиентом или паттерном. Векторные изображения легко масштабировать: как уменьшать, так и увеличивать без потери качества картинки. Векторная графика позволяет создавать шрифты, основанные на математическом описании простейших геометрических объектов.

Шрифт «Полоса» строится на контрастном сочетании широких и узких полос. Широкие полосы массивные, устойчивые и заполнены диагональной штриховкой. Узкие полосы более гибкие, однотонные. Каждая графема вписывается в форму квадрата, благодаря чему шрифт выглядит основательным, надежным, крепким (рис. 8).



Рис. 8. Шрифт «Полоса», векторная графика. Автор: Чопик София, гр. 1617, 2014 г.

Fig. 8. Font "Strip", vector graphics. Author: Chopik Sofia, gr. 1617, 2014

Идея создания шрифта «Бусинка» связана с образом нескольких бусин, нанизанных на нитку. Нить, словно упавшая случайно, формирует графемы шрифта. При этом толщина нити меняется за счет нажима пера. С помощью векторных заливок разных оттенков серого цвета передаются блеск, объем и гладкость поверхности бусин. Отсутствие строго выверенной траектории расположения штрихов, хаотичность нитки придают шрифту настроение некоторой небрежности, но в то же время легкости и непринужденности (рис. 9).

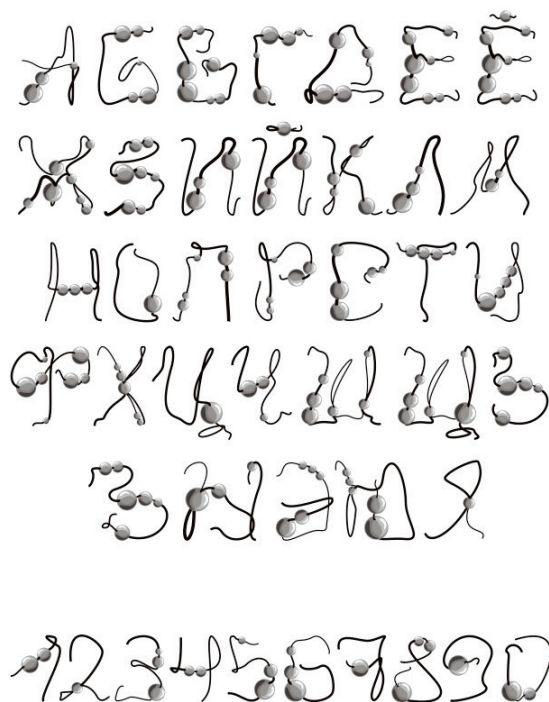


Рис. 9. Шрифт «Бусинка», векторная графика. Автор: Жилиева Валерия, гр. 1687, 2011 г.

Fig. 9. Font “Bead”, vector graphics. Author: Zhilyaeva Valeria, gr. 1687, 2011

Четвертая техника – трехмерная графика. Для создания трехмерного шрифта могут подойти такие редакторы, как 3ds Max и Z-brush. Трехмерная графика позволяет создавать трехмерные сцены, которые имеют высоту, ширину и глубину. Объекты можно моделировать или импортировать из уже разработанных библиотек, применять к ним различные фактуры и материалы. Для получения реалистичной картинке на основе трехмерной сцены необходимо установить источники освещения, а также камеру для задания точки зрения и угла обзора и визуализировать сцену. Полученное изображение можно доработать в редакторе растровой графики. Интересной особенностью работы в данной технике является возможность воспроизвести трехмерные объекты в реальном мире посредством 3D-печати.

Рассмотрим примеры трехмерных шрифтов. Шрифт «Меандр» извилистый, как русло реки или орнамент. В его основе лежит строго определенный модуль: трапеция с закругленными углами. Плавные линии характерны для всего шрифта в целом, а пропорции знаков меняются от одной графемы к другой. Шрифт представлен в объеме, который достигается за счет экструзии линий на равномерную высоту относительно плоскости, на которой они лежат (рис. 10).

Шрифт «Оник» напоминает выдавленную из тюбика пасту или краску. По конструкции шрифт рукописный; по характеру мягкий, с закругленными краями, пластичный (рис. 11).



Рис. 10. Шрифт «Меандр», трехмерная графика. Автор: Черноусова Анна, гр. 1697, 2012 г.

Fig. 10. Font “Meander”, three-dimensional graphics. Author: Anna Chernousova, gr. 1697, 2012

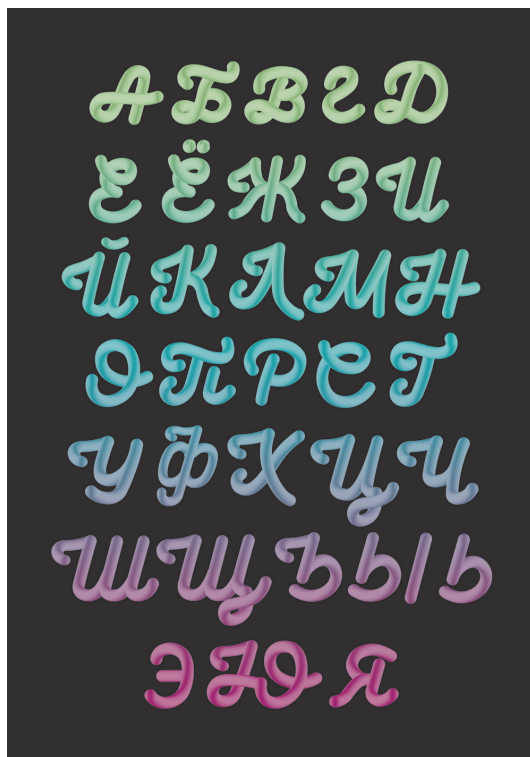


Рис. 11. Шрифт «Оник», трехмерная графика. Автор: Фрибус Мария, гр. 1647, 2017 г.

Fig. 11. Font “Onik”, three-dimensional graphics. Author: Fribus Maria, gr. 1647, 2017

Используется **метод самостоятельной работы** обучающихся по осмыслению и усвоению нового материала [17. С. 200]. Усвоение и творческое применение знаний и способов деятельности сочетается с использованием широкого диапазона возможностей различных материалов и инструментов. Обучающиеся решают задачи: создание художественного образа, придание эмоциональной окраски шрифту, обобщение наблюдений и проработка деталей. У студентов продолжает развиваться способность разрабатывать первоначальный замысел и обогащать его через детализацию.

Пятый, заключительный, шаг – выбор названия шрифта, а также определение предполагаемой области его применения и обозначение тематического диапазона. Название, как правило, связано с художественным образом, который шрифт в себе несет. После того как название шрифта сформулировано, уместно подобрать слова или фразы, которые подчеркнут ключевую идею шрифта. На основе слов и фраз можно сделать шрифтовые композиции, где главную роль будет играть спроектированный шрифт, но допускается использовать и другие элементы, которые усилят ритм и пластику шрифтовых форм (рис. 12, 13).

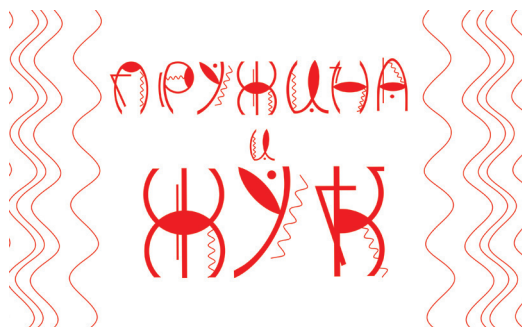


Рис. 12. Композиция на основе шрифта «Пружина и жук». Автор: Матецкая Марина, гр. 1617, 2014 г.

Fig. 12. Composition based on the font "Spring and beetle". Author: Matetskaya Marina, gr. 1617, 2014



Рис. 13. Композиция на основе шрифта «Дикие травы». Автор: Грибанова Ксения, гр. 1647, 2017 г.

Fig. 13. Composition based on the font "Wild Herbs". Author: Gribanova Ksenia, gr. 1647, 2017

Применяется **метод образного видения** [14. С. 324]. Суть метода заключается в эмоционально-образном исследовании шрифта. Участникам эксперимента предлагается внимательно рассмотреть шрифт в целом и каждую букву в отдельности, на основе ассоциаций описать увиденные в них образы словами. Задать вопрос и попытаться на него ответить: «Где будет использо-

ваться данный шрифт?». Затем выбираются наиболее выразительные слова и фразы для вербального воплощения образа. При этом используется **метод диалогичности** [18. С. 120–121]. Придумывание названия и вербальных ассоциаций приводит к развитию ассоциативности мышления. При выполнении шрифтовых композиций актуализируется **преобразовательный метод** [16. С. 175–200], где знания, умения и навыки в области композиции, цветоведения, типографики и др. применяются для решения творческой задачи.

Аргументируя выбор вышеперечисленных методов и средств, применяемых в педагогической практике на каждом из последовательных шагов технологии проектирования декоративных шрифтов, следует отметить их направленность на решение важных педагогических задач по формированию творческого мышления учащихся.

Четвертый, итоговый, этап исследования заключался в повторном тестировании участников эксперимента после освоения ими технологии проектирования декоративных шрифтов. По результатам анализа теста, диагностирующего уровень развития творческого мышления [10. С. 354–355] и опросника для определения уровня креативности [Там же. С. 339], среди участников эксперимента были выделены две подгруппы.

Подгруппа № 1 включает 61% студентов от числа участников эксперимента, которые показали высокий уровень развития творческого мышления по всем пяти группам показателей и набрали в среднем от 80 до 100 баллов, а также высокий уровень креативности по результатам опроса, набрав от 10 до 15 баллов.

Подгруппу № 2 составили 39% участников, уровень развития творческого мышления которых по всем пяти группам показателей составляет от 50 до 80 баллов, а уровень креативности составил от 6 до 9 баллов.

Студентов, уровень развития творческого мышления которых по всем пяти группам показателей – менее 50 баллов, а уровень креативности составил бы от 0 до 5 баллов, по результатам исследования, не оказалось.

Подводя итоги исследования, сформулируем выводы. Технология проектирования декоративных шрифтов предполагает освоение последовательных шагов, которые ведут к проектированию четырех декоративных шрифтов от идеи до результата. В процессе освоения технологии используются следующие методы обучения: метод мозгового штурма, метод эмпатии, метод дискуссии, преобразовательный метод, метод самостоятельной работы, метод образного видения. Основными средствами обучения являются материалы и инструменты для уникальной графики, редакторы для создания и обработки растровой, векторной и трехмерной графики.

В результате входного и итогового диагностирования участников эксперимента установлено, что реализация образовательной технологии проектирования декоративных шрифтов с применением предложенного комплекса методов и средств обучения способствует развитию творческого мышления студентов, положительно влияя на становление следующих показателей: 1) беглость мышления; 2) гибкость мышления; 3) оригинальность мышления; 4) способность к разработке идеи и ее детализации; 5) ассоциативность мышления. На основании проделанного исследования также выявлено, что освоение технологии проектирования декоративных шрифтов способствует увеличению показателей развития креативности личности.

Исследование может быть полезно преподавателям шрифтовой культуры, студентам художественных и дизайнерских вузов и факультетов. Технологию проектирования декоративных шрифтов могут применять и профессиональные практикующие графические дизайнеры, увлеченные экспериментальной типографикой.

Литература

1. Шпикерман Э. О шрифте. М. : Паратайп, 2005. 192 с.
2. Hall P. Type design: Radical innovations and experimentation // Print. 2004. № 58 (1). P. 34–35.
3. Лунтон Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. СПб. : Питер, 2013. 184 с.
4. Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта // Психология мышления / под ред. А.М. Матюшкина. М. : Прогресс, 1965. С. 433–456.
5. Guilford J.P. Creativity // American Psychologist. 1950. № 15. P. 444–454.
6. Пономарев Я.А. Психология творчества. М. : Наука, 1976. 304 с.
7. Туник Е.Е. Тест Е. Торренса. Диагностика креативности. СПб. : Иматон, 1998. 170 с.
8. Кузин В.С. Психология. М. : Высшая школа, 1974. 280 с.
9. Кузин В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе. М. : Агар, 1998. 336 с.
10. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб. : Питер, 2009. 434 с.
11. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2 т. М. : Народное образование, 2005. Т. 1. 556 с.
12. Пикан В.В. Технология вариативного обучения. М. : Перспектива, 2008. 144 с.
13. Долгих М.Н. Технология проектирования декоративных шрифтов: от идеи до результата // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 43–55.
14. Хуторской А.В. Современная дидактика. СПб. : Питер, 2001. 544 с.
15. Педагогика / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.П. Шиянов. М. : Школа-Пресс, 2000. 512 с.
16. Дидактика современной школы / под ред. В.А. Онищука. Киев : Рад. шк., 1987. 350 с.
17. Харламов И.Ф. Педагогика. М. : Гардарики, 1999. 519 с.
18. Немецкий Б.М. Мудрость красоты. М. : Просвещение, 1987. 255 с.

Maria N. Dolgikh, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: m.dolgich@gmail.com

Nadezhda N. Dolgikh, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: dnn1410@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 60–77.

DOI: 10.17223/22220836/36/6

DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING AND CREATIVITY OF STUDENTS IN THE PROCESS OF TEACHING THE TECHNOLOGY OF DECORATIVE FONTS DESIGN

Keywords: educational technology; educational practice; creative thinking; creativity; design of decorative fonts; graphic design.

The modern socio-cultural situation is characterized by instability and uncertainty, global changes in all spheres of life. Reforming the system of higher education is associated with a change in the goals of education, which shift from acquiring knowledge to developing creative thinking and creativity of students, the ability to adapt in a changing world. The authors proposed the technology of designing decorative fonts as an educational practice to develop creative thinking and creativity of students.

The research problem: what are the features (methods and means) of the technology for designing decorative fonts, which ensure the development of creative thinking of students? The aim of the research is to identify, theoretically substantiate, experimentally test pedagogical methods and tools that influence the development of creative thinking and creativity of students in the process of approbation of the technology for designing decorative fonts.

The novelty of the research is to disclose the dynamics of development of creative thinking and creativity of students before and after mastering the technology of designing decorative fonts. In the period from 2014 to 2018, a pedagogical experiment was conducted at the design department of Tomsk State University, which includes four stages: preliminary, ascertaining, forming, final. The preliminary stage of the study consisted of a theoretical analysis of psychological, pedagogical and methodological literature; at this stage the toolkit of measuring the dynamics of the development of creative thinking is chosen – the test “Diagnostics of the level of development of creative thinking” and “Questionnaire for determining the level of creativity”. The ascertaining stage of the research consisted in analyzing the level of development of creative thinking of students (participants in the experiment) in five groups of indicators: fluency, flexibility, originality, idea development, associativity, and also in analyzing the level of their creativity. The forming stage of the research was the approbation of the technology of designing decorative fonts, oriented to the formation of the creative thinking of the student.

The final stage of the study consisted in re-testing the participants of the experiment after mastering the technology of designing decorative fonts. As a result, it was found that the implementation of educational technology for the design of decorative fonts contributes to the development of creative thinking and creativity of students. The research can be useful for teachers of font culture, students of art and design universities and faculties. The technology of designing decorative fonts can be used by professional graphic designers who are passionate about experimental typography.

References

1. Shpikerman, E. (2005) *O shrifte* [About the Font]. Translated from English by L. Lavrukhina. Moscow: Paratayp.
2. Hall, P. (2004) Type design: Radical innovations and experimentation. *Print*. 58(1). pp. 34–35.
3. Lupton, E. (2013) *Graficheskiy dizayn ot idei do voploshcheniya* [Graphic design thinking: beyond brainstorming]. Translated from English by V. Ivanov. St. Petersburg: Piter.
4. Guilford, J.P. (1965) Tri storony intellekta [Three aspects of intelligence]. In: Matyushkin, A.M. (ed.) *Psikhologiya myshleniya* [Psychology of Thinking]. Moscow: Progress. pp. 433–456.
5. Guilford, J.P. (1950) Creativity. *American Psychologist*. 15. pp. 444–454.
6. Ponomarev, Ya.A. (1976) *Psikhologiya tvorchestva* [Psychology of Creativity]. Moscow: Nauka.
7. Tunik, E.E. (1998) *Test E. Torrensa. Diagnostika kreativnosti* [E. Torrance Quiz. Diagnostics of Creativity]. St. Petersburg: Imaton.
8. Kuzin, V.C. (1974) *Psikhologiya* [Psychology]. Moscow: Vysshaya shkola.
9. Kuzin, V.S. (1998) *Izobrazitel'noe iskusstvo i metodika ego prepodavaniya v shkole* [Fine art and the methodology of its teaching at school]. Moscow: Agar.
10. Ilin, E.P. (2009) *Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti* [Psychology of Creativity and Giftedness]. St. Petersburg: Piter.
11. Selevko, G.K. (2005) *Entsiklopediya obrazovatel'nykh tekhnologiy: v 2 t.* [Encyclopedia of Educational Technologies: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Narodnoe obrazovanie.
12. Pikan, V.V. (2008) *Tekhnologiya variativnogo obucheniya* [Technology of Variable Learning]. Moscow: Perspektiva.
13. Dolgikh, M.N. (2018) Technology of decorative font design: from idea to result. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 30. pp. 43–55. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/30/5
14. Khutorskoy, A.V. (2001) *Sovremennaya didaktika* [Modern Didactics]. St. Petersburg: Piter.
15. Slastenin, V.A., Isaev, I.F., Mishchenko, A.I. & Shiyanov, E.P. (2000) *Pedagogika* [Pedagogy]. Moscow: Shkola-Press.
16. Onishchuk, V.A. (ed.) (1987) *Didaktika sovremennoy shkoly* [Didactics of the Modern School]. Kiev: Rad. shk.
17. Kharlamov, I.F. (1999) *Pedagogika* [Pedagogy]. Moscow: Gardariki.
18. Nemensky, B.M. (1987) *Mudrost' krasoty* [The Wisdom of Beauty]. Moscow: Prosveshchenie.

УДК 37.062.1

DOI: 10.17223/22220836/36/7

Yu.V. Kolbysheva, A.N. Utkina

STUDENTS' TOLERANT BEHAVIOR IN A MULTICULTURAL ENVIRONMENT

Tomsk Polytechnic University trains not only the students from the Russian Federation, but also the students from Asia, Africa, East and West. The main teacher's aim is to teach students the subject as well as to build up their tolerance towards other cultures and each other. The study of works by E. Gellner, B. Anderson, and E. Hobsbawm allowed forming the theoretical basis of the article and the use of the Smart methodology promoted the practical implementation of the tasks set by the teachers. As a result, it was found that the lessons and activities undertaken in the framework of the curriculum, especially, in the framework of extracurricular activities, allowed students to demonstrate their cultural identity and contributed to the development of tolerance among students. In addition, by means of cultural information exchange students developed the mutual understanding and friendship. The students' adaptation in a new multicultural environment occurs much quicker.

Keywords: tolerance; multicultural environment; extra curriculum activity; international students.

1. Introduction

According to the English philosopher E. Gellner, the modern economy needs substitutable and mobile people on a large scale, it needs all people to be specialized but to move between specializations [1].

Any social mobility involves a social interaction in which the language is required to assimilate the knowledge and rules of behaviour of another community. Language means allow learning the necessary information and implementing the interaction both between individuals and groups. Thus, foreign language teachers are in charge of forming a tolerant relationship among students. A modern student lives and studies in a multicultural world. The successful adaptation to an alien socio-cultural environment plays an important role in the psychological comfort and, as a consequence, the effective learning. This article proposes ways of adapting international students to a multicultural environment. The teachers of Tomsk Polytechnic University understand this process as the formation of a tolerant relationship among students and possibility to realize their identity with the native culture.

Nowadays modern universities face global challenges of internationalization. To accept these challenges, the fact that a man perceives the culture of another one through the prism of his own culture should be taken into account. Therefore, it is necessary to learn the efficient cross-cultural communication. The knowledge of cultural values and their differences will promote a tolerant interaction.

2. Materials and methods

2.1. Theoretical framework

The problem of nationalism was studied by E. Gellner, B. Anderson, and E. Hobsbawm. E. Gellner considered the economic development as a condition for the social mobility, which, in its turn, could lead to the cultural standardization.

According to E. Gellner, the peak of nationalism is the right of nations to the self-determination [1]. B. Anderson stated that nations inspire love, and often profoundly self-sacrificing love. The cultural products of nationalism – poetry, prose fiction, music, plastic arts – show this love very clearly in thousands of different forms and styles [2]. In this regard cultural traits are understood by E. Gellner and B. Anderson as signs of group solidarity. It allows defining the ethnicity as a social group that has formed as a result of its rallying links: linguistic, cultural, historical, religious.

It should be noted that in the context of globalization, the cultural traditions as national phenomena are getting more important, as a person feels the need to identify himself with a community. The historian and author of the concept of “invention of traditions” E. Hobsbawm wrote about the duality of national phenomena. At studying these phenomena the beliefs and needs of people should be taken into account [3].

Thus, for the adequate perception of a representative of another culture the knowledge about this culture is required. Tolerance provides the basis for the efficient socio-cultural communication. R. Frost, a modern German philosopher, believes that tolerance is an enforced virtue of the modern world [4].

2.2. Methodology

The task of teachers, working with a multicultural group of students, is to create these necessary conditions for the formation of tolerance. For this purpose, the philosophy of constructivism expressed in the fact that everyone builds his understanding of the world can be used. According to J. Piaget, the student's point of view is the starting position from which the construction of the new knowledge by means of overcoming the conflict between the established experience and unknown external reality begins [5]. As motivation to construct new knowledge, students are encouraged to share the values of their culture, to present themselves as representatives of a certain society. For this purpose, the project methods and extracurricular activities are used. Taking part in all these projects and activities students obtain the information about other cultures by means of Smart technologies. In addition, the use of fundamental principles of smart education, such as the use of relevant information for solving educational problems, independent and project activities, creates conditions for the formation of intercultural competence.

3. Results and discussion

3.1. Teaching students in the multicultural environment

In today's world the student environment in many universities consists of representatives of different religions, traditions, and languages. Frequently a future specialist faces not only with language barriers, but also the challenge of cultural understanding as well.

The first year of study is always connected with the adaptation to a new environment. This includes the learning process itself, living conditions, and social environment in the university. The success in learning depends on the successful students' integration in the community. It is important to note that in the adaptation process the individual not only adapts to the requirements of the environment, but he also effects this environment, thereby causing a change in the medium itself. These processes are more complex and multifaceted in a multicultural and multina-

tional environment. This is the focal point where the formation of a tolerant relationship among students is important. Teachers of Tomsk Polytechnic University understand the tolerance as an active moral position and readiness to be tolerant in order to achieve a mutual understanding among people of different nations. The tolerant attitude allows interacting positively with people of different cultural, religious and national environment.

The teacher of students' multinational group should be aware that for any person the ethnic group to which he belongs is of the greatest importance than he is himself. The sacral perception of the ethnicity is conditioned by the fact that the ethnicity is given to us at birth. But there is also the national identity suggesting the presence of a certain mental attitude. Considering these factors, we are able to form a tolerant attitude in the students' group.

For this purpose, at foreign language lessons the students are given the task in the form of a project. The result of this project is the conference held in two groups of students (20–25 people). The use of the projects method in teaching a foreign language is due to the fact that it allows students to focus not on the structure of the language, but on the issue as well, move the focus from linguistic aspects to content, investigate the problems and reflect on their decision using the language as a tool [6. P. 140]. The participation in the project allows students to compare their results with the work of others and use effectively the English language as a tool expressing thoughts. The project method is a sophisticated combination of forms and methods of teaching English. Therefore, it is necessary beforehand to prepare students to work on the project.

The necessary conditions for this task are the following:

1. The teacher forms subgroups to perform the task, in which students of different nationalities usually work. The subgroups consist of 2 or 3 students.
2. The topic of a task is directly related to the culture, history and lifestyle of the ethnic group or nation to which one of the students from this group belongs to.
3. If all members of the group belong to the same ethnic group or are citizens of the same state, they are proposed to study another socio-cultural environment.
4. The language competence is taken into account.

This form of studying has a number of positive features. Firstly, students are given the opportunity to show themselves as representatives of their culture. Secondly, they learn the traditions and cultural features of people from different countries. Thus, this form of activity allows finding a common view, creating a situation of communication in a foreign language, and then solving the problem [6. P. 139]. The initial phase of the task involves searching for information. The analysis and synthesis of information is more efficient with the use of Smart technology and promotes the development of general language skills with reference material [7. P. 178].

The aim of teaching the basic English language (the 1st – 2d years of studying) at Tomsk Polytechnic University is to improve all components of the foreign language communicative competence, which is the main condition for the implementation of cross-cultural communication in general. It is carried out according to the curriculum, which is based on modules and sub-modules. The modules present the main themes to be studied in the frame of the basic course and sub-topics that emphasize some important aspects in the framework of the main modules.

The module program of the 1st course includes the following modules: personal identification, student's life, dwelling, travel and transport, healthy lifestyle. The module program of the 2nd course includes the following modules: natural world, mass media, technologically advanced world, education, work and job.

Problems for the conference are selected in accordance with the themes studied in the curriculum. For example, within the theme "Personal identification" the students are given the task to prepare the conference presentation, in which the distinguishing features of a nation or ethnic group are described. They tell about the appearance, character, traditional clothing, and the preference in a modern fashion. The material and title of the presentation are chosen by the students themselves. Thus, each student in the group has an opportunity not only to develop conversational skills and express himself in a creative activity, but also to share the features of his culture and history with the Other.

Studying the theme "Education", students present not only the educational system in their country, but to a large extent they tell what they can do in their spare time. Also, students are proposed to compare the lifestyle and dreams of students from different countries. As a result, they find both common and distinctive features. Students usually come to the conclusion that they have more in common rather than differences.

For teaching and solving some educational problems, the teachers and students apply Smart technologies and some basic principles of smart education in the educational program such as the use of relevant information to solve the educational problems (in our case to promote tolerance), organization of independent learning [8], research and project activity of students. A large number of sources and a variety of multimedia allow students to find the information and visual material. Colourful and informative presentations give students the opportunity to interest other students and engage them in a discussion. During the discussion the contradictions of socio-cultural basis are identified, the arguments and counter-arguments are put forward to; the logic of a speaker's position is built up. It is very important that during this activity an international student realizes that he or she is of the interest for the Other, primarily, as a representative of his ethnos or nation. The student feels proud for his identity and in response to the manifestation of the attention and respect he feels similar feelings to the groupmates. As a result of intercultural communication the students' understanding of the Other develops, which, in its turn, leads to the formation of a tolerant attitude towards other nations, ethnic groups, and religions.

3.2. Extracurricular activities

Extracurricular activities contribute significantly to the development of tolerance. These classes are a compulsory and integral part in learning a foreign language. Within the framework of extracurricular activities the following events are conducted: Halloween, Christmas, Saint Valentine's Day and others. A large number of students meet together at these events. They can show their creativity there, get acquainted with one another, and talk about how such festivals are held in their country. And the biggest event is the Student International Festival, which is held annually in spring.

The festival is a way of organizing students' extracurricular activity developing better the language competence of participants. The main purpose of organi-

zing and conducting the Student International Festival in a foreign language is the formation of tolerant behavior of students in the multicultural environment, respect for the culture of the Other, as well as the stimulation in developing the intellectual and creative potential of students, the increase of a motivation level to learn a foreign language and provide additional opportunities for the language development, social and linguistic-cultural competences in the creative activity using a foreign language. For the presentation of national cultures the English language is chosen, which is the official international language, the sub language of the festival is the Russian one, which is used to provide the involvement of students studying the Russian language as a foreign one. The festival is attended by the students from the 1st to the 5th courses of Tomsk Polytechnic University, as well as all interested students from other universities.

The objectives of this festival are as follows:

- the formation of the tolerant attitude of students to other cultures,
- the possibility to demonstrate the ethnic features of folk culture of different nationalities,
- the motivation to study the cultures of other nations,
- the encouragement and support of students from a technical university in improving language skills and the development of intellectual and creative potential,
- the stimulation of students' creative activity of and needs in creative self-realization,
- the development of language, social and linguistic-cultural competences in the creative activity in a foreign language,
- the monitoring of the foreign language quality,
- the increase of the motivation to learn foreign languages,
- the students' involvement to the moral and aesthetic self-education.

Participants of the festival demonstrate features of various national traditions and cultures by means of the studied foreign languages and different stage techniques. In order to convey to the audience the ethnic flavour and multiculturalism, students demonstrate a national dance, song, art, poetry and theatrical performances of national myths, traditions, and rituals. The festival has a concert program that provides participants' creative performances. Creative performances of participants can be presented in one of the following genres:

- national song,
- national dance (followed by an oral narration about the dance or history of people whom it belongs to),
- art reading,
- stage performance of national myths, traditions, customs, rituals, fairy tales, most important events in people's history.

The use of topic illustration with Smart technology is obligatory at the festival. Performances should conform to generally accepted standards of performing arts. It is a festival of the national art and foreign language, allowing students to realize constantly their creative potential and develop the level of language skills. This extracurricular event has already been held since 2013 in Tomsk Polytechnic University and is gaining popularity among the students. About a thousand of students have attended this event since that time. Among these students are the Russians, the Kazakhs, the Ingushes, the Uyghurs, the Vietnamese, the Chinese, the Gyp-

sies, the Yakuts, the Buryats, the Chechens, the Lezgins, the Ukrainians, the Koreans, the Mongolians, the Azerbaijanians, the Armenians, the Turks, and others. The cultures of the Caucasus, China, Ireland, England, France, Spain, Germany, Belarus, Ukraine, Yakutia, Buryatia, Mongolia, Azeyrbadzhn, Armenia, Russia and others have been presented.

It is important to note that international groups are involved to take part in the festival. In addition, students do not necessarily represent the culture of their ethnic group and nation. For example, a group of students, consisting of the Azerbaijanians, the Mongolians, and the Vietnamese, may perform the Belarusian national dance or stage the Irish myth. For this purpose, students should work together to study the culture of another people, which is unfamiliar or unknown to them. The seriousness, with which the students prepare for the performance, is worth of respecting for the young generation of future specialists. Young people are believed to begin studying deeper their culture and appreciate it thanks to such projects. All participants of the festival are united by the creative activity that takes place under the context of researching and performing the best cultural traditions. Students start supporting each other. The mutual understanding and friendship among them appear. It becomes clear that the Other is the same as you are regardless of nationality or religion.

3.3. Studying the dynamics of adaptation processes

During the academic year 2018 the teachers conduct a survey of students in order to study the dynamics of adaptation processes and the effects of the ongoing activities on the formation of a tolerant relationship among students. The study is carried out among students of the 1st and 2nd courses of Tomsk Polytechnic University. The first survey is carried out in late September to study basic indicators, then in mid-December in order to study changes in the opinions and psychological comfort of students after the project methods of teaching a foreign language, in March after extracurricular activities, on the eve of the Student International Festival, and in May after the festival.

The survey consists of the following sample questions and tasks:

1. Do you feel comfortable in a new group?
2. Do you find quickly mutual understanding with people of other nationalities?
3. Are you interested in studying the culture traditions and history of other nations?
4. Assess your knowledge about the cultural features of other nations by 5-point scale.
5. Assess your level of tolerance by 5-point scale.
6. How difficult is it to adapt for international students?

The results of the students' survey within the year are presented in Table 1.

Within a year the percentage of positive responses to question № 1 has increased by 20%. This indicates that the students could adapt to a new environment.

The number of positive responses to question № 2 has increased to 100%. Students explain their positive responses to this question by the fact that learning more about the culture of other nations, they begin to understand them better.

Students explain the negative responses to question № 3 by their workload and shortage of time. Gradually positive responses have increased by 60%. Students explain positive responses by the fact that they are interested in acquaintance with

other cultures, because it not only enriches them spiritually, but also helps to understand other nationalities. Many students find that this knowledge would help them in their future, in communication with colleagues and business trips.

Table 1. The results of the students' survey within the year (% of respondents)

Question number	Points	September	December	March	May
1	—	76%	83%	89%	97%
2	—	68%	79%	91%	100%
3	—	35%	67%	91%	98%
4	1	0	0	0	0
	2	80%	14%	6%	1%
	3	5%	15%	23%	7%
	4	10%	60%	80%	96%
	5	5%	40%	45%	97%
5	1	0	0	0	0
	2	0	0	0	0
	3	69%	50%	41%	10%;
	4	31%	62%	69%	70%
	5	20%	47%	86%	91%
6	—	23%	40%	71%	100%

Points by means of which students have to assess themselves in questions № 4 and 5, have increased significantly as compared with the beginning of the academic year. It should be noted that with the increase of knowledge about the cultural features of other nations, the tolerance level of students has also increased.

The responses dynamics to question 6 is rather striking. As it turned out, the students did not expect that it was difficult for international students to adapt to new environment. As many students came from different cities of Russia, they believed that all newcomers were in the same conditions, because they lived far away from home. And just after learning more about the cultural differences, they have realized that it was more difficult for foreigners to adapt.

4. Conclusion

The rapid development of the modern global world sets before our system of education the task to prepare a new generation of future specialists not only to the professional, but also intercultural communication. According to S.V. Dementeva individuals can talk to people of other cultures every day. This requires an awareness, mutual understanding, respect and tolerance for cultural differences in perception, thinking, feeling and acting [9. P. 519]. The assimilation of social norms of another society should take place with the respect of the society for the individual, not only as a personality, but also as a representative of another ethnic group or nation. Cultural awareness leads to understanding why the Other expresses himself this particular way, and not otherwise. It reduces the stress in cross-cultural communication. It helps to perceive the values of other cultures with respect, which, in its turn, contributes to the tolerant attitude.

Thus, the formation of a certain socio-cultural tolerant environment allows creating an atmosphere of mutual understanding, cooperation and responsibility. This will allow the graduates to become competitive in the labour market.

References

1. Gellner E.R. Nation and Nationalism. Blackwell : Oxford, 1983. 150 p.
2. Anderson B. Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism / Rev. and extended ed. London ; Ney York : Verso, 1991. 224 p.

3. Hobsbawm E., Ranger T. The invention of tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 320 p.
4. Forst R. Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend. Berlin : Verlag, 2000. 237 p.
5. Piaget J. The Psychology of Intelligence. London : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1951. 182 p.
6. Ульянова О.С., Казанцева Г.С. Использование методов проектов в обучении английскому языку (на примере Томского политехнического университета) // Молодой ученый. 2001. Вып. № 4-2. С. 138–140.
7. Bolsunovskaya L.M., Phillips Ch., Korotchenko T.V., Matveenko I.A., Strelnikova A.B., Ulyanova O.S. Project-based Method in Teaching Foreign Language for Specific Purposes // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2015. Vol. 215. С. 176–180.
8. Bolsunovskaya L.M., Phillips Ch., Kolbysheva Yu.V., Rymanova I.E., Strelnikova A.B. Resource Efficiency in TPU: Implementation of English Language E-courses // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2015. Vol. 215. P. 156–160.
9. Dementeva S.V., Franzke C.M., Loyko O.T. Russian-German Immigrants in Germany and their Intercultural Communication // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2015. Vol. 166. P. 516–520.

Yulia V. Kolbysheva, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: safia78@mail.ru

Anna N. Utkina, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: an_utkina@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 78–86.

DOI: 10.17223/22220836/36/7

STUDENTS' TOLERANT BEHAVIOR IN A MULTICULTURAL ENVIRONMENT

Keywords: tolerance; multicultural environment; extra curriculum activity; international students.

The rapid development of the modern global world sets before our system of education the task to prepare a new generation of future specialists not only to the professional, but also intercultural communication. This requires an awareness, mutual understanding, respect and tolerance for cultural differences in perception, thinking, feeling and acting. In today's world the student environment in many universities consists of representatives of different religions, traditions, and languages. Nowadays modern universities face global challenges of internationalization. To accept these challenges, the fact that a man perceives the culture of another one through the prism of his own culture should be taken into account. Therefore, it is necessary to learn the efficient cross-cultural communication. The knowledge of cultural values and their differences will promote a tolerant interaction.

This article proposes ways of adapting international students to a multicultural environment. The teachers of Tomsk Polytechnic University understand this process as the formation of a tolerant relationship among students and possibility to realize their identity with the native culture. The task of teachers, working with a multicultural group of students, is to create these necessary conditions for the formation of tolerance. Frequently a future specialist faces not only with language barriers, but also the challenge of cultural understanding as well.

Tomsk Polytechnic University trains not only the students from the Russian Federation, but also the students from Asia, Africa, East and West. The main teacher's aim is to teach students the subject as well as to build up their tolerance towards other cultures and each other. The purpose of this article is to offer the solution of the problems concerning the adaptation of foreign students and tolerance development in a multicultural student environment. This process, which can be called an adaptation, is complicated by the fact that TPU is a Higher Education Institution where only two foreign languages – Russian and English – are taught. However, not all the students are proficient enough in these languages. It complicates greatly the adaptation in a new socio-cultural environment, as during the extra-curricular time foreign students speak only their mother tongue. As a result, it was found that the lessons and activities undertaken in the framework of the curriculum, especially, in the framework of extracurricular activities, allowed students to demonstrate their cultural identity and contributed to the development of tolerance among students. In addition, by means of cultural information exchange students developed the mutual understanding and friendship.

The students' adaptation in a new multicultural environment occurs much quicker. The formation of a certain socio-cultural tolerant environment allows creating an atmosphere of mutual understand-

ing, cooperation and responsibility. This will allow the graduates to become competitive in the labor market.

References

1. Gellner, E.R. (1983) *Nation and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
2. Anderson, B. (1991) *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
3. Hobsbawm, E. & Ranger, T. (eds) (2003) *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
4. Forst, R. (2000) *Toleranz. Philosophische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis einer umstrittenen Tugend*. Frankfurt; New York: Campus Verlag.
5. Piaget, J. (1951) *The Psychology of Intelligence*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
6. Ulyanova, O.S & Kazantseva, G.S. (2011) Ispol'zovanie metoda proektov v obuchenii angliyskomu yazyku (na primere Tomskogo politekhnicheskogo universiteta) [Using the project method in teaching English (a case study of Tomsk Polytechnic University)]. *Molodoy ucheniy*. 4(2). pp. 138–140.
7. Bolsunovskaya, L.M., Phillips, Ch., Korotchenko, T.V., Matveenkov, I.A., Strelnikova, A.B. & Ulyanova, O.S. (2015) Project-based Method in Teaching Foreign Language for Specific Purposes. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 215. pp. 176–180. DOI: 10.1016/j.sbspro.2015.11.615
8. Bolsunovskaya, L.M., Phillips, Ch., Kolbysheva, Yu.V., Rymanova, I.E. & Strelnikova, A.B. (2015) Resource Efficiency in TPU: Implementation of English Language E-courses. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 215. pp. 156–160. DOI: 10.1016/j.sbspro.2015.11.609
9. Dementeva, S.V., Franzke, C.M. & Loyko, O.T. (2015) Russian-German Immigrants in Germany and their Intercultural Communication. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 166. pp. 516–520. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.12.564

УДК 130.122:8

DOI: 10.17223/22220836/36/8

М.А. Корниенко

ОСВЕНЦИМ: ПАРАДОКСЫ ОПЫТА СВИДЕТЕЛЬСТВОВАНИЯ

В статье исследован экзистенциальный опыт свидетельства времени «после» («после Освенцима»); предметом анализа является морфология парадоксов, представленных в трагической повседневности Освенцима (логического парадокса, парадоксов смерти, выжившего и выживания, парадокса свидетельства). Автор задается вопросом: возможно ли утверждение – экзистенциальный опыт, невыразимый в свидетельствах, выразим в молчании?

Ключевые слова: парадокс свидетельства, палач, жертва, метафизический опыт, молчание, спасение, абсолютное зло.

Размышление о пути опыта приводит к знанию-себя (Sichwissen) за пределами себя, не имеющего ничего чуждого. В масштабе опыта и воплощен этот масштаб знания-себя. В своем жизненном проявлении опыт связан с переживанием – способностью жизненного проявления опыта. Переживание как процесс можно представить как непосредственное внутреннее «схватывание» явления: переживание (Erleben) проявляет себя в потоке жизненного «схватывания» опыта (Erlebnisstrom); этот поток непрерывен. Осознанности переживания присуща интенциональность, описание переживания осуществляется посредством определения модусов его интенциональности. В переживании, пережитом отражена непосредственность, открывающая человеку жизненный мир. Как целостность индивидуальной жизни, опыт парадоксален, неуловим, неожиданен, исключителен, и в этих свойствах заключена неповторимость, значимость и уникальность опыта.

Экзистенциальным опытом, опытом переживания-проживания, стал весь опыт Второй мировой войны. В книге «Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель» Джорджо Агамбен поднимает вопрос о сути исторических условий (юридических, технических, бюрократических), в которых шло уничтожение евреев. Художественная форма и художественная правда, посредством которой передан опыт Освенцима, достигаются за счет двух составляющих: апории Освенцима и фигуры мусульманина. Суть апории в том, что передать самые ценные переживания прошедших через ад Освенцима невозможно, поскольку ни один человек не может представить происходившего, и опыт, выпавший на долю безвестных, непередаваем. Происходящее в Освенциме для прошедших через Освенцим незабываемо, истинно и одновременно невообразимо в силу того, что происшедшее невозможно свести к реальным элементам, представляемым структурой свидетельства. «Факты настолько реальные, – пишет Дж. Агамбен, – что по сравнению с ними ничто другое уже не реально. Реальность, неизбежно большая, чем сумма ее фактических элементов, – такова история Освенцима» [1. С. 8]. Листки одного из свидетелей, Салмена Левентала, написанные на бытовом идише, гласят: «...правда – гораздо трагичнее и еще ужаснее». Апоории Ос-

венцима отнесены Дж. Агамбену к апориям исторического познания, и суть этих апорий – в несовпадении истоков и правды, несовпадении констатации и понимания. Свидетель – *supertus* (лат), буквально «переживший, прошедший событие до конца и могущий о нем свидетельствовать». В греческом языке свидетель называется *martis*, мученик; из этого слова был создан термин *martirium*, мученичество, он использовался ранними Отцами церкви для обозначения казни гонимых христиан, которые своей смертью свидетельствовали о вере. Свидетельства даны обыкновенными людьми – это палачи и жертвы, характерной их чертой является обыкновенность. О банальности, обыкновенности зла писала Ханна Арендт: понять мышление обыкновенного человека действительно труднее, чем мышление Спинозы или Данте.

Свидетельства выживших, однако, повествуя об опыте Освенцима, имеют, по мнению Дж. Агамбена, определенный изъян, и этот изъян – принципиальный элемент свидетельства. Смысл его в следующем: выжившие повествуют о том, о чем говорить невозможно. Дж. Агамбен в этой связи замечает: комментировать свидетельства подобного рода означает исследовать этот пропуск, вслушиваться в этот пропуск, чтобы услышать невысказанное, символическое невысказанное.

После окончания Второй мировой войны этический ландшафт был заполнен рядом теорий, претендующих на то, чтобы называться этическими. В XX в. произошло негласное смешивание этических категорий и категорий юридических, стало возможным и смешение юридических категорий с богословскими («новая теодицея»): в сфере морали, в сфере религии категории оказались «заражены» правом. Не об этом ли слова Р. Сервацциуса, адвоката А. Эйхмана, сказанные им в Иерусалиме в процессе защиты: «Эйхман чувствует себя виновным перед Богом (*Höheren Sinnesträger* – высший носитель смысла), но не перед законом». Однако вина перед Богом ненаказуема по закону, а признание моральной вины самими подсудимыми (не принимающими уголовную ответственность с этической позиции менее тяжелой) и наблюдающими процесс воспринимается как этически благородное. Эта «зараженность» правом моральных категорий (вины, ответственности, безответственности), путаница между правом и моралью, между богословием и правом, нашедшая выражение в формуле «Виновен перед Богом, но не перед законом», и привели к тому, что процессы (двенадцать в Нюрнберге и те, что прошли за пределами Германии, в том числе иерусалимский процесс над А. Эйхманом (1961 г.) и новые процессы в ФРГ) на десятилетия внесли в массовое сознание идею о якобы решенной проблеме Освенцима. Между тем право не разрешило обозначенной проблемы. Дж. Агамбен, к примеру, считает, что проблема настолько велика, что это не просто поставило под вопрос само существование права, но и привело в определенном смысле к его краху.

В листках Салмена Левенталья определен новый элемент этики, названный автором «серой зоной»; это зона, где существует цепочка соединений жертв и палачей, это та зона, что создает ситуацию невозможности приговора. В этой «серой зоне» жертвы превращены в палачей, палачи – в жертв («Ни одна группа не была человечнее другой», «Жертва и палач в равной степени лишены благородства, уроком концлагеря становится братство унижения»). Во все эпохи проявлением благородства считалось то, что человек, будучи виновным, брал на себя чужую юридическую ответственность.

Возможно ли говорить о невыразимости экзистенциального опыта? И если да, то в чем заключена парадоксальность экзистенциального опыта? Книга Дж. Агамбена «Номо Сасер. Что остается после Освенцима» основана на свидетельствах о мусульманах (на сленге лагеря так назывались узники в стадии физического и психического истощения) – *der Muselmann*, узник, простившийся с надеждой, покинутый товарищами, утративший представление о добре и зле, благородстве и низости: «Это они – мусульмане, доходяги, канувшие – нерв лагеря; это они, каждый раз другие и всегда одни и те же, бредут в молчании безымянной толпой, с трудом передвигая ноги; это они, уже не люди, с потухшим внутренним светом, слишком опустошенные, чтобы испытывать страдание. Трудно назвать их живыми, трудно назвать смертью их смерть, перед лицом которой они не испытывают страха, потому что слишком устали, чтобы ее осознать. Они живут в моей памяти без лиц, и, если бы мне дано было создать образ, вмещающий в себя все зло, причиненное в наше время человеку, я изобразил бы так хорошо знакомое мне изможденное существо со сгорбленной спиной и понурой головой, в лице и в глазах которого нельзя прочесть и намек на мысль» [1. С. 45]. Свидетели описывают мусульман, но сами мусульмане молчали. И те, кто не пережил их опыт, никогда его не узнают, – прошлое принадлежит мертвым, однако мертвые – плохие рассказчики. В чем же тогда заключен смысл свидетельства, насколько оно идентично, правдиво, наконец, насколько свидетельство надежно? Парадоксальность заключена в том, что любое свидетельство содержит в себе лакуну, невозможность свидетельствовать надежно и правдиво, о чем и пишет П. Леви в «Канувших и спасенных». Настоящие свидетели не те, кто остался в живых, но те, кто достиг дна и взглянул в глаза Горгоне. И парадокс свидетельства заключен в том, что «...те, кто достиг дна, кто посмотрел в глаза Горгоне, уже не вернулись, чтобы рассказать, или вернулись немыми; но это они, „мусульмане“, доходяги, канувшие – подлинные свидетели, чьи показания должны были стать главными. Они – правило; мы – исключение... Мы, кого судьба пощадила, пытались рассказать не только про свою участь, но, с большей или меньшей степенью достоверности, про участь тех, канувших; только это были рассказы „от третьего лица“, о том, что мы видели рядом, но не испытывали сами», «„Подлинные“ свидетели – это те, кто не свидетельствовал и никогда не смог бы этого сделать. Это те, кто „достиг дна“, мусульмане, канувшие. Выжившие, в качестве псевдосвидетелей, говорят вместо них, по доверенности: свидетельствуют об отсутствующем свидетельстве. Говорить по доверенности, однако, не имеет здесь никакого смысла: канувшим нечего сказать, у них нет ни наставлений, ни воспоминаний, которые они могли бы нам передать. У них нет „историй“, „лица“ и, тем более, „мыслей“. Тот, кто берет на себя бремя свидетельствовать за них, знает, что должен свидетельствовать о невозможности свидетельствовать» [2. С. 34–35].

Правдивое, идентичное, надежное свидетельство обычно представлено ради правды и справедливости. Но, по словам Дж. Агамбена, то, что не содержится в подобных свидетельствах, оказывается равным тому, что в них представлено. Ядро любого свидетельства – не-свидетельствуемое, и это лишает выживших свидетельствуемых авторитета. Еще никто не смог рассказать о судьбе обычного узника – он физически не мог остаться в живых, он

сам не говорил: пережив опыт, он никогда не расскажет о пережитом. Прошлое принадлежит мертвым, и именно поэтому свидетельствуемое содержит невозможность правдивого свидетельства. В вышедшей в 1983 г. в Париже книге Ж.-Ф. Лиотара «Спор» эта ситуация изложена как логический парадокс. Люди, владеющие речью, оказались в ситуации, которую неспособны описать. Большая часть этих людей мертва, а те, кто остался в живых, рассказывают об этой ситуации крайне редко. И то, о чем они свидетельствуют, – ничтожно малая часть того, чему они реально стали свидетелями. Тогда существовала ли эта ситуация в действительности? Не является ли она плодом воображения информаторов? Ведь если эта ситуация существовала, то информатор должен был бы исчезнуть вовсе или же молчать. «Если некто своими глазами действительно видел газовую камеру, то это дает ему право говорить, что камера существовала, убеждая тех, кто в нее не верит. Но надо будет также доказать, что камера убивала в тот момент, в который ты ее видел. Единственным допустимым доказательством того, что она убивала, является факт смерти. Но если вы умерли, вы не сможете свидетельствовать о том, что вы умерли в результате действия газовой камеры» (цит. по: [2 С. 36]). Итак, событие – мученическое по своей сути, но ваше свидетельство о нем не является идентичным, правдивым, надежным: вы уже не существуете.

Событие существует как событие, не имеющее свидетелей. Стажерами Йельского университета Шошаной Фельман и Дори Лауб оно описано и обозначено именно как Shoah – «событие без свидетелей». Как название это обозначение было использовано кинорежиссером Клодом Ланцманом – в 1989 г. вышел его фильм «Шоа» («So'ah»). Уже в комментарии к фильму К. Ланцмана Ш. Фельман напишет о природе событий, к которым неприменима сама возможность свидетельствования, о двойном смысле свидетельствования: свидетельство изнутри (оно невозможно после смерти того, кто, единственный, мог бы свидетельствовать надежно и правдиво, – но у смерти нет голоса) и свидетельство извне (аутсайдер, будучи исключенным из совершившегося, не может свидетельствовать). Противоречие, несопоставимость этих возможностей – изнутри и извне – и составляет так называемый парадокс свидетельствования. Именно этот парадокс и эта невозможность держат напряжение в фильме «So'ah»: невозможность не-нахождения ни изнутри, ни извне и одновременного нахождения внутри и вне очевидны, и фильм К. Ланцмана – попытка диалога двух одновременных невозможностей – «внутри» и «вне». Оригинален вывод Ш. Фельман о возможности свидетельства. Этот вывод сделан посредством ухода от идеи логической невозможности к эстетической возможности, в основание которой Ш. Фельман положена метафора пения: «То, что дает фильму возможность свидетельствовать и составляет его силу вообще, это не слова, но двусмысленное и сбивающее с толку отношение между словами, голосом, ритмом, мелодией, образами, текстом и молчанием. Любое свидетельство говорит нам за пределами своих слов, за пределами своей мелодии, как уникальное исполнение песни» [3. Р. 67].

Эта метафора пения у Ш. Фельман выступает как средство эстетизации свидетельства, как способ разрешения парадокса свидетельства и спасения свидетельства от невозможности. Однако фильм-поэма К. Ланцмана основан только на свидетельствах.

Экзистенциальный опыт наполнен жадой языка. В «Канувших и спасенных» П. Леви пишет о мальчугане, который, как и многие канувшие, взглянул в глаза Горгоне; он был ничто, сын смерти. Это его речь – не-речь, речь бессмысленную и отрывочную, – слышали и пытались истолковать. После освобождения лагеря русские переводили тех, кто выжил, в большой лагерь Освенцима. Ребенку было около трех лет, никто ничего о нем не знал; он не умел говорить и не имел имени. Урбинеком его прозвала женщина, так истолковав единственное слово, постоянно произносимое мальчиком; и хотя в лагере использовались все европейские языки, никто не мог понять его. «Урбинек, – пишет П. Леви, – человек-без-имени, чье крошечное предплечье было отмечено татуировкой Освенцима, умер в первых числах марта 1945 г., освобожденный, но не свободный. От него ничего не осталось: он свидетельствует этими словами» [2. С. 39–40]. Не владея речью, Урбинек не мог свидетельствовать – слово, произносимое им, было просто звуком; звуком неясным и лишенным смысла. И Урбинек свидетельствовал словами П. Леви: в фоновом шуме Освенцима П. Леви слышал не-свидетельствуемое. Любая речь, любой текст рождаются как свидетельство, поэтому то, о чем свидетельствуют, уже не может быть речью, текстом: оно может быть только не-свидетельствуемым. Не владея языком, Урбинек не мог свидетельствовать, его свидетельством была речь П. Леви. О драматургии и парадоксальности этих ситуаций и пишет П. Леви в «Канувших и спасенных». Говорит ли это лишь о том, что возможности языка неполны? Ведь чтобы свидетельствовать, по мнению П. Леви, нужно, чтобы звук, который лишен смысла, был голосом того, кто свидетельствовать не может. При этом невозможность свидетельства, лакуна, являющаяся человеческим языком, должна уступить место другой невозможности свидетельства – невозможности того, у чего нет языка: «Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете» (Евангелие от Иоанна, 1:8).

Что, однако, означает экзистенциальный опыт «после Освенцима»? «После» имеет статус морально-нравственного критерия того, что можно или невозможно превращать в предмет обсуждения. «После, – пишет, анализируя идеи «Негативной диалектики» Т. Адорно, В.А. Подорога, – это не *до*, а время, которое наступает *потом*, – но для кого? Не для тех, конечно, кто оказался жертвой, не для тех, кому не по силам мыслить это после. Жертва теряет связь с предшествующим историческим бытием: для нее больше нет родины, нации, семьи, и многих других экзистенциально необходимых позиций жизни. Время *после* – не только время вины, страданий и неутраченной боли, но и время забвения. Все должно быть забыто: не вспоминать, а выживать – вот что главное. Ведь глубокая разрывная травма лишает жертву защиты от прошлого, делает неспособной к полноценному существованию, похоже, она теряет человеческую способность забывать. Срабатывает механизм темпоральной перестановки: *после* уходит назад в прошлое, а *до* захватывает будущее, меняясь местами с прошлым» [4. С. 395]. После – это время забвения, но жертвой утрачено это свойство и способность – забвение.

В основании трагического экзистенциального опыта Освенцима – совокупность парадоксов, среди них – парадокс выживания и выжившего, парадокс свидетельства, наконец, парадокс смерти, выраженный в «смерти до смерти». Обозначенными парадоксами пронизан экзистенциальный опыт

тех, кого В. Франк в «Докторе и душе» называет «мусульманин», Дж. Агамбен – «Номо Sacer» и о ком Э. Бенвенист позже напишет: «Тот, кто назван, sacer, несет на себе настоящее пятно, ставящее его вне человеческого общества: его обязаны избегать, но если его убьют, то не становятся убийцами. Номо sacer является для людей тем же, что и животное sacer для богов: ни то, ни другое не имеют ничего общего с миром людей» [5. С. 348]. Чужие миру, исключенные из мира, несчастные, к миру безразличные, жалкие, пронизанные «ощущением предопределенности конца» (термин Б. Беттельгейма). Поговорим об этих парадоксах и самом поразительном из них – парадоксе смерти. В Освенциме смерть, став повседневной, приобрела новый статус и смысл. Повседневность смерти, каждодневный страх перед нею превратил человеческий повседневный опыт в «смерть до смерти». Х. Арендт в «Истоках тоталитаризма» напишет о ситуации в концентрационных лагерях: смерть в лагерях была анонимна (поскольку невозможно выяснить, жив узник или мертв), и, таким образом, у смерти было отнято ее значение конца прожитой жизни, – человек был лишен собственной смерти, в лагерях ему ничто не принадлежало, как не принадлежал никому и он сам. Его смерть – печать на том факте, что он никогда в действительности не существовал [6. С. 586]. Выживший заключенный по-настоящему испытывает чувство освобождения, принимая два пути спасения: если он способен до конца принять или полностью вытеснить то, что с ним произошло в период травматического опыта. Память жертвы становится внутренним разрушителем – это память об опыте, который способен разрушить в субъекте все человеческое. Многие из тех, кто прошел концентрационные лагеря, добровольно покончили с собой. В.А. Подорога пишет об эффекте полной анестезии, об упразднении Возможного (бога, будущего, единства личности, смысла); Ж.-П. Мартен в «Книге стыда», обращаясь к проблеме стыда в истории литературы, пишет о крайнем стыде выживших перед непреодолимой реальностью, о которой напоминает память: «Проведенный Леви анализ упреков совести среди выживших в лагерях особенно берет за душу: этот анализ, как кажется, предвосхитил его самоубийство (в 1987 г.). Его случай не единичен: Жан Амери, также бывший узник Освенцима, наложил на себя руки в 1978 г. Из-за того ли, что оба, Амери и Леви, были «свидетелями невозможной реальности», они столкнулись с невозможностью жить? Умерли ли они от стыда выжившего – или, по крайней мере, от этой невыразимой неловкости, этого крайнего стыда перед лицом непреодолимой реальности? Амери писал о себе как о человеке горьких воспоминаний, которому нет места в этом мире. У самоубийства никогда не бывает однозначного объяснения. Как бы то ни было, экстремальный опыт лагерей придает добровольной смерти особое значение» [7. С. 415]. Свидетели невозможной реальности, пережившие Освенцим, столкнулись с невозможностью жить. И, наконец, парадокс свидетельствования. Произошедшее в Освенциме предполагает свидетельства, эти последние могут быть приняты во внимание или отвергнуты, – свидетельства жертвы и палача. В реальности Освенцима жертва и палач беспрекословно подчиняются приказам, и это – единственный способ выжить. Между тем существует абсолютное зло, существуют свидетельства палача и свидетельства жертвы. Ничто из этих свидетельств несопоставимо с абсолютным злом. Это абсолютное зло будет всегда и бесконечно преобладать над любым из свидетельств. Абсолютное зло вы-

ходит за пределы возможного опыта: реальность невообразима; реальность большая, чем все то, что ее составляет; правда более трагичная и ужасная, и в этом доминирующая апория опыта Освенцима. Применительно к экзистенциальному опыту Освенцима термин «выжить» несет в себе амбивалентное содержание. Эта амбивалентность проявляет себя, во-первых, как отсылка к пережитому, и, во-вторых, это то, что пережил выживший. Вновь обратимся к тексту работы П. Леви «Канувшие и спасенные». П. Леви в «Канувших и спасенных» назвал канувших полноценными свидетелями: человек есть не-человек; по-настоящему человек тот, чья человечность полностью разрушена. Это парадокс. И парадоксально то, что о человеческом в полной мере способен свидетельствовать лишь тот, чья человечность оказалась разрушенной. Человек и не-человек – они не могут быть идентичными. Но разрушить полностью человеческое невозможно, всегда что-то остается – это и есть свидетель. Свидетельство существует лишь тогда, когда не существует сопряженности между живым существом и языком, если «Я подвешено в этом расколе». И в ответ на вопрос о том, что для живого означает возможность говорить, Дж. Агамбен развивает тезис о парадоксальности говорения; в акт говорения включены субъективация и объективация, живой присваивает язык «только в полной экспроприации», живой превращается в говорящего, лишь будучи погруженным в молчание: «Выживший не способен свидетельствовать в полной мере, до конца высказать собственную лакуну. Это означает, что свидетельство является встречей двух невозможностей свидетельствовать, что язык, чтобы свидетельствовать, должен уступить место не-языку, показать невозможность свидетельствовать. Язык свидетельства является языком, который больше не означает, но который в своем не-означивании углубляется в без-язычие вплоть до того, чтобы вобрать другое не-значение, присущее полноценному свидетелю, который по определению свидетельствовать не может» [1. С. 138]. Языком намечен след несвидетельствуемого. Этот след не является словом несвидетельствуемого. Слово языка рождено там, где язык не находится, но проистекает оттуда, чтобы свидетельствовать. Слово не было светом, но, не будучи светом, было свидетельством о свете.

Литература

1. Агамбен Дж. Номо Сacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М. : Европа, 2012. 192 с.
2. Леви Примо. Канувшие и спасенные. М. : Новое издательство, 2010. 196 с.
3. Shoshana Felman. A l'âge du témoignage. Shoah, de C. Lanzmann // Au sujet de Shoah. Paris : Berlin, 1990. P. 57–100.
4. Подорога В.А. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М. : Канон + РООН «Реабилитация», 2013. 551 с.
5. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М. : Прогресс, 1995. 454 с.
6. Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М. : ЦентрКом, 1996. 672 с.
7. Мартен Ж.-П. Книга стыда. Стыд в истории литературы. М. : Текст, 2009. 288 с.

Michael A. Kornienko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: mkornienko1@gmail.com
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 87–94.
DOI: 10.17223/22220836/36/8

AUSCHWITZ: THE PARADOXES OF WITNESSING EXPERIENCE

Keywords: the paradox of testimony; the executioner; the victim; the metaphysical experience; silence; salvation; absolute evil.

The article analyzes the existential experience of witnessing “after Auschwitz”. It has been shown that in its life manifestation, experience is associated with a living – the ability of life manifestation of experience. It is also shown that experience as a process is a direct internal “grasp” of a phenomenon.

The experience of the Second World War is designated as existential experience, the experience of living. On the experience of time “after Auschwitz” testify the survivors, the saved. They, testifying to the missing testimony, “speak by proxy”, testify to the impossibility to testify. They describe the “Muslims”, “sank”; the past belongs, however, to the dead, but the dead are bad storytellers. The article in connection with this raises the question: is it possible to speak about the expressibility-inexpressibility of the existential experience of Auschwitz? What is the meaning of testimony, how reliable, truthful, identical is it?

The concept of the “aporia of Auschwitz” is conceptually significant in the article. The impossibility to convey the experience of those who passed through the hell of Auschwitz is revealed: the experience that fell to the lot of the unknown is unrepresentable and inexpressible. What is happening is unforgettable, true and at the same time unimaginable. Reality is inevitably greater than the sum of the factual elements presented in the evidence – such is the history of Auschwitz.

The testimonies of survivors, as shown in the article, contain an important element. Its meaning lies in the fact that survivors testify to what it is impossible to talk about. The latter acquires the meaning and significance of the symbolic unspoken.

The author addresses the phenomenon of the paradoxes of the tragic existential experience of Auschwitz everyday life – the paradoxes of survival and survivor, the paradox of witnessing, the paradox of “everyday death to death”. It is shown that these paradoxes permeated the existential experience of the “sunken” who looked into the face of death. The core of evidence is not witnessed, the Auschwitz paradoxes speak of this. The meaning of these paradoxes is interpreted in the article as follows: the ordinariness of death, the fear of it turns everyday human experience into “death to death”; witnesses of impossible reality are faced with the inability to live. Having become anonymous, death has lost the meaning of the end of a lived life.

Finally, there is absolute evil, there is evidence of the executioner and evidence of the victim. The testimonies of the executioners and the victims are not comparable with the absolute evil prevailing over any of the testimonies. Absolute evil, infinitely prevailing over any of the evidence, transcends the limits of possible experience into an unimaginable reality – this reality, this truth is greater than all that constitutes it. And this is the dominant aporia of Auschwitz experience.

The author asks: is it possible to claim that existential experience, inexpressible in testimonies, is expressible in silence?

References

1. Agamben, J. (2012) *Homo Sacer. Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Translated from English. Moscow: Evropa.
2. Primo, L. (2010) *Kanuvshie i spasennye* [The Drowned and the Saved]. Translated from Italian by E.B. Dmitrieva. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
3. Felman, S. (1990) A l'âge du témoignage. Shoah, de C. Lanzmann. In: Deguy, M. & Lanzmann, C. *Au sujet de Shoah*. Paris: Berlin. pp. 57–100.
4. Podoroga, V.A. (2013) *Metafizika landshafta: kommunikativnye strategii v filosofskoy kul'ture XIX–XX vv.* [Landscape metaphysics: communicative strategies in philosophical culture of the 19th – 20th centuries]. Moscow: Kanon +; Reabilitatsiya.
5. Benveniste, E. (1995) *Slovar' indoevropeyskikh sotsial'nykh terminov* [Dictionary of Indo-European Social Terms]. Moscow: Progress.
6. Arendt, H. (1996) *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism]. Translated from English. Moscow: TsentrKom.
7. Marten, J.-P. (2009) *Kniga styda. Styd v istorii literatury* [Book of Shame. Shame in the History of Literature]. Translated from French by I. Itkin, A. Pazelskaya. Moscow: Tekst.

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/36/9

V.I. Markov, L.Y. Egle, V.A. Ryabtseva

SPECIFICITY OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN THE KEMEROVO REGION TERRITORY¹

The timeliness of the article is determined by identifying general and specific characteristics of formation and existence of musical culture in the industrially developed region of Siberia, which preserves diversity of musical traditions. The goal is to identify specificity of formation of regional musical culture and to understand its main characteristics. The results of the research involve determining of correlations between peculiarities of historical paths and factors of formation of regional culture and specificity of musical folklore, and revealing of folklore samples related to secondary forms ("folklorism").

Keywords: culturology, culture, traditions, musical folklore, local particularities, industrial region, incomers, Old Believers, mosaic structure, Kemerovo region.

Culturological aspects of regional musical folklore studying requires understanding of specificity of culturology. Not having possibility to consider discussions on this theme in detail, we indicate only ones on which this article is based.

Their essence is in the following. Unlike cultural philosophy, studying the abstract universal level, and more descriptive sciences, studying the unique and particular one, culturology is designed to study the level connecting these two approaches and fill the gap in the structure of sciences about culture. Its subject is uniquely special issues conceived theoretically. Consequently, the culturological vision of the culture world is based on two axioms: acknowledging and emphasizing cultural diversity and the tendency to integral, consistent examining of cultural phenomena [1. P. 57–62, 238–239; 2. P. 47–52].

Accordingly, each cultural phenomenon is studied with the help of both its own and underlying philosophical-theoretical categories in genetic and casual interrelation with a certain cultural system (or subsystems) of considered culture at large. By this it is necessary to examine historic and sociocultural conditions of appearance and changeability in time of the phenomenon, its cooperation with other subsystems and with their influences and also results of such cooperation.

Using these methodological orientations to consider the indicated in the title problematics of the Kuzbass musical folklore, it is necessary to speak, therefore, about formation of this mainly mosaic type of a folklore picture and about its development in conditions of cooperation of different cultural flows, based on diversified in time and in matter population migrations.

In truth, there is a necessity of some categorical corrections. Formation of a tradition including musical and folkloristic one is a process and result of centuries-long evolution. But to avoid these issues is impossible. So the problem of formation is considered only at the level of historic and sociocultural conditions. Are

¹ This work is supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) under grant №18-412-420002\18.

they changing? Certainly, it is influenced by environment changes, historic events, changes of lifestyle and a type of economic activity and also people psychology. But can we speak about their development? It is doubtful. The idea of development also should be concretized. Though, opposed to progress, the development process is not necessarily complicating and improving but nevertheless, it is supposed to have a certain direction of changeability. That is why the development process naturally outsteps the Kemerovo region history. A resulting direction also can be determined clearly only after large historic stretches of time. At this stage we can speak only about some emerging development tendencies. Considering these preparatory methodological remarks, we can analyze the indicated problematics more concretely.

The significance of the paper is determined not only by insufficient coverage of studies of traditional musical culture of some regions but also by social need for knowledge about possible ways of its development.

From this position Kemerovo region is interesting because it is a unique in many characteristic region, a preserver of traditional culture. There are many factors which influenced incomers to have created the original in the conditions of the territory culture which was a specific way for the people to adjust to environment and mental mastering of it, among them we should enumerate the historic particularities of Russian people settlement in Siberia, the complicity of adaptation to a new geographic landscape, the remoteness from the central territories of Russia, the variable composition of the incomers who have brought their own traditions and cultural characteristics, the lively ethnic interrelations and interinfluence.

The important ethnos particularity is that a large amount of types and local options are appearing in it. This explains wealth and variety of styles and forms of self-expressions within each ethnic culture. Some of these varieties are so different that researchers indicate distinguished zones, for example, V.E. Gusev has indicated six main zones of the Russian tradition: Northern Russian, Southern Russian, Middle Russian, Ural, Siberian and Far Eastern tradition [3. P. 76].

The problem of historic succession has particular significance while studying regions which can be called conveniently "late secondary". This term is applied to regions which were formed relatively late in time and as a result of migration of ethnically variable population [4. P. 150].

One of specifics of the traditional culture of West Siberian Russians is that it belongs to traditions of late formation, otherwise, to a number of secondary folklore traditions, appeared on the base of European continental sources. There are four convenient types of "secondary forms" of culture: "quasi-like" (externally similar to the tradition, but appeared without direct correlation with it), recovered (already eliminated, but recovered by any factors), stylized (externally similar, but included in new cultural and everyday systems), generic (expressed in a form of a language, business writing, technical means of mass communication) [5. P. 37].

Formation of the Russian population of Kemerovo region was not tribal-based, but it was developed in conditions of the existing Russian nationality as an ethnic communion through massive and not so large migrations of more integral collectives and variable groups. By this in new regions people did not simply maintain and develop traditions, brought from the "metropole", but also created new ones: by means of synthesis, transformation and complicating by innovations from multi-regional and multi-local cultural fragments.

Studying the Siberian people culture, some scientists of the XIX century (A.P. Shchapov, S.V. Maksimov, etc.) stated that the Russian incomers “did not bring a lamp of art to Siberia”, that Siberians “do not have songs” and this is a consequence of their weak spirituality. They are too busy with fighting for surviving in harsh environment and with caring about their own material prosperity; they are negatively influenced by separation from “aborigine” Russia and by Asian peoples. On the contrary, other not less authoritative scientists (S.I. Gulyaev, A.A. Makarenko, V.S. Arefev) wrote about poetic genius of Siberians, about Siberia as a region where people carefully keep cultural values, often lost on the other side of the Urals. Probably we can not give conclusive characteristics and evaluations here like in many other issues of social and cultural life. Siberia is large and multifaced, and the Siberian people culture is so diversified that it is very difficult to apply any scheme to it. However, we should mark that denying of the Siberian culture originality influenced collecting and studying work on folklore.

The first publications of songs folklore of the Kuznetsk land appeared only in the second half of the XIX century. In 1860 prince N.A. Kostrov published materials about a wedding ceremony of Kuznetsk district in the second and third issues of “Tomsk provincial news”. In the first decades of the XX century M.V. Kazhenova studied a songs tradition of Tomsk province; in 1914 her work titled “From people customs of peasants of Pokrovka village” (now it is the Tisul district of Kemerovo region) was published. In 1926 records of songs folklore were made by employees of the Achinsk district museum and the district society for study of local lore in Tisul village of Achinsk county of Siberian region (today it is Tisul district of Kemerovo region). As V.M. Potyavin indicates, in 30s in Kusbass folklore was recorded by E.G. Borodina-Morozova. Large work for studying folklore of miners of Salair mines of the Kuznetsk Alatau and of coachmen of the Moscow tract was carried out by A.A. Misyuryov. His expedition resulted in collections of legends and tales of South Siberia in one of which he published texts of miners songs. Systematic work for collecting folklore of Kemerovo region was started by Kemerovo pedagogical institute (now university) supervised by V.M. Potyavin in 1962. Since the end of 70s the folklore archive of Novokuznetsk state pedagogical institute (now Kuzbass state pedagogical academy) started to be created, but still only a few texts were published in different issues (“Russian people everyday tales of Siberia”, “Russian tales of Siberia and the Far East: legendary and everyday ones”). In 60s–70s the Kuzbass songs folklore was collected by scientists of the sector of Russian folk creation of Buryat institute of social sciences, known musicologist A.M. Mekhnecov, students of Gnesins’ musical and pedagogical institute. Great contribution to studying and publishing of the songs folklore of Kuzbass was made by E.I. Lutovinova. Particular interest is aroused by the collection “People calendar of Kemerovo region”. Great work for collecting, noting, publishing and studying of Kuzbass songs was carried out by teachers and students of the musical department of Kemerovo state institute of culture.

Marking Kuzbass as a region of existence of specific musical traditional culture, we understand that the borders of folklore phenomena extension are convenient because historically territories of neighbor regions (Novosibirsk region, Krasnoyarsk region, Tomsk region, Altai region) had much in common.

The population of Kemerovo region was formed in the process of colonization of the south of West Siberia during the XVII–XX centuries. Among settlers there

were natives almost from all provinces of Russia, different in social and confessional composition. The process of forming and rooting of the Russian ethnos in Siberia was very complex. Much depended on how an ethnic communion was formed and in what surroundings it existed. For some groups the united characteristic was a class (the Cossacks). For others the factor of forming of an ethnographic group was originality of hunting, dog breeding and fishing activity and close economic, cultural and everyday contacts with aborigine population. For thirds the main consolidating characteristic was confessional (for example, belonging to Old Believers), etc.

People, come to Siberia, were influenced by variety of landscapes on some areas, vastness of space, making to overcome fear of its infinity, the Siberian climate (diurnal temperature differences, deep snow, long cold winter, floods of rivers, forest fires and other vagaries of nature). Whole way of life of Siberians was adapted to such conditions: their clothes, houses, technology of land cultivation, calendar-ceremonial holidays, etc. As V.M. Shchurov notes, environment brings strong emotional influence on folk singers. "Songs of inhabitants of the steppe differ from songs sounding in the forest belt; folk art of harsh northern areas can not be absolutely identical to folklore existing in an area with sunny climate. Specificity of extension surrounding singers certainly influences singing character: in mountains the voice sounds different than in the steppe and in the forest differently than in the open field" [6. P. 85]. So forming of specificity of musical folklore also connects with factors beyond folklore: specific natural and climatic and economical conditions of Siberia. In new conditions the incomers from the European part of Russia changed their own economical activity and way of life. This was reflected in calendar-ceremonial folklore, and this factor also influenced family rituals.

Mastering new lands, the incomers closely interacted with local inhabitants, traded with them, took over the experience of management. In the early stages of settlement there were marriages between Russian settlers and local women. Their children entered in the structure of the Russian population. In places that are remote from major centers where Russian families were not in the majority conjugal relations with local women continued in much later time. Great amount of conjugal relations of the incomers with local Turks resulted in specific the generation of Russian yasak people in Kuznetsk district.

Deportation played a great role in replenishment of the region by natives from European Russia. People, deported to Siberia, often were very employable and had great enterprise and activity in mastering new lands. Decembrist N.V. Basargin wrote: "As a country of deportation Siberia charitably accepted everybody indiscriminately. When a deported person crossed its borders he was not asked why. He was demanded only to behave well, to work diligently. In this case after some years he can expect not only prosperity but also respect of people" [7. P. 100]. Surely, the historic tradition of usage of the region territory for prisoning, penal servitude and deportation influenced forming of specific "prison" songs about a sad fate of prisoners in the Siberian folklore (for example, the song "Eniseyushka" existing in Krasnoyarsk region).

V.N. Gartevelde, S.V. Maksimov, N.M. Yadrincev, V.M. Doroshevich studied songs of the Siberian convicts at the turn of the XIX and XX centuries. Among convicts' songs there were prayers, drinking songs, songs of escaped prisoners,

love effusions, marshes and others in spite of strict prohibition of any songs except liturgical ones in convicts prisons of Siberia.

After the serfdom elimination and especially after Stolypin's reforms the second flow of Russians went to Siberia and they occupied chronologically upper "rooting" level. Having come to Siberia, many migrants of the second wave turned firstly into settlers or *poselga* as they were scornfully called in Siberia. On the opinion of B. Andusev, such attitude to the incomers was formed first of all because self-comers of the second half of the XIX century (like Siberian settlers of the XVII century) were mainly from prosperous peasants and they rather painlessly got used to Old Believers communities, and new incomers come to Siberia at the beginning of the XX century were lumpen to a large extent and were significantly different from the old-timers. In Siberia people did not make a difference between natives of South Russian provinces and, for example, Ukrainians: all people who spoke South Russian modes of speech and also the Ukrainian language dialects became *khokhlis* in Siberia. On the contrary, speaking unclear but with some particularities, habitual for the Siberian old-timers, Belarusians usually were not considered *khokhlis* and were called depending on their motherlands: *mogyls*, *vitbshanins*.

Mass resettlement since the end of the XIX century resulted in forming national diasporas in Kemerovo region: German, Ukrainian, Estonian, Latvian, Moldovan, Belarusian, etc., which were formed and replenished due to voluntary incomers unlike deported Poles.

The basis of the songs folklore of Kemerovo region is All-Russian repertoire with the presence of local forms. In particular, there are no peasants anti-serf songs, burlaks' songs are not almost kept, there are a less number of plots in old robbers' songs and doleful families' and everyday songs. Certainly, soldiers' and at a larger extent Cossacks' songs acquired local originality, especially this concerns deportation, prison, settling, tramping and also working in particular mining songs. Consequently, generic and genre composition of the Russian songs folklore is presented rather full: almost all main genre-generic spheres of it were before in the Siberian territory and some of them (more often in a passive form) exist today. However, it is marked that songs genres are presented fuller and more diverse in the new incomers' folklore than in the old-timers' one. Though there were cases of intensification of ceremonial activity, «secondary» formation of repertoire of some calendar songs genres of the folklore of old-timers come into contact with new settlers.

Exchanging songs, taking over different in social affiliation compositions from one another, residents of Cossacks villages, guards, peasants villages, mining settlements made them part of their local tradition. Especially this process of interchange was significant in settlements of the mixed type where representatives of different estates lived together, in closely adjacent settlements of different estates, and where inhabitants (Cossacks, peasants or deported people) did the same (for example, mining).

Another characteristic of the musical folklore is that Russian Siberians came from different territories of European Russia that is why in Siberia there is a mixture of folklore traditions of North and South, The Urals and Volga region, at the much later stage of its formation the Siberian cultural extension was replenished with Western Russian, Ukrainian, Belarusian traditions, features of Chuvash, Esto-

nian, Mordovian, German, Moldavian folklore, etc. In some cases during settling there was enrichment of the old-timers tradition, in others there was displacement of it. More often several regional traditions were mixed that is why in the same village it is possible to record a Ryazan boussin, Smolensk "grey goat" and Mogilyov stubbly songs. In some places interaction of Russian, Belarusian, Ukrainian traditions was so intense that often Great Russian, Ukrainian or Belarusian belonging of a composition is not simply identified. Especially this concerns to russified Belarusian and Ukrainian songs.

Musical traditions of Russians, living in the territory of Kemerovo region, changed significantly, transformed by the beginning of the XXI century. In the Kuzbass folklore calendar songs were not almost kept. As for family rituals, among them rituals of the burial-funeral cycle appeared to be the most conservative ones. In wedding rituals there are still many traditional features (rituals of redemption of the bride, blessing of a bride and groom, a wedding loaf, grain shedding, etc.) along with innovations. However, wedding songs are not divisible by purpose (for a hen-party, for fiance's guests, etc.), gradually they acquired a wider meaning. Today preservers of songs traditions more often call compositions of a wedding ritual simply "wedding". In a less degree they preserved rituals of the maternity-baptismal cycle and this is mainly caused by elimination of a main acting person – the midwife. By this we should mark that initial functions of many genres were lost. Evening songs also lost their paramount significance (verbal-magic function). Mainly their role was to promote acquaintance, communication and rapprochement of the youth. Today songs of this genre often sound on family holidays not performing any special semantic function, and often they are impoverished because of absence of playing activity. Now singing of evening songs is usually accompanied with the simplest dance movements (stamping with feet, clapping). The most stable of all folklore genres of the Russian population of Kuzbass was the lyric song beyond rituals.

Another original phenomenon in the modern traditional culture of Kemerovo region is church-singing traditions of Old Believers [8]. In the territory of Kemerovo region there is a developed net of Old Believers communities representing a unique church-singing tradition originated from cultic environment of Medieval Russia. Old Believers preserved traditions of the old echoes singing till nowadays, having formed a massive and original layer of culture. These traditions combine two tendencies: from one hand, dogmatic following established canons of worship, from the other hand, changing under influence of modern environment of living.

Taking into account detached from the society life of Old Believers, it is extremely difficult to make an objective picture of their modern living. However, researchers, studying local specificity of formation of Old Believers in different regions, could have indicated two main flows: Popovets and Bespopovets who in their turn are divided into a whole number of concents and persuasions absolutely independent and often very different from one another.

In the territory of present Kemerovo region researchers K.Y. Ivanov, N.N. Pokrovskij, L.R. Fattahova, E.L. Plavskaya, etc. managed to reveal Belokrinickoe, Pomorskoe, Novozybkovskoe concents of Old Believers. By the marked concents in the territory there were less branches of Bespopovets: Ryabinivets, Philippovets, Pilgrims, Tokarevets, Netovets (Spasovo concent), okhovets (Nemol-yaks), Starikovets, Chapel, Window Worshipers (Dyrniks), White-legged, etc.

Main of them were formed during the second half of the XIX – the beginning of the XX century in the territory. Mainly they had analogues also in other regions.

Old Believers continue following singing, religious and everyday traditions but interacting with other peoples and under the influence of natural and climatic, political and economic factors they formed their specific local traditions which should be studied in correlation with the territory.

In the considered territory the center of the Belokrinickaya hierarchy (Popovets) is Novokuznetsk city. Thanks to careful attitude to church singing of local prior F. Igor Melnikov they preserve the Old Believers' church-singing tradition in the parish. Services and liturgy are sung directly on the echoes from old and reissued Old Believers books. Unlike F. Igor, parishioners mainly do not hold hook musical reading that is why they sing "according to a song", by heart. F. Igor thinks that one of his most important purposes is to teach parishioners, especially the youth, to understand hook musical writing. For this purpose F. Igor regularly invites director of the choir of singing Old Believers' parishes of Siberia A.N. Emelyanov from Novosibirsk who is a chorist having professional conductorial education and studied Old Believers singing and liturgical charter since 1993. Since 2004 he leads the choir of Novosibirsk Cathedral in the name of the Nativity of the Blessed Virgin Mary. Therefore, we can say that the Novokuznetsk Old Believers community is in the state of development. All this helps the community to accumulate a religious potential and preserve traditions of old echoes singing.

One of the less studied phenomena is the Bespopovets Chapel consent situated in the territory of Tashtagol district of Kemerovo region. In the Tashtagol Chapel community parishioners almost do not hold hook reading. A singing manner of Tashtagol Chapel Old Believers is rather original, there is not always proper consistency among singers and often we can find elements of the folk singing manner and inaccuracy of intonation.

Actually, to save singing and liturgy traditions it is not necessary to completely close themselves from the outside world. Having chosen their own unique way of accumulating and preserving traditions, each of the considered communities could carry initial Christian values to the present day.

Thus Old Believers are carriers of the Old Russian musical culture which is a significant part of the history of the Russian people on the whole. Musical origins of their traditions go back to the fundamental principles of singing Art, connected with professional church singing of Ancient Russia and rooted in worship of all Old Believers confessions. Traditions of old echoes singing preserved by Old Believers till the present day compose a specific layer in the culture of Kemerovo region.

It is important to take into account a circumstance that each generation amends genres structure of traditional musical culture enriching it with new phenomena matching the time. Wherein old traditional layers stay relatively untouchable.

Summing up we can state that formation of the Kemerovo region population went in different ways. Among them we can mark independent people colonization, assignment for Cossacks service, intra-Siberian migration and settlements of the deported people. A prominent role in formation of the first-settler layer of the Siberian population was played by natives of Middle and Lower Volga region, central and south districts of the European part of Russia, but more often Siberia were settled by people from Russian North, from north provinces.

An important specificity of the traditional culture of Siberians is that it consists of multiple-aged traditions brought by incomers in the period since the end of the XVI century till the XXI century. Generally in historic science the cultural traditions of Siberians are divided into old-timers' ones with the North Russian complex of traditions and later-settlers' (new-settlers') ones with the Middle and South Russian complex of traditions. Naturally there are connecting and intermediate links between these two historic and cultural layers. Developing old-timers' traditions removed far from "mother's" primary sources, took an original shape over time; on the contrary, later-settler cultural centers preserve stable links with the metropole, and processes of introducing, secondary localization of folklore are in the initial stage of development there.

Folklore patterns preserved in people memory of the Kemerovo region population can be referred to secondary forms called "folklorism" (stylization). A feature, contributed to such determining, is similarity to traditional forms (folk singing manner, songs themes, compositional particularities, etc.). But they are included in new cultural and everyday conditions and perform unconventional functions. Likely at the contemporary stage they are necessary as an emotional and esthetic constituent of mental life of the people.

References

1. *Марков В.И.* Кому она нужна, эта культурология? // *Философия – философия культуры – культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия: материалы междунар. научн. конф. Белые Столбы, 7–9 апр. 2011 г. М. : Совпадение, 2012. С. 57–62.*
2. *Марков В.И.* Культурология: истоки, границы, задачи // *Вестник ЧГАКИ. 2011. № 4 (28). С. 47–52.*
3. *Гусев В.Е.* Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб. : СПГИТМиК, 1993. 110 с.
4. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. СПб. : Петерб. востоковедение, 2003. 464 с.
5. *Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л. : Наука, 1986. 304 с.
6. *Щуров В.М.* Стилиевые основы русской народной музыки. М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. 464 с.
7. *Басаргин Н.В.* Записки. Красноярск : Кн. изд-во, 1985. 304 с.
8. *Рябцева В.А., Егле Л.Ю.* Трансформации музыкальных традиций в современных условиях: монография. Кемерово : ИНТ, 2015. 174 с.

Viktor I. Markov, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: vikt-markov@yandex.ru

Lyudmila Yu. Egle, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: legle@mail.ru

Vaselina A. Ryabtseva, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: vaselina21@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 95–103.

DOI: 10.17223/22220836/36/9

SPECIFICITY OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN THE KEMEROVO REGION TERRITORY

Keywords: culturology; culture; traditions; musical folklore; local particularities; industrial region; incomers; Old Believers; mosaic structure; Kemerovo region.

The culturological vision of the culture world is based on two axioms: acknowledging and emphasizing cultural diversity and the tendency to integral, consistent examining of cultural phenomena. Each cultural phenomenon is studied with the help of both its own and underlying philosophical-theoretical categories in genetic and casual interrelation with a certain cultural system (or subsystems) of considered culture at large.

The timeliness of the article is determined by its significance for the actively developing direction of regional regionalism and by identifying of genera, specific and unit characteristics of formation and existence of musical culture in the industrially developed region of Siberia, which preserves diversity of historically formed musical traditions despite the high level of urbanization.

Kemerovo region is a unique in many characteristic region, a preserver of traditional culture. There are many factors which influenced incomers to have created the original in the conditions of the territory culture which was a specific way for the people to adjust to environment and mental mastering of it, among them we should enumerate the historic particularities of Russian people settlement in Siberia, the complicity of adaptation to a new geographic landscape, the remoteness from the central territories of Russia, the variable composition of the incomers who have brought their own traditions and cultural characteristics, the lively ethnic interrelations and interinfluence.

The goal is to identify specificity of formation of regional musical culture of the industrial region of Siberia and to understand theoretically main characteristics of this process in synchronic and diachronic aspects.

Marking Kuzbass as a region of existence of specific musical traditional culture, we understand that the borders of folklore phenomena extension are convenient because historically territories of neighbor regions (Novosibirsk region, Krasnoyarsk region, Tomsk region, Altai region) had much in common. Folklore patterns preserved in people memory of the Kemerovo region population can be referred to secondary forms called "folklorism" (stylization). A feature, contributed to such determining, is similarity to traditional forms (folk singing manner, songs themes, compositional particularities, etc.). But they are included in new cultural and everyday conditions and perform unconventional functions. Likely at the contemporary stage they are necessary as an emotional and esthetic constituent of mental life of the people.

The main results of the research involve determining of main correlations between peculiarities of historical paths and factors of formation of regional culture and specificity of musical folklore, and revealing of folklore samples which can be attributed to folklorism.

References

1. Markov, V.I. (2012) [Who needs this culturology?]. *Filosofiya – filosofiya kul'tury – kul'turologiya: novye vodorazdely i perspektivy vzaimodeystviya* [Philosophy – Philosophy of Culture – culture Studies: New Ridges and Prospects of Cooperation]. Proc. of the International Conference. Belye Stolby, April 7–9, 2011. Moscow: Sovpadenie. (In Russian).
2. Markov, V.I. (2011) Kul'turologiya: istoki, granitsy, zadachi [Culturology: Origins, limits, objects]. *Vestnik CHGAKI*. 4(28). pp. 47–52.
3. Gusev, V.E. (1993) *Russkaya narodnaya khudozhestvennaya kul'tura (teoreticheskie ocherki)* [Russian folk art (theoretical essays)]. St. Petersburg: SPGITMiK.
4. Putilov, B.N. (2003) *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [Folklore and Popular Culture]. St. Petersburg: Vostokovedenie.
5. Chistov, K.V. (1986) *Narodnye traditsii i fol'klor. Ocherki teorii* [Popular Culture and Folklore. Essays of History]. Leningrad: Nauka.
6. Shchurov, V.M. (1998) *Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki* [Stylistic foundations of Russian folk music]. Moscow: Sovremennaya muzyka.
7. Basargin, N.V. (1985) *Zapiski* [Notes]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskoe knizhnoe izdatel'stvo.
8. Ryabtseva, V.A. & Egle, L.Y. (2015) *Transformatsii muzykal'nykh traditsiy v sovremennykh usloviyakh* [Transformation of musical traditions in modern conditions]. Kemerovo: [s.n.].

УДК 316.32:81

DOI: 10.17223/22220836/36/10

О.В. Одегова

ФЕНОМЕН НОВОГО ТИПА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕНТАЛИТЕТА

В статье рассматривается тип информационно-массовой культуры как новой реальности в условиях глобализации. Выявляются специфика массовой культуры, ее влияние на формирование массового сознания, предпосылки возникновения информационной культуры и факторы их синтеза. Через лингвистический аспект глобализации раскрывается двоякая роль этого типа культуры в трансформации менталитета, что интерпретируется как формирование иного языкового мышления под влиянием факторов унификации языка (через посредство lingua franca) и модификации концептуального содержания культуры.

Ключевые слова: информационно-массовая культура, массовое сознание, лингвокультурная глобализация, трансформация (языкового) менталитета.

Введение

Полемика о воздействии глобальной массовой культуры на все сферы общественного сознания продолжает набирать обороты и выступает как проблема современной гуманитаристики. Оценка и исследование заявленного в названии статьи феномена были бы невозможными без привлечения релевантных концепций глобализации. Сегодня существуют две диаметрально противоположные установки, за которыми стоят разные концепции языка и культуры, разные представления о механизмах языка и соответственно разные методологические ходы. Согласно первой точке зрения, процессы глобализации предполагают ослабление национального государства и размывание национальной идентичности. В этих концепциях и рисуется перспектива формирования «мира как *single place*» и глобального человеческого состояния (*global human condition*) Р. Робертсон [1], которые являют собой некую инвариантную основу всех этнокультур, управляемых из единого центра. Именно эту основополагающую инфраструктуру и следует создать на всех уровнях функционирования идеологически гомогенной, хотя внешне разнообразной будущей глобальной цивилизации. Именно такую перспективу и выражает весь понятийный аппарат концепций глобализации культуры (Р. Робертсон, Э. Бек, З. Бауман, Э. Гидденс и др.), результатом которой являются появление глобальной культуры, глобального языка и нового типа массово-информационной культуры, именуемых в дальнейшем ИТМК. На эти идеи опираются и разработки концепций английского как единого языка глобальной коммуникации (*global English* – Д. Кристалл). В этом случае английский как язык глобализации по сути своих функций должен стать на место национального в силу размывания национальных корней в идентитете. С этих позиций акт межкультурной коммуникации также понимается весьма прагматично – как передача упрощенной информации. Вторая установка,

формируясь в полемике с первой, тем не менее принимает во внимание предпосылки и совокупные концепции глобализации, исходящие из представлений об однополярном мире. Учитывая факт того, что реальные политические процессы пошли не по предначертанным директивам теорий глобализации, выдвигаются гипотезы *глокалитета культуры* (И. Кондаков) и *гибридизации языка* (Д. Граддол) и формирования в современном мире сложной системы языков человеческой цивилизации (де Сваан), которые акцентируют дихотомию «цивилизация и культура». Такое видение ситуации открывает уже иной горизонт вопросов – вопросов о механизмах взаимодействия с языками этносов, входящих в крупные пространства негетерогенной глобальной цивилизации. В этой новой перспективе необходимо определить функциональные характеристики языка глобальной коммуникации как такового, его проявление в глобальной массовой культуре и влияние на формирование глобального менталитета.

Сегодня дискурс об усиливающейся глобализации культуры в целом и интенсивном развитии эры информационной культуры, в частности, происходит на фоне разворачивания современных процессов интернационализации и интеллектуализации, а также интеграции и информатизации, стягивающих мир в одно коммуникативное целое и в совокупности оказывающих бесспорное влияние на трансформацию менталитета нации и индивида. Глобализация культуры, опосредованная глобализацией языка, несмотря на расхожее мнение о превалировании ее экономического и политического аспектов «обнаруживает свою первичность на глобальном уровне» [2. С. 220]. Ведущие зарубежные и отечественные исследователи непосредственно глобализации культуры (Р. Робертсон, М. Уотерс, П.-Л. Бергер, Д. Хелд, Дж. Томплисон, А.С. Панарин, В.Н. Толстых, А.Н. Чумаков и др.) рассматривают культуру как внутренний аспект комплексного процесса сегодняшних взаимодействий, являющих суть глобализации *per se*.

По прошествии почти трех десятилетий разворачивания глобализационных процессов «третьей волны» уже не подвергается сомнению очевидный тезис: без единого ценностного пространства и инструмента глобальной коммуникации практически невозможно обеспечить общее информационное поле и эффективную реализацию разнообразных сфер взаимодействия человечеств. В условиях информационного общества, понятие *культура* во всем своем многообразии становится определяющим в описании способов межкультурной коммуникации. основополагающая роль в данной ситуации принадлежит языку, который *a priori* выступает единственно возможным инструментом отражения социокультурных реалий и способом взаимодействия представителей разных лингвосоциумов. Ведь язык как познавательный инструмент культуры становится признанным фактором формирования сознания, усиливая познавательные возможности человека и воздействуя на национальный менталитет в целом [3. С. 76]. В контексте текущих процессов глобализации таким инструментом интеркультурной коммуникации, способствующим формированию нового языкового мышления, становится английский язык как всеобщий *lingua franca*. Понимание неоднозначной роли языка глобальной коммуникации в рамках взаимопроникновения массовой и информационной культуры сопряжено с разведением не только языковых функций, но и, сообразно обозначенным выше подходам в теориях глобализации, собственно глобализационных срезов – *объективного и субъективного*

вистского. Лежащие казалось бы на поверхности интер- и интралингвистические факторы, свидетельствующие в пользу английского как наднационального языка, вряд ли можно считать, по мнению автора, достаточным основанием для трансформации международного языка в структуре естественных языков в язык глобальный. Таковым он может стать только при условии проникновения в структуры повседневности, сопряженной так или иначе с массовой культурой. Для запуска же процесса лингвокультурной глобализации необходимой предпосылкой становится распространение цивилизационных форм западного типа в другие социоисторические образования. Отправной точкой такового считается пиковая волна глобализации, ознаменовавшая себя «падением всех стен в мире» и, как следствие, образованием глобального экономического, ценностного и информационного пространства, что соотносится с распространением западных технологий и созданием новых материальных и социальных условий жизни. Благодаря распространению западных форм поведения английский язык как инструмент глобализации проникает в само средоточие повседневности: в повседневную речь, а через нее фиксируется в более устойчивых структурах естественных языков.

Лингвистический ракурс исследования в лоне ИТМК позволит, с одной стороны, увидеть в глобализации результат трансформации функций английского как наднационального языка в трехуровневой структуре человеческих языков. С другой – рассматривать информационно-массовую культуру как социокультурный эффект глобализации. Без такого направления все суждения о проявлении массовой культуры нового типа представляются гипотетическими, а недостаток реальных исследований явно затрудняет более дифференцированный анализ ситуации, прогноз тенденций и оценку зон риска в неизбежных трансформациях при вступлении в глобальные измерения современного мира. Таких исследований требует как состояние отдельных языков – национальных и этнических, так и вся система языков человечества, в связи с чем следует подчеркнуть мысль В. Гумбольдта, утверждавшего, что субъективность одного языка может быть снята только субъективностью других языков, поскольку только человечество в целом способно к познанию мира [4. С. 349]. Таким образом, целеполаганием данной статьи становится выявление специфики заявленного феномена сквозь лингвистическую призму, что будет способствовать определению лингвофилософских оснований проблемы формирования нового синтезированного типа массово-информационной культуры и механизмов ее влияния на трансформацию менталитета.

Методология

Методология и перспектива оценки полученных результатов определены во введении исходной гипотезой, основанной на ориентированных на разные измерения в культуре и языке установках. Остановившись на второй из них (дихотомия «цивилизация – культура»), мы должны раскрыть основные вопросы, исходящие из релевантной трактовки культуры и языка, определяющей перспективу исследования, поскольку сведение культуры к цивилизации выглядит упрощенно в соприкосновении со сферой ментальности, как и собственно сама гипотеза о глобальной цивилизации и едином человеческом состоянии с точки зрения философии культуры. Поэтому в любом случае методология требует совершенствования и выбора междисциплинарного под-

хода к поиску адекватной концепции языка и культуры, восходящей весьма вероятно еще к немецкому Просвещению.

Объективный, философски обоснованный подход к анализу проблемы возникновения ИТМК в лоне лингвистической глобализации, на наш взгляд, требует обращения к В. фон Гумбольдту, который поставил имеющий непреходящую актуальность вопрос о взаимосвязи языка и культуры, разработав модель коммуникативного акта, исходя из языка как *уникального мировидения*. Так, известное изречение, ставшее лингвофилософской максимой, «разные языки – это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения» [4. С. 385] основано на принципе дополнительности языков, гносеологическая ценность которого неоспорима для философии познания. Именно это позволяет снять субъективизм любого языка и говорить о единстве человеческих языков в познании мира как сложном организме с еще не выявленными продуктивными взаимовлияниями и связями. Компаративные исследования в таком случае, опирающиеся на языковое мировидение культуры в ракурсе методов концептуального, исторического и лингвистического анализа, являются весьма перспективным направлением исследования в рамках теоретической части.

Лингвистический ракурс статьи требует эмпирических данных, интерпретация которых осуществляется посредством методов компаративного анализа, сплошной выборки и дескрипции полученных результатов. Объектом дифференцированного анализа в данной статье послужили формальные и неформальные контексты материалов современных СИС и ряда масс-медийных источников, а именно: в качестве корпуса эмпирического материала использованы ряд русскоязычных словарей под редакцией Л.Н. Крысина и Е.П. Захаренко и др. и немецкоязычный словарь иностранных слов Duden, а также разноязычные интернет-ресурсы журналов (русские *Звезда*, *Shape* и немецкие *Spiegel*, *Fit For Fun*).

Исследование

В рамках данной статьи исследование заявленного феномена предваряет демаркация концепций массовой и информационной культур, что требует компаративного исторического анализа истоков их возникновения и эволюции на протяжении всей лингвоистории.

В последнее время учеными все чаще ставится под вопрос дилемма: массовая культура и / или информационная культура? Звучат прогнозы либо о замещении парадигмы массовой на парадигму информационной культуры, либо их отождествлении, либо синтезе; высказываются мнения о формировании *нового, информационного типа массовой культуры*. Под ИТМК в сфере обыденного сознания понимается сегодня некая совокупность перемежающихся явлений современности, включающая средства массовой информации и общепопулярную литературу, музыку, кинематограф и изобразительное искусство, спорт и культурно-досуговые развлечения.

Научное сообщество, изучающее сегодня феномен массовой культуры в междисциплинарном контексте, обязано введением понятий «массовое искусство» и «массовая культура» И.В. Гете и Ф. Шиллеру. В философско-культурологических концепциях «массового общества» получают обоснование «элитарная» (по имени поэта Т.С. Элиота) и «массовая культура»; под-

нимаются проблемы элиты и «человека массы» (Х. Ортега-и-Гассет). Дихотомия «элита – масса» позволяет рассматривать «омассовление» как путь к деградации, а массовую культуру – как «низкое искусство» и средство «дегуманизации», т.е. отчуждения масс от реальной жизни [5].

В середине прошлого века концепция массовой культуры идентифицируется с возникшим в США культурным стереотипом и трактуется как проявление буржуазной идеологии на гомогенизацию зарождающихся субкультур и элиминирование «культурно-кастовых границ». В прагматической философии и парадигме поведения она утверждается также в функции радикального консюмеризма. Ангажированная идеологией, ориентированная на «среднего потребителя» унифицированных материальных и духовных благ, она выступает проводником глобальной политики США, давшей миру «массовое общество» и «массового человека».

С приходом глобализации имеющая американскую подоплеку массовая культура распространяется на весь мир. Работая на постепенное элиминирование различий между полярными статусами культуры, она создает иллюзию процветания. Актуализируя себя таким образом в условиях мультикультурных и полиэтнических сообществ, массовая культура позиционирует себя в качестве буфера по предотвращению языковых и социально-культурных конфликтов [6. С. 122–141].

В такой ситуации массовая культура казалось бы не представляет угрозы поглощения национальных культур, не оказывая глубокого влияния на самосознание и поведение общества и индивида. И действительно, на заре современных глобализационных процессов популяризировалось мнение о «шансе» обретения культурного ресурса, недоступного народам мира прежде. Так, по мнению Дж. Томпсона, соприкосновение с новыми реалиями и продуктами культуры уже само по себе призвано раздвинуть «культурный горизонт» индивида [7].

Интерес ко всему англоязычному (от идей демократии и свободы до внешнего облика) получает научное обоснование, изучаются явления *англомании* (XVIII–XIX вв.) и *американомагии*, проявившей себя во второй половине XX в. Отмечается, что это явление носило ограниченный характер, выступая тем не менее явной предпосылкой современных проявлений массовой культуры. Среди них и различные молодежные движения в стиле хиппи, проповедовавшие западные ценности, и интернационализация мира, и популяризация английского языка, архетипов и икон англо-американской жизни, особенно в молодежной среде многих стран мира. В качестве ремарки хочется отметить особую подверженность России англо-американскому влиянию, что объясняется, по убеждению автора, исторически и геополитически обусловленной установкой национального менталитета «смотреть на Запад» и так называемым «языковым вкусом эпохи» (В.Г. Костомаров).

Тотальную тенденцию «англикализованности» подмечает, в частности, и исследователь этой проблемы Г. Стейнер, утверждающий, что в то время «всемирный имидж международного обмена, поп-культуры, массового потребления, ...и технократии был пропитан американским английским с его цитатами и разговорными клише» [8. Р. 25].

К популярным образцам «духовных» продуктов массовой культуры еще 1970–1980-х гг. можно отнести «мыльные оперы» (от англ. *soap operas*) с

неизменным «*happy ending*»; ставшую иконой песню «*Happy Birthday to you*», а также комиксы с вездесущими *Бэтманом* и *Суперменом*, жизненный девиз «жить не хуже других» (англ. *keep up with the Joneses*) и т.д. В сфере материальной культуры – это веяния моды в стилях *college look* и неформально-классического *Humphrey Bogart*, черные кожаные пиджаки в стиле М. Брандо; атрибуты моды типа *T-shirts, denim jeans, baseball caps, sneakers, jerseys, etc.*; в сфере культуры «нового» удобного питания – *coca-cola & pop corn, fish & chips, hot dogs, pizza etc.*

Приведенные выше примеры видятся яркой иллюстрацией англоязычного проникновения на заре текущей волны глобализации в структуры повседневности мажоритарных языков, что свидетельствует об объективных процессах гибридизации языка, адаптирующего новые культурные концепты, отвечающие, согласно концепции лингвокультурной глобализации Д. Граддола, местным традициям и социальным контекстам [9].

Однако несмотря на эксплицитную способность «англоговорящих» продуктов культуры к адаптации на инокультурной почве, следует принять во внимание имплицитное действие механизмов социальной психологии – «заражения» и «подражания». Как правило, они приводятся в действие в результате некритического восприятия новых «культурных образцов».

Таким образом, массовую культуру этого периода отличал действительно поверхностный характер, обусловленный *гибридизацией* культурных стереотипов. Это проявлялось во внешней культурно-лингвистической ассимиляции и некоторой стандартизации культурного пространства, обусловленного стремлением к схождению в системах ценностей.

С наступлением информационной эры, усилившей динамику глобализационных процессов во всех сферах жизни, отмечается массовая инвазия культурно-массовой продукции в национальные культуры на фоне гомогенизации или «макдонализации» мира, и – как следствие – неоправданного проникновения английского языка в структуры повседневности. Развивается массовое искусство как шоу-бизнес, подпитываемый идеологией демократии, свободы и коммерческого успеха, что инициирует дискурс о пагубном влиянии на сознание и менталитет представителей неамериканской лингвокультуры. Учеными исследуется дилемма: относится ли массовая культура все-таки к досугово-развлекательной сфере или является собой инструмент продуманной политики. В пользу последнего приводятся веские аргументы: на реализацию «проекта универсализации» работает компетентный профессиональный аппарат массовой культуры, призванный в интересах государства и монополий подчинять массовое сознание специфическими методами и способами. Среди них прежде всего дизайн и маркетинг, нацеленные на изучение конъюнктуры рынка и организацию производства продуктов «духовной» индустрии.

Неслучайно П.А. Сорокин в связи с этим описывает массовую культуру «как коммерческий товар для развлечений», как... «искусство, которое... контролируется торговыми дельцами, коммерческими интересами и веяниями моды» [10. С. 25].

В контексте лингвокультурной глобализации массовая культура также заявляет о себе в двух противоположных срезах, в ситуации же «привития новых ценностей», т.е. сведения культуры к цивилизации, речь идет о прояв-

лении идеологически ангажированного действия доминирующей культуры, отражающей себя в упрощении или гомогенизации языка. В связи с этим высказываются иные, более тревожные мнения относительно оказываемого уже качественно новым типом массовой культуры эффекта.

Формирование массового сознания, по «междисциплинарным» оценкам ученых, закладывается унифицированной психологией, которая обеспечивает взаимосвязанность сообщества, создавая почву для «человека с массовым сознанием». Социально-культурный контекст предопределяет специфику массивифицированной личности, соотносимой исследователями с социальной дезориентацией, эрзацем рефлексии, иллюзиями, подменой духовной культуры экранной. Формирование на этом фоне вульгаризированного мировоззрения усугубляет неспособность такой личности «быть автором своего сценария на социальной сцене жизни», в результате чего человек становится «объектом управления и пленником масскультулы» [11. С. 96–139].

Тенденция массового вовлечения в культуру оказывается оборотной стороной процессов демократизации. Философский ракурс этих процессов позволяет увидеть разрушение классики: развитие массовой культуры происходит в лоне ломающего традиции постмодернизма, утверждающего тяготение к ризомности и плюрализации. Тенденция к множественности как «мозаичной целостности» обнаруживает себя в терминах «клип-культуры» (Э. Тоффлер) и в понятии «коллажа» (К. Гиртц). Таким образом, как верно замечает А.Н. Чумаков, все «однообразие массовой культуры распадается на множество фрагментов, не приводя к знаменателю единых ценностей» [12. С. 224].

На фоне сменяемости способов коммуникации человечество входит в эру информатизации и на смену массивифицированной личности приходит творец новой эпохи как «новая индивидуальность» (М. Кастельс). Однако с позиций массовой культуры человек информационной эпохи, по определению М. Маклюэна, выступает не только в роли «творца», но и «жертвы» [13]. В рамках междисциплинарного дискурса по этому поводу разворачиваются дискуссии: констатируется отрешенность информационной личности от социальных контактов, влекущая тотальную асоциализацию и этничность индивида, а в целом – и ментальную трансформацию личности.

Именно в этот переходный период в реальном, физическом пространстве, предполагающем кросскультурные интеракции разного рода, и происходит формирование, по убеждению автора, *нового информационного типа массовой культуры* (в нашем контексте – ИТМК), под которым предлагаем понимать *переходный тип культуры, формируемый качественно новыми СМК*. Принципиально важным моментом становится авторский вывод о том, что составляющие ИТМК оказываются взаимообусловленными друг другом; при этом массовая культура при встрече с информкультурой становится частью глобальной, о чем свидетельствует ее кардинальное отличие от аналогов предыдущих эпох (карнавальной, смеховой, дионисийской) и, следовательно, не позволяет отождествлять ее с низовой культурой [14].

В академической среде дискурс о новационных средствах массовой коммуникации предваряет дискурс о формировании сугубо информационной культуры, именуемой «культурой виртуальной реальности» (М. Кастельс) или «Галактикой Маркони» (М. Маклюэн) – началом становления новой электронной цивилизации. Новая информкультура рассматривается сегодня

как сложный феномен, предполагающий элиминирование различий в культуре между виртуальным и реальным. Причем разведение этих понятий, согласно М. Кастельсу, опирается на идею изначальной виртуальности нашего культурного опыта. Усиливаясь за счет *high-tech*, она (виртуальность), наряду с растущей информатизацией общества и приоритетностью роли информации в жизни человека, выступает главной чертой культуры информационного общества [15. С. 120–125].

Учеными установлено, что возникновение информационного типа культуры связано с модификацией способов коммуникации, хранения и трансмиссии информации, т.е. самих кодов-символов. При этом ее основным признаком становится принцип внементального кодирования информации. С приходом Интернета информация как форма общественного сознания становится инструментом глобальной культуры и кодом глобального языка. Языковой код априори выступает базовой составляющей культуры *per se* и, по сути, формирует языковую картину мира, создаваемую в современном мире в большей степени посредством глобального *lingua franca*. «Глобальное мировидение» (В. Гумбольдт) в ракурсе исследования представляет собой глобальный вокабуляр, который включает концепты, отражающие интеркультурные различия и вербальные семантические связи.

Текущий этап глобализации предопределяет тотальные социально-экономические изменения и предпосылки для демократизации и институализации всех сфер социокультурной коммуникации. В связи с этим как проблема встает объективная необходимость трансляции информации на унифицированном и упрощенном языке, что обеспечивает формирование неких механизмов манипуляции и унификации.

Унификация языка, в свою очередь, по оценкам исследователей этого феномена (О.В. Орловой, Т.Б. Радбиль, В.Н. Малышева, Х. Кельнера и др.), ведет к *трансформации языкового менталитета*, что сопряжено с изменением «духовного» содержания культуры, т.е. ментальной структуры общества.

Трансформация языкового менталитета в контексте глобализации подразумевает тождественность восприятия партикулярных концептов представителями совершенно различных этнокультур. Так, мигрирующие сегодня из глобального языка понятия типа *happiness, success, performance, event, joy* etc. концептуально меняют представления о счастье, успехе, зрелище, событийности, наслаждении и т.п. и, задавая новый семантический контекст, становятся символами нашей жизни.

Однако следует иметь в виду и подмеченную Э. Тоффлером «однообразие» современного склада мышления, которая оказывается, по сути, обратной стороной процесса трансформации языкового менталитета. Она заключается в быстрой смене отраженных в ЯКМ социокультурных реалий, что приводит к недолговечности спонтанно и повсеместно внедряющихся из английского понятий типа *мейнстрим, бластер, девайс, спрэд, бэкграунд, грав, воркаут, бэйдж, драйв* и множество других. Функционирование подобной «глобальной» лексики в национальных языках уже обуславливает формирование «клишированного» сознания и мировоззренческих стереотипов. Создавая таким образом благодатную почву для унификации или гомогенизации языка, массовая культура при встрече с информкультурой в коммуникатив-

ном транскультурном пространстве продуцирует все новые страты англицизмов, нарастаемые СМИ в скоростном режиме *on-line*.

ИТМК как отражение языковой глобализации

Лингвофилософское понимание феномена синтезированного типа массово-информационной культуры было бы неполным без привлечения концепций глобализации. Авторское исследование лингвокультурной глобализации позволяет констатировать ее дуальный характер, обнаруживающий себя в объективном и субъективистском срезах, что подробно изложено в [6].

В ракурсе *объективного среза* массовая культура нового типа выступает как часть глобальной культуры, являющей собой, по сути, «символическую коммуникацию» (Э. Смит). Оказываясь не связанной с духовной сферой этноса, она (ИТМК) не несет национального менталитета. В этом случае ее инструментом, а в нашем контексте – основным механизмом трансформации менталитета выступает английский как язык-коммуникатор в глобальном варианте (*global English*), реализующий себя в функции *познавательной коммуникации*. В ракурсе его взаимодействия с языком этноса (реализующего себя в своей исконной, этнокультурной функции) имеет место внешняя ассимиляция, не имеющая «корневой» основы в менталитете и не представляющая угрозы для языковой идентичности, что отражено в концепции *глокалитета* (синтеза локального и глобального менталитета) И. Кондакова. Здесь включается механизм *дополнительности языков* (В. Гумбольдт), выполняющих разные функции, и англоязычные универсальные понятия уже не нуждаются в интерпретации, однако имплицитно трансформируют языковой менталитет, способствуя тем самым модификации концептуальной и языковой картины мира [16].

В границах *субъективистского среза* ИТМК оказывается основным каналом СМИ, являя собой ангажированные идеологией процессы. Выход за границы объективной глобализации позволяет репрезентировать национальную культуру посредством американского, английского, реализующего себя в *этнокультурной функции*. В таком качестве английский эксплуатируется как орудие рекламы, провоцируя ситуацию *языковой контаминации*, т.е. формирование страт избыточной, не имеющей философского обоснования англоязычной лексики.

В рамках статьи приведем лишь некоторые сводные результаты эмпирического исследования и конкретные примеры по релевантным сферам коммуникации, где ИТМК находит проявление в категориях *англицизма* и *англоамериканизма* (в нашем контексте. – О.О.) соответственно обозначенным срезам.

Англицизм представляет собой достаточно важную коммуникативную единицу, обеспечивающую интерактивную целесообразность в исследуемой сфере. Примерами могут послужить безаналоговые композиты в сфере индустрии развлечений, обозначающие стили музыки типа *glam rock, jive, underground, techno, rap* или виды популярных сегодня зрелищ и искусств *interactive show, quiz show, street art, graffiti, workout* и др. Все они относятся к безэквивалентной, интернациональной лексике, функционирующей в СМИ и передающейся на русский язык посредством транслитерации *глэм рок, андеграунд, квиз шоу, техно, воркаут* и т.д.

К англоамериканизму в границах субъективистского среза можно отнести имеющие эквиваленты в родном языке лексемы типа: *glamour*, *remake*, *single*, *sequel*, *head liner* и др. На язык перевода (русский), несмотря на вошедшее в лингвистическую моду заимствование посредством калькирования и транслитерации, они передаются так же объяснительным переводом: ремейк – новая версия; сингл – сольное исполнение; гламур – романтический ореол, обаяние; сиквел – продолжение; хэдлинер – популярный актер и т.д.

В сфере ИКТ англицизмы представлены уже прижившимися на этнокультурной почве единицами, относящимися преимущественно к безэквивалентной лексике, типа провайдер (*provider*), сайт (*site*), спам (*spam*), дисплей (*display*), киберпространство (*cyber space*), трафик (*traffic*), зум (*zoom*), интерфейс (*interface*) и др. Несмотря на возможный объяснительный перевод (файл – блок данных; спам – нерелевантное интернет-сообщение; трафик – поток информационного обмена; зум – изменение масштаба изображения и пр.), они мигрировали из сферы профессионального жаргона в общепотребительную сферу на фоне тотальной компьютеризации и информатизации мира в целом.

Анализ показал, что англицизмы обнаруживают свое присутствие как в русско-, так и немецкоязычных общественно-политических изданиях. Относящиеся преимущественно к разряду интернациональной, безэквивалентной лексики, они оказываются «жизненно оправданными» (В.Г. Костомаров), быстро адаптируясь к новым реалиям через средство СМК. В то время как англоамериканизмы обнаруживают себя преимущественно в изданиях рекламно-развлекательного характера.

На основании вышесказанного исследование останавливается на ряде принципиально важных выводов по эмпирической части работы. Прежде всего, это констатация в лоне ИТМК явления *языковой локализации*, т.е. способности этнического языка к адаптации элементов иного языка (глобального варианта английского) сообразно своей национальной специфике. Далее, это констатация зависимости концентрации и функциональности англоязычной лексической единицы (англицизма / англоамериканизма) от направленности издания. Так, было выявлено, что в периодике общественно-политических изданий локус англицизма детерминирован в сферах бизнеса, экономики и ИКТ с преобладающим количеством англицизмов в исследуемых языках. В изданиях же рекламно-развлекательного характера количество таковых в названных сферах обоих языков приблизительно одинаково, однако здесь обнаруживается преобладание англоамериканизмов, что говорит вновь о наличии двояких процессов: языковой гибридизации и гомогенизации. Немаловажной эмпирической находкой можно также считать обнаружение редукции негативных субъективно-оценочных высказываний по отношению к английскому языку *per se* в СМИ, а также отсутствие идеологизированных трактовок в отношении англоязычных слов-этимонов в современных СМИ по сравнению с доглобализационной эпохой. И в качестве общего вывода можно констатировать стойкое присутствие англицизмов / англоамериканизмов в словесном тезаурусе большинства естественных мажоритарных языков и говорить об общей складывающейся позитивной тенденции их восприятия.

Заключение

Таким образом, контекст глобализации задает не-/благоприятные условия для формирования нового информационного типа массовой культуры, составляющие которой оказываются взаимообусловленными друг другом. Понятие *культура* во всем своем многообразии в условиях информационного общества становится определяющим в описании способов межкультурной коммуникации. Глобализация культуры, в свою очередь, обнаруживает свою первичность в связи взаимосвязанных текущих глобализационных процессов. В таком контексте инструментом интеркультурной коммуникации, способствующим формированию нового языкового мышления, становится английский язык. Беспрецедентный приток англоязычной лексики через каналы информационно-массовой культуры отражает через призму дуальных глобализационных срезов (*объективного и субъективистского*) аналогичные лингвокультурные процессы: гибридизацию и гомогенизацию соответственно. И если гибридизация (через посредство реализующегося в когнитивно-коммуникативной функции всеобщего *lingua franca*) позволяет трактовать глобализацию в целом как целостный объективный культурно-исторический процесс, то гомогенизация (через посредство выполняющего этнокультурную функцию американского английского) – преимущественно как идеологически ангажированное действие. При этом в рамках объективных языковых процессов категория англицизма выступает единицей коммуникации, что актуализирует взаимосвязанные процессы модернизации, интернационализации и интеллектуализации этнического языка, закрепляя в нем все новые транскультурные смыслы. В субъективистских идеологических рамках, напротив, фиксируются процессы языковой ассимиляции по отношению к этническим языкам, что выливается в наводнение не имеющими философского обоснования побочными продуктами языковой глобализации. Разведение глобализационных срезов и функций английского языка, с обоснованием глобального *lingua franca* как основного механизма лексической унификации в построении современной концептуальной и языковой картины мира, становится ключом к выявлению причинно-следственных связей формирования стереотипного глобального мышления, ведущего к трансформации менталитета в целом и языкового в том числе. Благодаря распространению западных форм поведения *global English* как лингвистический инструмент глобализации, проникая в повседневную речь, фиксируется в более устойчивых структурах естественных языков.

Лингвистический ракурс исследования позволил рассмотреть специфику сложного феномена ИТМК, отличительными характеристиками которой являются сегодня массовость, виртуальность и информатизация. Информация как форма общественного сознания становится инструментом глобальной культуры и кодом глобального *lingua franca*, формирующего языковую картину мира или «глобальное мировидение». В современном мире она представлена «глобальным вокабулярием», отражающим в разных сферах межкультурной коммуникации концептуальные интеркультурные различия и вербальные семантические связи.

Что касается перспективы исследования, стимулом к его иным горизонтам в междисциплинарном ракурсе могут послужить углубленная рефлексия

и основательно продуманный философский дискурс по проблеме трансформации менталитета.

Литература

1. Robertson R. Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept [Электронный ресурс] // Theory, Culture and Society (SAGE), 1990. Vol. 7. P. 15–30. URL: <http://www.uk.sagepub.com/dicken6/Sociology%20Online%20readings/CH%201%20-%20ROBERTSON.pdf> (дата обращения: 20.08.2019).
2. Чумаков А.Н. Метафизика глобализации. Культурно-цивилизационный контекст. М. : Канон+РООИ «Реабилитация», 2006. 515 с.
3. Одегова О.В. Трансформация языковой картины мира под воздействием фактора лингвокультурной глобализации: Moderni vymoženosti vedy-2013 // Materialy IX mezinárodní vědecko-praktická konference «Moderni vymoženosti vedy-2013». 2013. С. 73–77.
4. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / пер. с нем. М.И. Левиной и др., сост., общ. ред. и вступ. ст. А.В. Гулыги, Г.В. Рамишвили. М. : Прогресс, 1985. 451 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. М. : АСТ [и др.], 2008. 348 с.
6. Одегова О.В. Глобализация языка и культуры: специфика и место в системе глобальных процессов современности / науч. ред. Г.И. Петрова. Томск : Изд. Дом ТГУ, 2017. 168 с.
7. Tomlinson J. Globalization and Culture. University of Chicago Press, 1999. P. 180–196. URL: [http://www.pacificdiscovery.org/credit/SEAreadings/Globilization %20and%20Culture%20-%20Tomlinson,%20John.pdf](http://www.pacificdiscovery.org/credit/SEAreadings/Globilization%20and%20Culture%20-%20Tomlinson,%20John.pdf) (дата обращения: 20.08.2019).
8. Steiner G. After Babel: Aspect of Language Translation. Oxford : Oxford University Press, 1975. P. 450.
9. Graddol D. The Future of English? [Электронный ресурс] // The British Council. 1997. URL: http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~mikenix1/co/we/Future_of_English.pdf (дата обращения: 15.10.2017).
10. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество : пер. с англ. / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов. М. : Политиздат, 1992. 543 с.
11. Самохвалова В.И. Массовый человек и мифы масскульты // Массовая культура: учеб. пособие / сост. К.З. Акопян, А.В. Захаров, С.Я. Кагарлицкая и др. М. : Альфа М., 2004. С. 96–139.
12. Чумаков А.Н. Глобализация. Контуры целостного мира. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Проспект, 2011. 427 с.
13. McLuhan. Understanding Media : the Extensions of Man. New York, 1964. 393 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://beforebefore.net/80f/s11/media/mcluhan.pdf> (дата обращения: 20.12.2018).
14. Одегова О.В. Глобальная культура : миф или реальность? // Язык и культура : сб. статей XXII Междунар. науч. конф. 26–28 октября 2016 г. Томск : Том. университетское изд-во, 2017. С. 130–135.
15. Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика. Общество. Культура. М. : ГУ ВШЭ, 2000. С. 333.
16. Odegova O.V., Zabulionite K.A.-I. Linguacultural Globalization: Objective Tendencies and the Perspective Issue: Science Direct, Procedia – Social and Behavioral Sciences 154 (2014). P. 475–481. URL: http://www.sciencedirect.com/science?_ob=ArticleListURL&_method=list&_ArticleListID=-729386417&_sort=r&_st=13&view=c&md5=f1527c845db726717023218f9c13b86c&searchtype=
17. Журнал «Звезда». URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=3> (дата обращения: 20.08.2019).
18. Журнал «Shape». URL: <https://www.hawtcelebs.com/emmy-rossum-on-the-cover-of-shape-magazine-january-february-2019/>
19. Журнал «Der Spiegel». URL: <https://www.spiegel.de/nachrichtenarchiv/artikel-15.01.2019.html> (дата обращения: 20.08.2019).
20. Журнал «Fit for fun». URL: https://www.fitforfun.de/abnehmen/schlankmacher/figurtipp-14-januar-richtig-bestellen-_aid_8542.html (дата обращения: 20.08.2019).
21. Duden Das Herkunftswörterbuch Etymologie der deutschen Sprache neu bearbeitete Auflage Duden Verlag Vannheim. Zurich, 2007. 550 S.
22. Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В. Новый словарь иностранных слов: 25 000 слов и словосочетаний. М. : Азбуковник, 2003. 783 с.

23. Крысин Л.П. Новый словарь иностранных слов: наиболее употребительные иностранные слова, вошедшие в русский язык в XVIII–XIX вв. и начале XXI в. М.: ЭКСМО, 2006. 475 с.

Olga V. Odegova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: olga-odegova@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 104–117.

DOI: 10.17223/22220836/36/10

THE PHENOMENON OF THE MASS CULTURE NOVEL TYPE IN GLOBALIZATION CONTEXT: (LINGUAL) MENTALITY TRANSFORMATION

Keywords: mass-information culture; mass consciousness; global lingua franca; lingua-cultural globalization; (lingual) mentality transformation.

The paper addresses a new type of the mass information culture as a new reality within the globalizing world. The paper reveals the origin and specificity of mass culture per se throughout the entire linguistic history, highlighting at the same time its impact on shaping of mass consciousness in the society. The papers considers the current mechanisms of being involved into mass culture, resulting into emergence of so-called “massificated personality”.

This article determines some prerequisites of the information culture advent, disclosing its peculiarities, with focus on the factors of merging with mass culture. The objective of the research is to reveal dual nature of this novel synthesized culture type through a linguistic aspect of globalization with regard to mentality transformation. The valuation and research of a stated phenomenon would be impossible without involving conceptions of globalization with reference to language and culture. Presently one can distinguish objective and subjective (i.e. ideological) globalization related to the hybridization and homogenization of linguistic and cultural elements correspondingly. Determining of the objective needs doing research on the basis of conceptual, historic and linguistic methods, for in the end they prove to be the most perspective research trends.

The article also addresses a unique role of the tongue with its correlation to reasoning and culture, manifesting the role of the English language as a *global lingua franca* in shaping a national or individual “global world view” (W. Humboldt). In fact *global world view* in our paper stands for ‘global vocabulary’ that includes the concepts mirroring intercultural differenced and semantic bonds. It is shown, that such appearance, being influenced by hi-tech and an omnipotent global English as lingua franca seems to get a cognitive nature. The current *lingua franca* is positioned as a tongue – code or a unified tool to interpret information in a simplifying way to meet demands of our present epoch. The article also interprets the notion of “lingual mentality transformation” as seen under the factors of language unification in consequence of conceptual modification of culture content. In the projection of objective and subjective globalization aspects a significant distinction between the variants of the English language, i.e. a national (Am. / Br.) tongue versus a global lingua franca is marked. At issue as well is the related distinction between the functions each variant performs, i.e. ethno-cultural function versus cognitive and communicative one. It is proved in the issue that the English language per se is able to turn into global one within globalization framework due to penetrating into humdrum structures that is anyway referred to mass culture. The research results are supported with relevant mass media examples including vocabulary items that are functioning in various communication spheres ranging from social- political one up to advertising and entertainment. That testifies, on the one hand, to the wallowing of great amount of anglicisms in our native tongue; on the other hand – to the manifestation of either objective or subjectively engaged character of this novel mass information culture that is just mirroring modern globalization processes.

References

1. Robertson, R. (1990) Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept. *Theory, Culture and Society*. 7. pp. 15–30. DOI: 10.1177/026327690007002002.
2. Chumakov, A.N. (2006) *Metafizika globalizatsii. Kul'turno-tsivilizatsionnyy kontekst* [Metaphysics of Globalization. Cultural and Civilizational Context]. Moscow: Kanon+ROOI “Reabilitatsiya”.
3. Odegova, O.V. (2013) [The transformation of the linguistic picture of the world under the influence of linocultural globalization]. *Moderni vymozhenosti vedy-2013*. Proc. of the Conference. pp. 73–77. (In Russian).
4. Humboldt, W. fon (1985) *Yazyk i filosofiya kul'tury* [Language and Philosophy of Culture]. Translated from German by M.I. Levina. Moscow: Progress.

5. Ortega y Gasset, H. (2008) *Vosstanie mass. Degumanizatsiya iskusstva. Beskhrebetnaya Ispaniya* [The Revolt of the Masses. The Dehumanization of Art. Invertebrate Spain]. Translated from Spanish. Moscow: AST.
6. Odegova, O.V. (2017) *Globalizatsiya yazyka i kul'tury: spetsifika i mesto v sisteme global'nykh protsessov sovremenности* [Globalization of language and culture: Specificity and place in the system of global processes of our time]. Tomsk: Tomsk State University.
7. Tomlinson, J. (1999) *Globalization and Culture*. University of Chicago Press. pp. 180–196. [Online] Available from: <http://www.pacificdiscovery.org/credit/SEAreadings/Globilization%20and%20Culture%20-%20Tomlinson,%20John.pdf>. (Accessed: 20th August 2019).
8. Steiner, G. (1975) *After Babel: Aspect of Language Translation*. Oxford: Oxford University Press.
9. Graddol, D. (1997) *The Future of English?* [Online] Available from: http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~mikenix1/co/we/Future_of_English.pdf (Accessed: 15th October 2017).
10. Sorokin, P.A. (1992) *Chelovek. Tsvivilizatsiya. Obshchestvo* [Man. Civilization. Society]. Translated from English. Moscow: Politizdat.
11. Samokhvalova, V.I. (2004) Massovyy chelovek i mify masskul'ta [Mass man and myths of mass culture]. In: Akopyan, K.Z., Zakharov, A.V., Kagarlitskaya, S.Ya. et al. *Massovaya kul'tura* [Mass Culture]. Moscow: Al'fa M. pp. 96–139.
12. Chumakov, A.N. (2011) *Globalizatsiya. Kontury tselostnogo mira* [Globalization. The Contours of a Holistic World]. 2nd ed. Moscow: Prospekt.
13. McLuhan, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. [Online] Available from: <http://beforebefore.net/80f/s11 media/ mcluhan.pdf> (Accessed: 20th December 2018).
14. Odegova, O.V. (2017) [Global culture: myth or reality?]. *Yazyk i kul'tura* [Language and Culture]. Proc. of the International Conference. Tomsk, October 26–28, 2016. Tomsk: Tomsk State University. pp. 130–135. (In Russian).
15. Castells, M. (2000) *Informatsionnaya epokha. Ekonomika. Obshchestvo. Kul'tura* [Information era. Economy. Society. Culture]. Translated from Spanish by A.N. Subochev, B. Verpakovsky, D.A. Tishchenko. Moscow: HSE.
16. Odegova, O.V. & Zabulionite, K.A. (2014) Linguacultural Globalization: Objective Tendencies and the Perspective Issue. *Procedia – Social and Behavioral Science*. 154. pp. 475–481. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.10.196
17. *Zvezda*. (n.d.). [Online] Available from: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=3> (Accessed: 20th August 2019).
18. *Shape*. (n.d.) [Online] Available from: <https://www.hawtcelebs.com/emmy-rossum-on-the-cover-of-shape-magazine-january-february-2019/>
19. *Der Spiegel*. (n.d.) [Online] Available from: <https://www.spiegel.de/nachrichtenarchiv/artikel-15.01.2019.html> (Accessed: 20th August 2019).
20. *Fit for fun*. (n.d.) [Online] Available from: https://www.fitforfun.de/abnehmen/schlankmacher/figurtipp-14-januar-richtig-bestellen-_aid_8542.html (Accessed: 20th August 2019).
21. Duden. (2007) *Das Herkunftsworterbuch Etymologie der deutschen Sprache*. Zurich: Duden Verlag Vannheim.
22. Zakharenko, E.N., Komarova, L.N. & Nechaeva, I.V. (2003) *Novyy slovar' inostrannykh slov* [New Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Azbukovni.
23. Krysin, L.P. (2006) *Novyy slovar' inostrannykh slov: naibolee upotrebitel'nye inostrannye slova, voshedshie v russkiy yazyk v XVIII– XIX vv. i nachale XXI v.* [A new dictionary of foreign words: the most common foreign words included in the Russian language in the 18th – 19th and early 21st century]. Moscow: EKSMO.

УДК 821.161.1.

DOI: 10.17223/22220836/36/11

В.А. Суханов

ТЕКСТ И КУЛЬТУРА: ФУНКЦИИ «ВТОРИЧНЫХ» ТЕКСТОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1970 – НАЧАЛА 2000-х гг.

Статья посвящена интертекстовым взаимодействиям в русской литературе 1970 – начала 2000-х гг. в аспекте проблемы «Текст в тексте». Анализу подвергается категория «вторичного» («донорского») текста, устанавливаются границы понятия и рассматриваются различные основания для типологии вторичных текстов в художественной прозе этого периода. На основании предлагаемой типологии дается интерпретация произведений авторов различных литературных направлений. Устанавливаются тенденции и закономерности в функционировании вторичных текстов в прозе исследуемого периода.

Ключевые слова: *текст в тексте, вторичный текст, проза 1970 – начала 2000-х гг.*

В современной культуре соотношение культурологии и литературоведения, по мнению Дж. Каллера, «представляет собой запутанную проблему» [1. С. 23], несмотря на это, текст остается для обеих наук фундаментальным основанием деятельности, что определяет необходимость исследования многообразных текстопорождающих процессов в литературе как базовой составляющей культуры.

В работах 1980-х гг. «Текст в тексте» (1981), «Семиотика культуры и понятие текста» (1981), «К современному понятию текста» (1986) Ю.М. Лотман, сближаясь с идеями М.М. Бахтина о диалогичности текста, отметил, что последний «чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью» [2. С. 90]. Последствием такого усложнения становится семиотическое «умножение» художественного текста: «Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию к все большей автономии. Колебание в поле „семиотическая однородность <—> семиотическая неоднородность“ составляет одну из образующих историко-литературной эволюции» [Там же. С. 86–87].

Эта внутренняя неоднородность, по Ю.М. Лотману, превращает текст в «мыслящее устройство» и является его основным структурным принципом. Необходимое условие порождения смысла – «введение в него чего-либо извне» [3. С. 65] (другой текст, читатель, культурный контекст), поскольку именно это введение запускает механизм трансформации потенциальной возможности генерирования новых смыслов, присутствующих «в имманентной структуре текста», в реальность прагматического взаимодействия сознания и текста: «Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль» [Там же. С. 67].

Таким образом, «внешний», в терминологии Ю.М. Лотмана, текст оказывается вторичным по отношению к тексту создаваемому, что дает основание рассматривать «вторичность» как свойство, лежащее на уровне прагматики в зоне взаимодействия сознания и текста: «Прагматические отношения – отношения между текстом и человеком» [3. С. 66]. Это предполагает иное, чем в существующих лингвистических и отдельных литературоведческих концепциях, понимание вторичности как свойства, возникающего в текстах, созданных на основе текстов-предшественников (претекстов): «Вторичный текст создается на основе некоего ментального образования, являющегося результатом осмысления и понимания первичного текста и отражающего в свернутом виде его основное содержание» [4. С. 56].

К вторичным мы отнесем всякий текст (или его компонент), изъятый из своего «материнского» окружения (дискурса) и использующийся повторно в иной художественной семиотической среде¹. В таком понимании функционирование вторичного текста предполагает либо сохранение авторства первичного текста, его статуса и целостности, либо смену авторства, статуса и возможность его фрагментации в соответствии с новым художественным заданием автора текста, но в любом случае вторичный текст присутствует в оригинальном тексте эксплицитно. И в том и в другом случае он выступает в отношении создаваемого в функции донора², что позволяет определить такой вторичный текст как донорский, т.е. «дарящий» оригинальному «материнскому» (Ю.М. Лотман) тексту те смыслы, которые иным образом не могли быть в нем сформулированы и воплощены. В этом отношении значение термина «донорский» отличается от понимания, используемого в границах теории концептуальной метафоры (Дж. Лакофф, М. Джонсон и др.) и когнитивного направления в исследовании языка [7. С. 388–389].

Ж. Женетт в своей классификации располагает вторичные тексты на уровнях интертекстуальности (соприсутствие в одном тексте двух или более текстов: цитата, аллюзия, плагиат и т.д.), гипертекстуальности (осмеяние или пародирование одним текстом другого) и архитектекстуальности (жанровая связь текстов) [8]. Интертекстуальность, по замечанию Н. Пьеге-Гро, «включает в себя самые разнообразные типы практик и форм» [9. С. 45].

Современная литература активно прибегает к включению вторичных (донорских) текстов в структуру основных (материнских) текстов. Донорские тексты в структуре материнского текста включаются в формирование смыслопорождения и смыслооценки и могут актуализировать потенциальные смыслы в двух основных направлениях: лежащие вне данного текста либо внутри него. В первом случае благодаря возмущению смысла иного текста они создают коннотативные приращения собственного смысла (интерстекст). Во втором случае потенциальные смыслы актуализируются в тех уровнях материнского текста, коды прочтения которых недоступны без донорского текста, благодаря этому скрытые смыслы вступают во взаимодействие с доступными смыслами основного текста, обеспечивая дополнительные прира-

¹ Близкое понимание вторичного текста обосновывается в работе А.С. Гавенко «Вторичный текст как компонент художественного текста: На материале романа В. Пелевина «Generation „П“»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002 [5].

² Исходная латинская словоформа в разных словарях различается (dono – дарю; donare – дарить, жертвовать), но в любом случае связывается с семантикой дарения [6. С. 268].

щения смысла не за счет внешних источников, а за счет внутренних резервов (интекст). Функционирование в современной прозе именно этих «вторичных» донорских текстов, представляющих цитирование разной степени полноты, и является предметом рефлексии.

Типологически этот класс текстов может быть классифицирован по следующим основаниям: статус, тип авторства, место в структуре, выполняемые функции. По статусу выделяются три группы текстов: реальные (документальные, нехудожественные, художественные), вымышленные тексты и смешанные, или комбинаторные.

По типу авторства: коллективные (безымянные), индивидуально-авторские (персональные), мистифицированные (безымянные и персональные). По месту в структуре: без образования собственного плана повествования и структуры и обладающие собственной структурой и собственным планом повествования.

Вводимые в оригинальный текст реально существующие документальные тексты выполняют функции разного рода свидетельств (фактов, событий, явлений, процессов внетекстовой реальности). Центральная художественная функция таких текстов вне зависимости от типа авторства – подтверждение реальности, достоверности и подлинности изображаемого, авторитетности и легитимности предлагаемой художественной версии события или рассказываемой истории в целом (онтологический аспект)¹. Эти тексты характеризуют состояния той эпохи, к которой относятся, и выполняют ряд других функций: объяснение психологической мотивации поведения, обоснование этических оценок, характеристика политической и социальной расстановки сил и многие другие (романы Ю. Давыдова, Б. Окуджавы, Ю. Трифонова, А. Солженицына и др.). К ним относятся различного рода документы и исторические свидетельства (письма, телеграммы, стенограммы, иные архивные материалы). Собственный план повествования они обретают в документальной прозе.

Вторичные реально существующие разного рода нехудожественные тексты используются авторами как уже «готовые», «сложившиеся» интерпретации человека, истории, культуры. В аспекте авторства они представляют собой авторитетные коллективные и персональные религиозные, философские, религиозно-философские и культурологические тексты, выступающие в двух основных функциях, которые определяют их место в структуре основного материнского текста: 1) код прочтения части основного текста без образования собственного плана повествования («Пушкинский дом» А. Битова, «Время и место» Ю. Трифонова, «Карантин» В. Максимова, «Отец-лес» А. Кима, «Взятие Измаила» М. Шишкина), 2) инвариант материнского текста, его «конструкция смысла» (П. Рикёр), смысловой субстрат с образованием собственной структуры и собственного плана повествования (роман «Псалом» Ф. Горенштейна).

Примером взаимодействия основного и вторичного текстов в структуре произведения как кода прочтения части основного текста может служить роман Ю. Трифонова «Время и место», где библейская семантика присутствует на двух уровнях: на уровне текста (сюжет, композиция) и метатекста. На

¹ Мы не рассматриваем полемические вопросы взаимодействия документального и художественного [10–13].

уровне сюжета библейская истина входит в сознания героя в своем профанном, бытовом значении как высказывание матери Маркуши: «Все имеет свое время и свое место» [14. С. 500]. Уровень метатекста обозначен двойной семантикой заглавий: самого романа и его предпоследней главы и одновременным указанием на «Книгу Екклесиаста, или проповедника»: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом» [15. 3.1]. С другой стороны, удвоение значений категорий времени и места благодаря двойному названию и романа, и отдельной главы отсылает нас как минимум еще к двум текстам М. Хайдеггера – «Бытие и время» и «Время и бытие». Именно «донорский» текст позволяет «прочитать» часть основной концепции романа, связанной с феноменологической и экзистенциальной интерпретацией категорий времени и места.

Автор полемизирует с Екклесиастом, приближаясь к хайдеггеровской версии. Если в ветхозаветном тексте смерть обесмысливает все человеческие усилия, то в романе Ю. Трифонова положение Антипова на пороге смерти, наоборот, возвращает ему утраченный ранее смысл своего индивидуального существования, заключающийся не в освобождении от жизни, а в приобщении к ней через любовь к сущему, «делание бытия сподручным», в терминологии Хайдеггера)¹. Единственная ценность, не вошедшая в кругозор библейского автора, – это любовь к бытию. Любовь к жизни и есть форма прощения и великодушия человека.

Ю. Трифонов истолковывает историю как персоналистический, экзистенциальный акт установления связи с Другими, истолкование присутствия, времени и места близко хайдеггеровскому и означает явленность личностной любви к миру, преодоление эгоизма как реализацию экзистенциальной интенции человека и прорыв к подлинному существованию. Жизнь Антипова – Андрея становится моделью существования человека в истории и воспроизводит основные духовные фазы существования, реализованные в экзистенциальных состояниях персонажей: любовь, страх перед жизнью, его преодоление, отчаяние, вина, память, смерть и т.д.

Примером второй группы, где вторичные тексты образуют собственную структуру, собственный план повествования, выступая инвариантом материнского текста и являя его смысловой субстрат, может служить роман Ф. Горенштейна «Псалом». В текст романа Ветхий Завет вводится несколькими основными способами: 1) цитированием; 2) пересказом, 3) отсылками к библейским текстам, ситуациям, персонажам. Он создает в романе свой собственный план, на который накладываются события русской истории XX в. для выявления их соответствия / несоответствия библейским истинам, просвечивающим и через хаос исторической действительности, и через словесный хаос культуры.

Общие представления о народах в их взаимоотношениях друг с другом, реальностью и Богом основаны на ветхозаветных коллизиях и притчах, данных в истолковании эпического повествователя и интерпретации отдельных библейских персонажей (Моисей, Иисус). Ветхозаветные истины, по Ф. Горенштейну, «лежат в фундаменте бытия» [17. С. 239], именно поэтому должен быть разгадан их смысл, восстановлена разбитая человечеством чаша Истины. На уровне мегаистории писатель исходит из того, что история всего

¹ Das Zuhandene – подручное сущее, т.е. максимально близкое, неотрывное от человеческого существования, являющееся его средством [16].

человечества разворачивается в «проклятом» и отпавшем от Бога мире: «после Эдема человек – существо проклятое. Он проклят на труд и проклят на историю...» [15. С. 200].

Ведущая роль Ветхого Завета, создающего собственный план повествования в структуре романа, определена характером взаимоотношений Бога и человека, противоположностью трансцендентного и тварного миров. Материальный мир греховен по отношению к Богу, человеком управляют его пороки: эгоизм, похоть, легкомыслие, жадность, трусость и т.д., а причина греховности кроется в свободном выборе человека в пользу существования вне Бога (первородный грех), с этих пор зло в мире постоянно увеличивается. Бог, по Горенштейну, – это бесконечный смысл, а не Слово, которое по отношению к Богу вторично, с чем связана авторская полемика с христианством.

Преодоление дистанции между тварной реальностью и теми смыслами, которые Бог заложил в нее как творец, возможно в искусстве, что связано с его спецификой как особого языка описания действительности. Подражание Божьему является как основой существования реальности: «Что есть бытие, как не повторение и подражание...» [17. С. 89], так и нормой высокого искусства, поэтому в человеческом мире только искусство имеет Божественную природу, так как рождает бесконечное количество смыслов: «кроме искусства нет ничего Божьего у человека» [Там же. С. 283], а остальные человеческие способы описания мира (наука, философия, религия, культура) обладают завершенностью, конечностью смыслов.

Библейский текст воплощает субстанциальные и неизменные истины, превращающие Ветхий Завет в поэму. Такое понимание Библии как поэтического текста особого рода обуславливает и авторское отношение к ней как позицию художника, обращающегося к другому творению (сакральному произведению Бога) в поисках забытых в истории человечества истинных универсальных смыслов. Обращение Горенштейна к Библии можно истолковать как свободную творческую интерпретацию, обуславливающую как отбор фрагментов библейского текста, так и трактовку образов Христа и Антихриста.

Третью группу реальных вторичных текстов представляют различного рода художественные тексты, имеющие коллективного (фольклор) или реального автора (проза А. Битова, В. Пелевина, А. Уткина и др.). Основная художественная функция таких текстов как хранителей культурной памяти – актуализация иных смысловых контекстов для дополнительного смыслопорождения и адекватного прочтения концепции автора. При этом они, как правило, не образуют собственную структуру внутри материнского текста.

Использование классической литературы как авторского кода – характерная черта «текстоцентристского» постмодернистского мышления, конструирующего текст и художественную реальность. Принципы такого конструирования обнаруживаются в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир». О его концептуальной роли для автора свидетельствует фабульное время – 24 октября 1917 г., день начала «новой» эры в истории России. Эта та самая точка бифуркации, когда еще сохранялась вероятность русской истории XX в. [18], поэтому совершенно отчетливо проявляется семантическая нагруженность фабулы, реализующей авторские представления о закономерном и случайном в истории.

Стихотворение А. Блока «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» является ключом для прочтения авторской концепции истории в рассказе В. Пелевина «Хрустальный мир» [19]. Написанное в 1904 г. стихотворение входит в цикл «Город» (1904–1908), созданный под влиянием брюсовского «Конь Блед» и наполненный апокалиптическими предчувствиями конца. У В. Брюсова «конь Блед» с таинственным всадником в седле – образ, заимствованный из Библии и несущий весть о близкой гибели мира. Этому образу посвящено первое стихотворение из блоковского цикла с характерным названием «Последний день». Цитируемое стихотворение А. Блока с его деструктивными мотивами разложения, распада, смерти создает образ мертвого, пустого мира, по которому вечно бредут люди.

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.
Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом.
Вот – третий на пути. О, милый друг мой, ты ль
В измятом картузе над взором оловянным?
И – трое мы бредем. Лежит пластами пыль.
Все пусто – здесь и там – под зноем неустанным.
Заборы, как гроба. В канавах прееет гниль.
Все, все погребено в безлюдья окаянном.
Стучим. Печаль в домах. Покойники в гробах.
Мы робко шепчем в дверь: «Не умер – спит ваш близкий...»
Но старая, в чепце, наморщив лоб свой низкий,
Кричит: «Ступайте прочь! Не оскорбляйте прах!»
И дальше мы бредем. И видим в щели зданий
Старинную игру вечерних содроганий [20. С. 104].

Текст стихотворения намеренно «рассыпан» в материнском тексте: третий и четвертый стих использованы в сильной позиции текста (эпиграф): «Вот – третий на пути. О, милый друг мой, ты ль / В измятом картузе над взором оловянным?». Первый, второй, третий, седьмой и восьмой цитируются одним из героев после клятвы Николая: «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль. / Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом. / Вот – третий на пути». Последние два стиха, как третий и четвертый, находятся в сильной позиции текста (завершение финала): «И дальше мы бредем. И видим в щели зданий / Старинную игру вечерних содроганий».

Между блоковскими фрагментами размещается поле авторской игры, в которую вовлекается не внетекстовая реальность, а различные дискурсы (социальные, исторические, культурные), дискурсивные практики (реалистическая, модернистская, постмодернистская), модусы (комический, трагический, героический и т.д.) и концепты.

Текст А. Блока призван обнаружить симулятивную природу сознания и любых производимых им культурных продуктов, существующих отдельно от реальности и истории. Реальность и то, что человек думает о ней, – две не пересекающиеся, а параллельные системы, поэтому человек не может быть субъектом фатально совершающейся по воле случая истории, а его претензии на власть над ней не более чем анекдот, поэтому любые попытки описать историю оказываются очередным «метарассказом», уже в силу своей природы нуждающимся в постмодернистской деконструкции.

Старая Россия помещена в хрустальный шар, который, казалось бы, должен обозначать, с одной стороны, красоту и гармонию (шар) прежнего мира, а с другой стороны, его незащищенность и хрупкость (хрустальный), но благодаря пародийному смещению автор показывает, что сам этот шар не более чем плод социального мифотворчества, он существует только в одурманенном сознании, а не в реальности, именно поэтому хрустальный мир как мир fiction исчезает в сюжете, замещаясь хрустом осколков выбитой витрины. «Хр-р-рус-с-стальный мир», – с отвращением к себе и всему на свете подумал Николай. Недавние видения показались вдруг настолько нелепыми и стыдными, что захотелось в ответ на хруст стекла тоже заскрипеть зубами» [19. С. 168]. Движение истории бесцельно, бессмысленно и абсурдно, но в этом нет никакого трагизма, потому что человечество еще продолжает «брести». Игра – единственно возможный способ существования человека в таком непознаваемом и алогичном мире.

Вымышленные вторичные тексты образуют отдельную группу в текстообразовании и художественном миромоделировании современной прозы. Авторство этой группы вторичных текстов, как правило, связано либо с фигурой и сознанием нарратора, либо с определенным типом героя. И в том и в другом случае вторичные тексты этой группы выполняют функции, связанные с задачами этих персонажей в произведении и не образуют собственной структуры. Тексты этой группы распадаются на три типа.

Первый – различного рода стилизованные тексты в произведениях (романы С. Залыгина, В. Тендрякова), появление которых обусловлено нехваткой реальных исторических свидетельств и авторской интенцией либо к верификации (истинности) предлагаемой версии истории (Б. Окуджава, С. Залыгин, Ю. Трифонов), либо к травестированию и пародированию готовых концептов и версий (проза В. Сорокина, В. Пелевина, Вл. Отрошенко). Во втором случае семантическая недостаточность стилизованного текста (кризис читательского доверия) компенсируется намеренным акцентом на его действительной жанровой природе, т.е. на уровне архитектуральности (Ж. Женетт), чем мистифицируется онтологический статус основного текста: так, повесть Вл. Отрошенко «Прощание с архивариусом» жанрово обозначена как «Краткое исследование издательской деятельности Кутейникова», а повесть «Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия» определяется как «Публичная лекция, читанная в зимней столице королевства Бутан во время муссонных дождей» [21. С. 19, 39]. Ряд рассказов В. Пелевина имеет авторские подзаголовки: «Оружие возмездия» – историческое исследование, «Реконструктор» – рецензия на историческую книгу, «Откровение Крегера» – комплект якобы настоящих секретных документов одного из отделов СС.

Второй тип – вымышленные тексты персонажей, в том числе и вводимые нарратором, чья достоверность подтверждена только автором: тексты персонажей в романах Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей», А. Битова «Пушкинский дом», В. Тендрякова «Покушение на миражи», фантики-дневники в романе М. Харитонов «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», тексты персонажей в романе С. Шаргунова «Птичий грипп», виртуальные лекции героя в повести «Происхождение и облик русской цивилизации» В. Пьецуха, стихотворение персонажа в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» и др.).

Отказ от истории в прозе В. Пелевина воплощен в критике авторитетных версий истории как метанарративов и осуществляется с помощью создания вымышленных абсурдных текстов, принадлежащих героям. Так, в рассказе «Реконструктор» – это рецензируемая книга П. Стецюка «Память огненных лет» с ее историей о семи разных Сталинах. В рассказе «Оружие возмездия» это абсурдные тексты средств массовой информации, создающие множественные симулякры, способные активно воздействовать на реальность и ход истории. Используемый тип донорских текстов обнаруживает как манипулятивные стратегии дискурса власти, так и эклектичность, всеядность массового сознания.

Третий тип – различного рода вымышленные и недостоверные (мистифицированные) тексты, снимающие проблему достоверности для намеренного обнажения условности основного материнского текста как продукта сознания, вымысла (проза П. Алешковского, В. Пелевина, Е. Попова, В. Пьецуха, Ю. Буйды, Вл. Отрошенко, Кураева, Сорокина).

Цикл Вл. Отрошенко «Персона вне достоверности» состоит из 4 повестей, в каждой из которых обозначено столкновение обыденной и метафизической реальностей. При этом в основной текст включены разного рода мистифицированные тексты (газетные публикации, рапорты, предписания, отрывки из журнальных публикаций и др.). Исторический колорит казачьей жизни начала века и различного рода вымышленные тексты персонажей выполняют роль декораций, что свидетельствует об исчезновении традиционно понимаемой истории, место которой занимают идеи отсутствия времени и пространства, путешествий и переселений сознания.

В повести В. Пьецуха «Происхождение и облик русской цивилизации» [22. С. 3–36] ироническая игра автора-творца усиливается жанровым подзаголовком повести «Курс лекций» (воображаемое чтение лекций героем – внутренние монологи). Лекция как коммуникативный жанр предполагает публичную, как правило, научно-образовательную институционализированную официальную ситуацию, в которой лектор (адресант) обладает сверхинформированностью (избыточной) в какой-то области по отношению к аудитории (адресату). Институционализация «снимается» в повести как фиктивностью лекций (воображаемые), так и профанированием этого жанра, поскольку герой читает лекции перед различными аудиториями и в различных социальных позициях (доцента, подсудимого, бомжа, лектора, зека, телеведущего, попрошайки).

Избыточная информированность лектора иронически снижается типом героя. Пирожков – доморощенный философ, оперирующий поверхностными представлениями. С одной стороны, он включен автором в контекст доморощенных философов, созданных русской классикой XIX в., а с другой стороны, представляет сниженный вариант сформированного в границах советской цивилизации кухонного интеллигента, чей способ философствования представляет эклектическое сочетание различных плохо усвоенных идей.

Пирожков – авторский конструкт, о чем дополнительно сигнализирует семантика «испеченности» кем-то или чем-то в фамилии героя, в данном случае создателями мифов о русском человеке, что коррелирует с «обликом» в названии повести и позволяет дополнительно усилить семантику масочности, необходимой автору для иронической игры. Материалом иронической

авторской игры становится ряд идеологем, приписываемых русской цивилизации и русскому человеку. В. Пьецух вскрывает в повести пустоту идеологического конструкта «русская цивилизация», обнаруживая его мифогенную природу, реализуя тем самым гетевскую формулу «суха (мертва) теория, мой друг, а древо жизни вечно зеленеет» и утверждая приоритет незавершенной и текучей реальности над всеми попытками ее идеологического овнешнения.

В зависимости от авторского задания все четыре группы текстов могут участвовать в различных комбинаторных текстовых процессах, образуя особую комбинаторную группу текстов (романы Ю. Буйды «Ермо», роман А. Гостевой «Притон просветленных»). Так, статус текстов в романе Ю. Буйды «Ермо» определяется их положением относительно внетекстовой реальности: имеющие реальных авторов художественные и философские тексты («Лолита» Набокова, «Пир» Платона); вымышленные документальные, художественные, философские и научные тексты героя романа Ермо («Als Ob», «Пешное действо», «L'art de mer», «Лекции в Шато-Сюр-Мер», эссе о Карамзине из книги Ермо «Триумфы и трофеи», интервью Ермо корреспонденту «Литературной газеты» Раменскому) [23]. Совокупность всех текстов в романе, в том числе и присутствующих номинативно, создает единое пространство мировой культуры, для чего вымышленные тексты помещены в контекст реально существующих: «Сегодня мы вправе рассматривать в одном контексте „Письма Асперна“ Джеймса¹, «Бурбанк с „Бедекером“, Блейштейн с сигарой» Элиота² и „Als Ob“ Ермо-Николаева – три произведения, посвященные Венеции и выросшие из одного источника» [Там же. С. 23].

К этой же группе относится и роман А. Гостевой «Притон просветленных», где 220 фрагментов различных (художественных и нехудожественных) текстов параллельны (это оформлено и графически на полях) основному повествованию. Эти 220 фрагментов включают тексты классического индуизма, тибетского буддизма, дзен-буддизма, мусульманские и тексты Ветхого и Нового завета, художественные тексты (А. Милна, Г. Гессе, Л. Кэрролла, О. Хаксли, Дж. Фаулза), тексты мистические и психоделические (Дж. Уайт, Р.А. Уилсон, Тимоти Лири, К. Кастанеда), философские тексты (Плотин, Сведенборг), тексты современных индийских мистиков (Ошо Раджниш, Саи Баба) [24]. Различные повествовательные инстанции оформляют три уровня сюжета: «авторский» (вставные и параллельные тексты), «внешний» (слово повествователя), «внутренний» (переписка героев, воспоминания и слово героини), обладающие относительной самостоятельностью внутри единого сюжета романа. Эти уровни увеличивают комбинаторные возможности текста и определяют вариативность в выборе читательской стратегии.

Так, организованная структура повествования и рождаемые ею комбинаторные читательские стратегии несомненно входили в художественное задание автора и семантически нагружены. С одной стороны, текст романа стремится стать гипертекстом, т.е. текстом, позволяющим начать чтение с любого уровня без утраты смысловой целостности. С другой стороны, он (в силу сюжетной завершенности) «указывает» на необходимость его последовательного и целостного освоения как художественно реализованной единой авторской установки. Художественная функция этих текстов – представить духов-

¹ Повесть Г. Джеймса.

² Стихотворение Т. Элиота.

ное и этическое самоопределение главных героев Киры и Горского как часть сложнейшей духовной истории человечества. Использование такого рода донорских текстов характерно, прежде всего, для реалистической прозы 1970-х – конца 1990-х гг. Тенденция создания и введения в повествование различного рода вторичных вымышленных текстов и вытеснения группы реальных вторичных текстов характерна для прозы рубежа XX–XXI вв. Она связана с кризисом рационального понимания истории в литературе этого периода (проза В. Пелевина, А. Кима, Вл. Отрошенко, Вяч. Пьецуха) и разворотом в сторону мистицизма, метафизических религиозно-философских концепций Востока (индуизм, буддизм, дзен-буддизм, даосизм).

Таким образом, активное вторжение в основной текст произведения вторичных текстов различной природы (документы, метанарративы, поэтические и прозаические тексты реальных авторов, разного рода вымышленные и стилизованные тексты) способствует приращению дополнительных смыслов, которые включают произведение в широкий культурный (философский, исторический) контекст, обеспечивая его диалог в акте культурной коммуникации различных эпох, и требует дальнейшего изучения.

Литература

1. Каллер Д. Теория литературы : краткое введение. М. : Астрель : АСТ, 2006. 158 с.
2. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проспект, 2002. С. 84–92.
3. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб. : Академический проспект, 2002. С. 58–78.
4. Нестерова Н.М., Попова Ю.К. О проблеме дифференциации первичных и вторичных текстов // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2017. № 4. С. 52–61.
5. Гавенко А.С. Вторичный текст как компонент художественного текста: На материале романа В. Пелевина «Generation „П“»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/vtorichnyi-tekst-kak-komponent-khudozhestvennogo-teksta-na-materiale-romana-v-pelevina-gener> (дата обращения: 02.04.2019).
6. Большой иллюстрированный словарь иностранных слов. М. : Изд-во АСТ; Изд-во Астрель, Русские словари. 2002. 960 с.
7. Язык и мысль : Современная когнитивная лингвистика. М. : Языки славянской культуры, 2015. 848 с.
8. Женетт Ж. Палимпсесты. Литература во второй степени. М. : Наука, 1989. 312 с.
9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
10. Палиевский П.В. Документ в современной литературе // Палиевский П.В. Литература и теория. М. : Советская Россия, 1979. С. 128–173.
11. Явчуновский Я.И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1974. 232 с.
12. Литература и документ : Теоретическое осмысление темы [Электронный ресурс]. URL: <http://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy> (дата обращения: 04.12.2018).
13. Каспэ И.М. Когда говорят вещи : документ и документность в русской литературе 2000-х годов. М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2010. 48 с.
14. Трифионов Ю.В. Время и место // Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. М. : Худ. лит., 1987. С. 253–520.
15. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М. : Российское библейское общество, 1995. С. 11–916.
16. Ставцева О.И. Словарь основных терминов философии Хайдеггера // Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / отв. ред. М.Я. Корнеев, Е.А. Торчинов. 2-е изд. СПб. : СПб. философ. общество, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/stavceva-oi/slovar-osnovnyh-terminov-filosofii-haydeggera> (дата обращения: 15.03.2019).
17. Горенштейн Ф. Псалом // Избранные произведения. М. : Слово, 1993. С. 3–312.

18. Лотман Ю.М. Исторические закономерности и структура текста // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 307–344.
19. Пелевин В. Хрустальный мир // Пелевин В.О. Желтая стрела. М. : Вагриус, 1998. 432 с.
20. Блок А. «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» // Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. II: Стихотворения. Кн. вторая (1904–1908). М. : Наука, 1997. 895 с.
21. Отрошенко Вл. Персона вне достоверности. СПб. : Лимбус Пресс, 2000. 256 с.
22. Пьецух В.А. Происхождение и облик русской цивилизации // Пьецух В.А. Догадки : повести и рассказы. М. : Глобулус, 2007. С. 3–36.
23. Буйда Ю.В. Ермо // Буйда Ю.В. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М. : Вагриус, 2000. С. 7–180.
24. Гостева А. Притон просветленных. М. : Вагриус, 2001. 480 с.

Vyacheslav A. Sukhanov, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: slsuh@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 118–129.

DOI: 10.17223/22220836/36/11

TEXT AND CULTURE: FUNCTIONS OF “SECONDARY” TEXTS IN RUSSIAN PROSE OF 1970S-BEGINNING OF 2000S

Keywords: text inside text; secondary text, 4 prose of 1970s–beginning of 2000s.

The article focuses on a typology of the secondary texts in Russian prose of 1970–beginning of 2000s. Amount and boards of the term “secondary text” are established. The grounds for classification are the following: status, type of authorship, place in structure, functionality. Three groups of texts according to their status are marked out: real (documentary, non-fiction, fiction) texts, imaginary texts, combinatorial texts. According to the type of authorship: collective (nameless) texts, individual-authorized (personal) texts, mystified (nameless and personal) texts. According to the place in structure: without their own plan of narration and structure, and with their own structure and plan of narration.

The paper brings the light on the fact that non-fiction “donor” text in Russian prose of 1970s–1980s on the one hand allows to “read” a certain part of the main concept of the text (“Vremia I mes-to” by Yu. Trifonov). On the other hand, this “donor” text can organize its own structure, own plan of narration, being the invariant and semantic substance of maternal text (“The Psalm” by F. Gorenstein). The secondary author’s fiction texts are used for some extra argumentation of a concept of a certain writer (short novels written by V. Pelevin in 1980s). Imaginary secondary texts are shown in modern prose with three main types: different kinds of formalized texts; imaginary texts by personages (characters and narrator); mystified texts dealing with the authenticity issue for intentional revealing of conventionality of the main maternal text as a product of consciousness, fantasy. Depending on author’s task all groups of texts can be a part of different combinatorial textual processes, creating special combinatorial group of texts (novels by Yu. Buyda “Yermo”, A. Gostevaya “Priton Prosветlyonnyh”).

Unlike the prose of 1970–1980s, the modern prose is characterized by the tendency to create different types of imaginary texts instead of the group of real texts. This tendency is one of the features typical for the prose of the turn of a century. The reasons are to be found in the crisis of rational understanding of history in the literature by the turn of XXI century and a turn toward mysticism, metaphysical religious-philosophical concepts. Active invasion of the secondary texts by various nature (documents, metanarrations, poetical and prosaic texts by real authors, different types of imaginary and formalized texts) in the main text furthers increase of extra meanings. They include a certain text in wide cultural (philosophical, historical, culturological) context, providing its dialogue in the act of cultural communication of different epochs.

References

1. Culler, J. (2006) *Teoriya literatury: kratkoe vvedenie* [Literature Theory: A Brief Introduction]. Translated from English by A. Georgieva. Moscow: Astrel'.
2. Lotman, Yu.M. (2002a) *Stat'i po semiotike iskusstva* [Articles on Semiotic of Art]. St. Petersburg: Akademicheskiiy prospekt. pp. 84–92.

3. Lotman, Yu.M. (2002b) *Stat'i po semiotike iskusstva* [Articles on Semiotic of Art]. St. Petersburg: Akademicheskii prospekt. pp. 58–78.
4. Nesterova, N.M. & Popova, Yu.K. (2017) The problem of differentiating primary and secondary texts. *Vestnik PNPU. Problemy yazykoznavaniya i pedagogiki – PNRPU Linguistics and Pedagogy Bulletin*. 4. pp. 52–61. (In Russian). DOI: 10.15593/2224-9389/2017.4.5
5. Gavenko, A.S. (2002) *Vtorichnyy tekst kak komponent khudozhestvennogo teksta: Na materiale romana V. Pelevina "Generation P"* [Secondary text as a component of a literary text: Based on V. Pelevin's Generation P]. Abstract of Philology Cand. Diss. [Online] Available from: <https://www.dissercat.com/content/vtorichnyi-tekst-kak-komponent-khudozhestvennogo-teksta-na-materiale-romana-v-pelevina-gener> (Accessed: 2nd April 2019).
6. Grishina, E.A. (2002) *Bol'shoy illyustrirovannyi slovar' inostrannykh slov* [A Large Illustrated Dictionary of Foreign Words]. Moscow: AST; Astrel', Russkie slovari.
7. Kibrik, A.A. & Koshelev, A.D. (2015) *Yazyk i mysl': Sovremennaya kognitivnaya lingvistika* [Language and Thought: Contemporary Cognitive Linguistics]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
8. Genette, J. (1989) *Palimpsesty. Literatura vo vtoroy stepeni* [Palimpsesta. Literature in the second degree]. Translated from French. Moscow: Nauka.
9. Piege-Gro, N. (2008) *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the Theory of Intertextuality]. Translated from French Moscow: LKI.
10. Palievsky, P.V. (1979) *Literatura i teoriya* [Literature and Theory]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 128–173.
11. Yavchunovsky, Ya.I. (1974) *Dokumental'nye zhanry. Obraz, zhanr, struktura proizvedeniya* [Documentary Genres. Image, Genre, Structure]. Saratov: Saratov State University.
12. Palievsky, P.V. et al. (2008) *Literatura i dokument: Teoreticheskoe osmyslenie temy* [Literature and Document: Theoretical Understanding of the Topic]. [Online] Available from: <http://imli.ru/seminary-i-konferentsii-2008/1827-kruglyj-stol-literatura-i-dokument-teoreticheskoe-osmyslenie-temy> (Accessed: 4th December 2018).
13. Kasje, I.M. (2010) *Kogda govoryat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoy literature 2000-kh godov* [When things speak: document and documentation in Russian literature of the 2000s]. Moscow: HSE.
14. Trifonov, Yu.V. (1987) *Sobraniya soch.: v 4 t.* [Collected Works. In 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 253–520.
15. The Bible. (1995) *Bibliya. Knigi svyashchennogo pisaniya Vekhogo i Novogo Zaveta. Kanonicheskie* [The Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Canonical]. Moscow: Rossiyskoe bibleyskoe obshchestvo. pp. 11–916.
16. Stavtseva, O.I. (2001) *Slovar' osnovnykh terminov filosofii Khaydeggera* [Dictionary of the main terms of Heidegger's philosophy]. In: Korneev, M.Ya. & Torchinov, E.A. (eds) *Khaydegger i vostochnaya filosofiya: poiski vzaimodopolnitel'nosti kul'tur* [Heidegger and Eastern Philosophy: The Search for the Complementarity of Cultures]. 2nd ed. St. Petersburg: St. Petersburg filosof. obshchestvo. [Online] Available from: <http://anthropology.ru/ru/text/stavtseva-oi/slovar-osnovnyh-terminov-filosofii-haydeggera> (Accessed: 15th March 2019).
17. Gorenstein, F. (1993) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Slovo. pp. 3–312.
18. Lotman, Yu.M. (1999) *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the thinking worlds. Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 307–344.
19. Pelevin, V. (1998) *Zheltaya strela* [Yellow Arrow]. Moscow: Vagrius.
20. Blok, A. (1997) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 20 t.* [Complete Works and Letters in 20 vols]. Vol. 2. Moscow: Nauka.
21. Otroshenko, Vl. (2000) *Persona vne dostovernosti* [Person Beyond Credibility]. St. Petersburg: Limbus Press.
22. Pietsukh, V.A. (2007) *Dogadki: povesti i rasskazy* [Guesses: Novels and Stories]. Moscow: Globulus. pp. 3–36.
23. Buyda, Yu.V. (2000) *Skoree oblako, chem ptitsa. Roman i rasskazy* [More like a cloud than a bird. Novel and short stories]. Moscow: Vagrius. pp. 7–180.
24. Gosteva, A. (2001) *Priton prosvetlennykh* [A Den of the Enlightened]. Moscow: Vagrius.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 781.2

DOI: 10.17223/22220836/36/12

Н.С. Бажанов

АГОГИКА И ТЕМП В ЗВУЧАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В звучании музыкального произведения одновременно присутствует несколько темповых слоев, созданных музыкантом-исполнителем. В первом типе агогика выписывается композитором в виде ритмической записи. Во втором типе агогические изменения располагаются внутри доли такта. В третьем типе агогика находится в пределах такта. В четвертом типе исполнитель может укорачивать или удлинять любую длительность или их последовательность для передачи содержания произведения.

Ключевые слова: музыкальная акустика, звучание музыкального произведения, музыкальное время, агогика, темп, выразительные средства исполнителя.

Отношения времени отличают музыку от других видов искусств. Хотя и существуют иные виды искусств – театр, кино, литература, произведения которых также развертываются во времени, но только в музыке последовательные отрезки времени – длительности образуют своеобразный орнамент. Таким образом, время не только сфера («холст») становления музыкального произведения, но и его материал. Вот почему для музыканта-исполнителя временные выразительные средства: ритм, темп, метр, агогика – имеют исключительно большое значение.

В теоретическом плане из временных выразительных средств менее всего изучены темп и агогика. Для этого есть несколько причин и одна из них – наличие текста. Поскольку ритм и метр зафиксированы в нотном тексте, достаточно подробно, постольку есть информационная база для их исследования. Агогика и темп исполнения в нотном тексте подробно не зафиксированы, но присутствуют непосредственно в звучании музыкального произведения. По этой причине предварительный этап для такого изучения – акустические измерения и реконструкция темпового и агогического профиля музыкального произведения.

Агогика

Е.В. Назайкинский отмечает, что понятие агогики весьма широко. «Под одним названием понимают разные явления: колебания в скорости движения, воспринимаемые как изменение темпа, и трансформация длительностей звуков внутри метрических долей или метрических групп, воспринимающиеся как выразительная модификация музыкального ритма и известные в практике под названием агогических нюансов или агогических акцентов» [1. С. 20].

Вот определение этого термина у Й.Ф. Агриколы (1757): «Украсть время (*rubare il tempo*) означает отнять некоторую часть от предписанной длительности ноты, чтобы добавить ее к последующей и наоборот» (цит. по [2. С. 22]).

Зет Кальвизий (*Sethus Calvisius*) (1556–1615), наиболее влиятельный немецкий музыкальный теоретик, рекомендовал задерживать или ускорять взятие ноты в зависимости от гармонии или вокального текста [3].

Один из патриархов музыкальной науки Г. Риман во многих работах обращался к исследованию агогики. Так, в Музыкальном словаре он определяет агогику как «учение о небольших изменениях, вводимых в темп при художественном исполнении» [4. С. 7]. В работах о «музыкальной динамике и агогике» [5], в «катехизесе фортепианной игры» [6] Г. Риман начинает создавать общую теорию выразительного исполнения, рассматривая взаимодействие динамических нюансов, агогики, темпа. С появлением музыкальной электроакустики, компьютерных технологий исследования агогики возобновились на новом уровне и приобрели базу верификации в исполнительских акустических текстах музыкального произведения.

В современном, более точном понимании, агогика представляет собой *исполнительские изменения номинальной длительности нот* в целях выразительности и содержания музыкального произведения.

Компенсацию агогических отклонений наблюдал С.С. Скребков при анализе авторского исполнения Скрябина, записанного на бумажных лентах механических пианино Дуо Арте и Вельте Миньон. Бумажные ленты этих аппаратов (первая форма исполнительского текста) достаточно точно фиксировали время нажатия клавиш пианистами. «Скрябин непрерывно играет в остро выраженном *tempo rubato*. Однако все эти резкие ускорения и замедления точно и на сравнительно близком расстоянии *компенсируют* (курсив мой. – Н.Б.) друг друга, и в итоге устанавливается медленная, но строго равномерная метрическая пульсация, пронизывающая исполнение всего произведения от начала до конца» [7. С. 214].

Удивительно, но оказывается, что принцип компенсации длительностей, вне изменения темпа долей насчитывает уже почти 400 лет! Модификации основного темпа использовались в исполнительской практике очень давно. Указания на их применение содержатся в предисловии Фрескобальди к первой тетради его токкат, а также упоминаются Монтеверди. По мнению П. Чероне, при исполнении ранних пьес в пении использовалась практика задержек и удержаний, когда «часть длительности ноты отнимается и передается другой» [8]. П. Чероне причислял агогику к акцентам и рекомендовал применять ее крайне редко в небольших пределах.

К.Ф.Э. Бах придерживался мнения, что отклонения от метра должны находиться в пределах одной доли и не искажать главное метрическое движение [9]. Такое мнение следует также отнести к компенсационной модели агогики.

Потребовались измерения и расшифровки звучания музыкального произведения, чтобы подтвердить аксиоматические представления прошлого о темпе и агогике.

Темп исполнения в звучании произведения

Изучение звучания музыкального произведения, объективной музыкальной действительности предоставило новые сведения об организации музыкального темпа. Результаты акустических измерений и подтверждали теоре-

тические представления о темповом устройстве произведения, и одновременно были неожиданными.

Сравнив темповые предписания в тексте с авторскими темпами исполнения в прелюдиях и фугах Д.Д. Шостаковича (ор. 87), Е.В. Назайкинский обнаружил расхождение в зоне 10–20% [1. С. 19]. Таким образом, оказывалось, что композиторы не выполняют свои собственные обобщенные темповые указания. Обобщенные авторские указания темпа воспринимались пианистами лишь как частные рекомендации, поскольку различия в интерпретации произведения приводили к достаточно большому разбросу темпов. Важно было и то, что темп произведения был ситуативен, подчинялся содержательной трактовке произведения, зависел от контекста интонирования.

Будучи великим музыкантом, А. Шнабель попытался записать более частные и точные обозначения темпа в своей редакции сонат Бетховена. В сонатах № 21, 23, 27 (и др.) в каждой части происходит от 20 до 36 смен метрономических значений темпа, пусть и очень близких по значению. Добавим, что данная редакция сонат Бетховена принадлежит не только редактору, но и великому интерпретатору Бетховена.

Для ответа на вопросы организации темпа и агогики в звучании музыкального произведения потребовались более точные хронометрические измерения темпа на минимальном, а следовательно, фундаментальном уровне композиции. Необходимо было зафиксировать темповые значения *каждого тона* звучащих произведений в исполнении пианистов. Обращения к великим исполнителям обеспечивало таким данным истинное значение. Действовала следующая аксиома: если многие выдающиеся исполнители играют подобным образом, значит, это правильно.

Описание процедуры измерения длительностей

Расшифровка временных параметров проводилась по спектрограммам звучания. Этот способ основан на применении компьютерных акустических программ, показывающих *частотный спектр* звучания. Расшифровки длительности тонов на такой основе получаются более точными, чем по огибающей интенсивности сигнала, поскольку большая часть действительности произведения (интенсивность, звуковысотность, обертоновые ряды и время) фиксируется в графическом виде частотных спектров.

Процедура измерения длительностей в звучании произведения состояла из четырех этапов:

1. В измерении длительностей использовались аудиозаписи и программа Adobe Audition 3.0. Точность измерения длительностей по спектрограммам звучания составляла 0,001 с, что значительно ниже порога восприятия слушателя.

2. Время звучания тона пересчитывалось в зависимости от длительности, т.е. время четвертой оставалось неизменным, время восьмых удваивалось, шестнадцатых – умножалось на четыре, а в половинных нотах делилось на два и т.д. Таким образом, темп исполнения длительностей приводился к темпу четвертой или к долям такта. Если бы исполнители сыграли тона в строго номинальном математическом соотношении, появился бы темповый профиль в виде горизонтальной прямой линии. На приводимых графиках исполнения линия вниз соответствует замедлению, вверх – ускорению темпа (рис. 1–5).

3. Автоматизированное построение графиков осуществлялось средствами модуля Microsoft Graph, встроенного в Word 2010. На этих графиках по вертикальной оси отложено время длительностей или фрагментов в секундах, по горизонтальной – последовательность самих длительностей.

4. Полученные таким образом тексты звучания произведений (более 40) служили основой для интерпретации результатов измерений.

Исполнение Э. Гилельсом «Марша» Прокофьева оп. 33 из оперы «Любовь к трем апельсинам» заслуженно принадлежит к числу шедевров фортепианного исполнительского искусства. Звукозапись, сделанная в Нью-Йорке, в Карнеги-холле 2 февраля 1969 г., была выполнена непосредственно на концерте, во время седьмого по счету концертного турне Э. Гилельса по США.

Обратимся к расшифровкам звучания. На рис. 1 приведена суммарная продолжительность 16 долей (четыре такта, начало каждого предложения), в секундах, на разных участках пьесы.

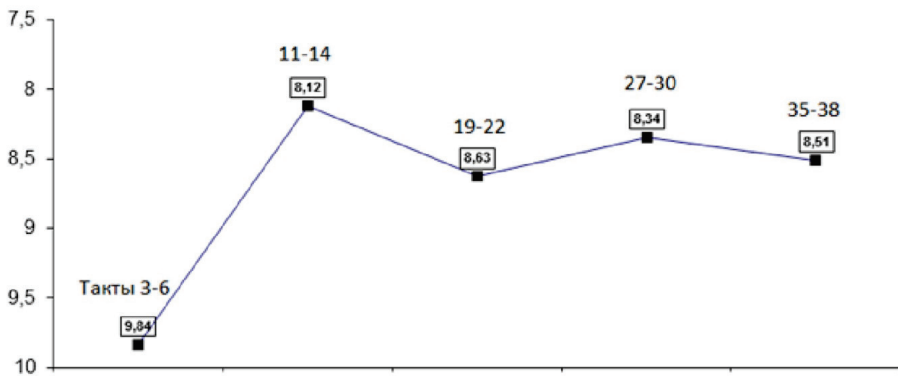


Рис. 1. Темп фрагментов «Марша» Прокофьева в исполнении Э. Гилельса

Fig. 1. The tempo of the fragments of Marsh Prokofiev performed by E. Gilels

Поразительно, что марш как жанр с неизменным, точным временем долей сыгран в разных темпах. В интерпретации Э. Гилельса «психологический» (перцептивный) темп пятого предложения (такты 35–38) еще выше, чем физический, за счет виртуозного исполнения стремительных трансцендентных пассажей. Просматривается темповая драматургия произведения. В исполнении Э. Гилельса «Марш» содержит нарастание во всех выразительных средствах, в том числе и в темпе.

Временная плотность фактуры, записанная С. Прокофьевым в нотах, также содержит нарастание к концу пьесы. Количество последовательных длительностей в тактах следующее: такты / длительности = 30/9; 31–34/14; 35/14; 36/18; 37/16; 38/17. Количество длительностей в одной восьмой в тактах 34, 35, 36 учащается с 2 до 5, 6, 7. Эта явная композиторская тенденция указывает еще на один вид темпа в произведении – *интонационный темп*, а именно темп как скорость чередования интонационных событий.

Кроме того, в данном исполнении Э. Гилельса присутствует исполнительская тенденция темпового обострения. Пианист сокращает доли, которые содержат несколько длительностей по отношению к долям с одной длительностью. Так, в исполнении Э. Гилельса в первом проведении темы все дробные доли – доли с двумя, тремя или несколькими ударами сыграны быстрее, чем

окружающие их одноударные доли. В данном произведении исполнитель ускоряет темп доли именно там, где темп музыкальных событий быстрее.

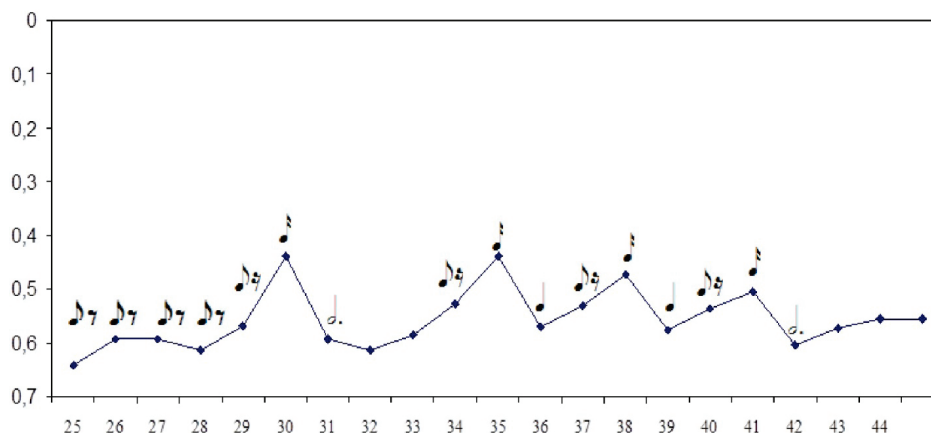


Рис. 2. Темп длительностей «Марша» Прокофьева в исполнении Э. Гилельса

Fig. 2. The tempo of duration of Marsh Prokofiev performed by E. Gilelsa

На рис. 2 на горизонтальной оси показаны номера длительностей, начиная с начала пьесы, и приведен их темповый график. Четко просматривается целенаправленное действие исполнителя – обострение ритма за счет ускорения коротких длительностей в пунктирном ритме (шестнадцатые, длительности 30, 35, 38, 41). Такой прием исполнения, когда ритмическому дроблению сопутствует агогическое ускорение, а короткие длительности еще более укорачиваются по отношению к длинным, следует отнести к агогическим средствам динамизации музыкального времени.

На рис. 1–2 показаны темповые профили, в которых мы сталкиваемся с разновидностями темпов. На многих темповых графиках (в статье пропущены) мы обнаруживаем разновидности проявления исполнительского темпа. Темповым профилям соответствуют три типа событий, чередование которых и образует обобщенный темп произведения. В первом случае это скорость чередования фрагментов из нескольких тактов, во втором – темп тактов, в третьем – темп доли, в четвертом – темп каждого исполняемого тона. Эти разновидности исполнительских темпов дополняются композиторскими средствами – плотностью фактуры во времени.

Графики темпа и агогики исполнения прелюдий Шопена

На рис. 3 показаны темповые графики восьми пианистов: М. Аргерих, А. Корто, М. Поллини, С. Рихтера, А. Рубинштейна, Г. Соколова, В. Мержанова, П. Егорова.

Темповые профили пианистов показывают, что агогическое интонирование взаимодействует с фразировкой. Профили всех исполнителей во многом совпадают, хорошо коррелируют между собой. В частности, происходит замедление в первой и последней восьмой 2-го и 3-го тактов. В отношении тактов 1, 2 видно, что одни исполнители объединяют их в одну структуру, другие дробят на две. Особенно выпукло темповый профиль агогического способа фразировки заметен в исполнении Г. Соколова и П. Егорова. Анализ

других исполнений показывает, что наиболее часто исполнители употребляют три возможных способа сегментирования музыкальной ткани посредством агогики. В первом случае удлиняется последняя длительность перед новой структурой, во втором – первая, начальная длительность, в третьем – расширяется и та и другая. Все три способа хорошо просматриваются в начале 3-го такта.

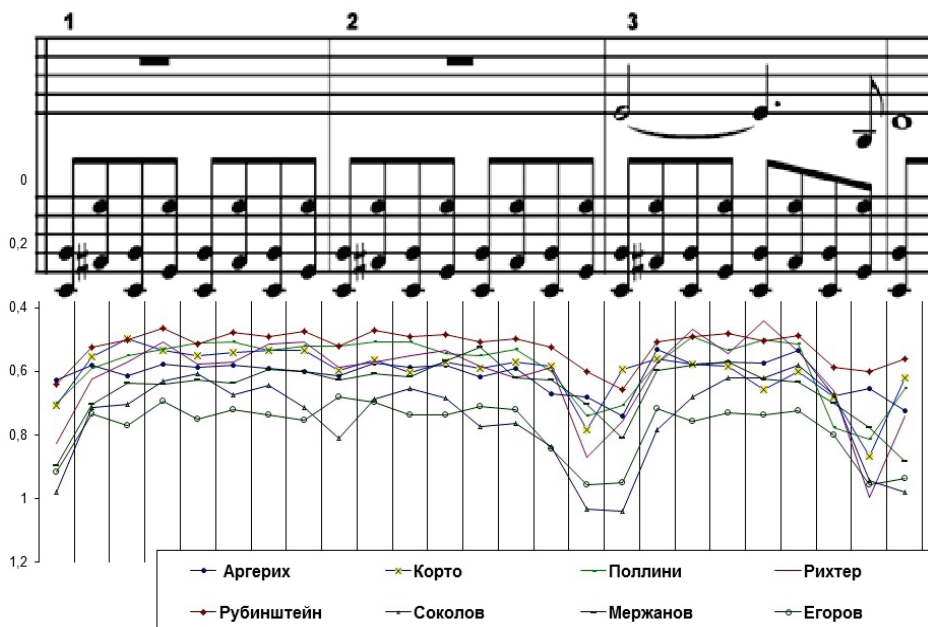


Рис. 3. Графики темпов «Прелюдии» Шопена ля минор, оп. 28, № 2 т. 1–4

Fig. 3. Chopin's Prelude a moll Rate Charts, op. 28, No. 2 of vol. 1–4

Индивидуальные темповые профили

На этих графиках сопоставлено агогическое интонирование одного и того же пианиста в повторяющихся фрагментах произведения.

На рис. 4 показаны два темповых графика, принадлежащие пианистке М. Аргерих. Первый из них представляет агогическое интонирование в 1-м предложении «Прелюдии» Шопена № 7, ля мажор (такты 1–8), второй – фиксирует второе предложение (такты 9–16). Поскольку ритмический рисунок в первом и втором предложении совпадает, длительности выписаны один раз, над графиком.

Первое, что поражает при сравнительном анализе агогического интонирования одного и того же пианиста в повторах, – большая схожесть темповых профилей. Оказалось, что в других выразительных средствах, например в динамике, согласованность профилей интонирования гораздо меньше. Музыкальное время, и в частности агогическое интонирование (подчеркнем, každотоновое), гораздо более индивидуально для исполнителя, а индивидуальность тождественна только сама себе.

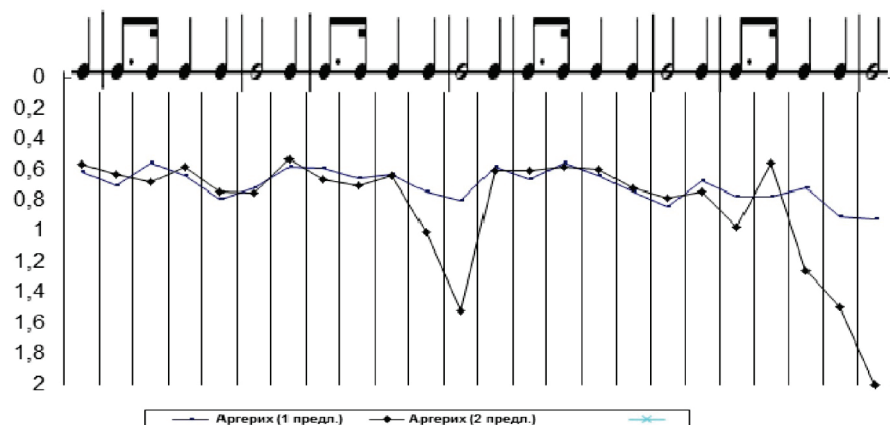


Рис. 4. Шопен. «Прелюдия A dur № 7, op. 28». Исполнитель М. Аргерих

Fig. 4. Chopin Prelude A dur No. 7, op. 28. Performer M. Argerich

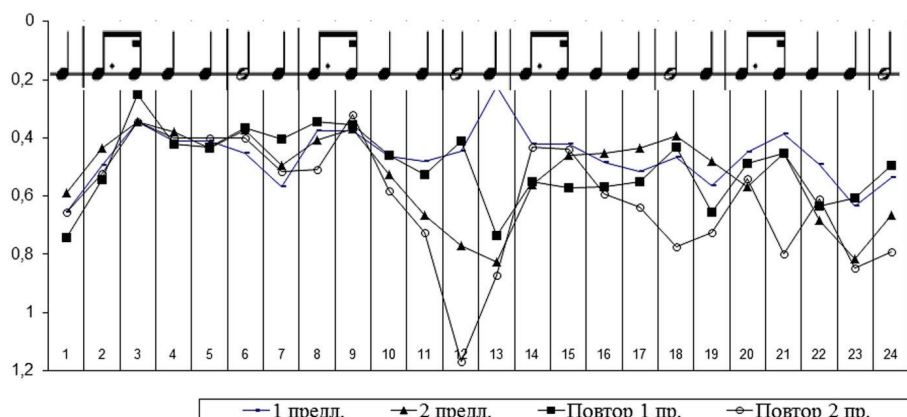


Рис. 5. Шопен. «Прелюдия A dur № 7, op. 28». Исполнитель Ф. Бузони

Fig. 5. Chopin Prelude A dur No. 7, op. 28. Performer F. Buzon

В отличие от других исполнителей Ф. Бузони повторяет прелюдию два раза. В его исполнении соединению 1-го и 2-го предложения сопутствуют самые значительные агогические нюансы. Характерно, что акценты происходят в зоне из двух длительностей (№ 12, 13). Если начала 1-го предложения (№ 1–9) Бузони исполняет все 4 раза довольно схоже, то дальше он играет своеобразные агогические вариации, и наибольшего отличия от предыдущего интонирования вариантность достигает в последнем, 4-м предложении. Такое агогическое интонирование также попадает под закономерности событийной интонационной насыщенности произведения.

Обсуждение

В исполнении присутствует и случайность, и закономерность, и хаос, и упорядоченность элементов. В отраженном виде содержатся физиологические пороги слухового восприятия, почти неизвестные механизмы соинтонирования слушателя, психологические особенности восприятия музыки, аппарат музыкального мышления, интонационное знание и его традиции,

грамматики и многое другое. Вот почему повторность, в условиях акустического исполнительского текста приобретает значение закономерности и самое главное – *осознанности*. Именно повторности и совпадения темповых профилей разных выдающихся пианистов указывают на действительность музыкальной мысли, а не на хаос неизбежной случайности в исполнении.

В исполнительской агогике показателем согласованности и закономерности интонирования являются отношения длительностей в тонопереходах, т.е. в отношении рядоположных тонов. Наличие или отсутствие совпадений демонстрирует степень конкордации – согласованности в принципах интонирования музыкальным временем. В «Прелюдии» Шопена № 7, A dur, 24 тона (озвученные вертикальные срезы) дают 23 соединения в тактах 1–8. Далее ритмоформула первого предложения повторяется. В таблице показано количество совпадений и отличий между интонированием двух предложений у одного и того же пианиста.

В случае сравнения интонирования у разных пианистов совпадения составили 61%. Таким образом, совпадение интонирования пианистов в повторах с самим собой (66%) несколько выше, чем между разными исполнителями (61%).

Таблица конкордации (согласованности) интонирования пианистов при повторении

Table of concordance intonation of pianists at repetition

Пианист	Совпадения	Несовпадения	Разность
Аргерих	19	–4	15
Корто	14	–9	5
Бузони 1–1п	16	–7	9
Бузони 2–2п	14	–9	5
Бузони 1–2	16	–7	9
Бузони 3–4	12	–11	1
Поллини	16	–7	9
Рихтер	18	–5	13
Рубинштейн	15	–8	7
Соколов	13	–10	3
Итого	153	–77	76

Весьма закономерно, что по исполнительским стилям пианисты А. Корто, Ф. Бузони, Г. Соколов в повторах менее всего тождественны самим себе. Их исполнения интонационно более всего насыщены и разнообразны.

Выводы

В целом исполнительские темп и агогика оказываются весьма индивидуальными нюансами, неразрывно связанными с интонационным почерком пианиста. Исходя из измерений исполнительской организации темпа и агогики, можно сгруппировать следующие виды агогики:

Агогика 1-го рода. Она прямо или косвенно выписывается в нотах в виде пауз или традиционной ритмической записи и не допускает произвольного участия исполнителя.

Агогика 2-го рода. В этом случае агогические изменения целиком располагаются внутри доли. В таком случае возникает внутридолевая агогика, а исполнительские нюансы времени не выходят за ее пределы. Приблизительно

доли равны между собой. С точки зрения ритма это есть «живой» исполнительский ритм. Так образуется взаимопереход агогики в ритм.

Агогика 3-го рода. Внутритактовая агогика. От одной доли отнимается, а к другой добавляется часть музыкального времени. Такты равны между собой, компенсация происходит между соседними или любыми длительностями при неизменной длине тактов.

Агогика 4-го рода. В соответствии с логикой интонирования фразы исполнитель может укорачивать или удлинять любую длительность или их последовательность. Определяющей константой является степень агогических изменений. Стабилизирующую роль играют не доли или такты, а мера изменения длительности по отношению к предыдущим. Возникают прогибы, но не разрушения метрической пульсации и основного темпового профиля. Последующая доля меняется по отношению к предыдущей на некоторое допороговое значение. Большие значения квалифицируются на слух как неритмичная игра. Исполнитель использует все предоставленные ему временные ресурсы без формальных ограничений для раскрытия содержания музыки.

Анализ темпа и агогики показывает, что музыкальные выразительные средства в звуковой форме произведения представлены целостными образованиями. В частности, музыкальное время неразделимо существует как единое целое. Оно и холст для музыкального произведения, оно и делится на части (длительности) музыкальными событиями (начало тона, смена гармоний, тактов, долей, отношений времени между соседними рядоположными длительностями и т.д.). По законам целостности на уровне соседних тонов «каждотоновый» темп переходит в агогику, в агогические нюансы исполнения ритмов. В звучании произведения все его части взаимодействуют между собой.

Литература

1. Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. Сер. «В помощь педагогу-музыканту». М. : Музыка, 1965. 95 с.
2. Кончевский Н.А. Клавирная музыка : Вопросы исполнения. М. : Музыка, 1986. 96 с.
3. Calvisius Sethus Compendium musicae practicae. Leipzig, 1594.
4. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. Ю. Энгеля. М. : Юргенсон, 1901. 582 с.
5. Riemann H. Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasirun. Hamburg : Verlag von D. Rahter ; Sankt Petersburg : Verlag von A. Büttner, 1884. 273 p. Bibliogr.: P. 271–273.
6. Риман Х. Катехизис фортепианной игры / пер. с нем. А. Буховцева. М. : Юргенсон, 1907. 107 с.
7. Скребков С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина // Скрябин А.Н. : сборник к 25-летию со дня смерти. М. ; Л., 1940. С. 213–215.
8. Cerone P. El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica, Naples, 1613, bk 8, chap.1.
9. Bach C.P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, i (Berlin, 1753, pt i, chap. 3, § 8).

Nikolay S. Bazhanov, State Conservatory named by M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: Bazhanov_Nikolaj@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 130–139.

DOI: 10.17223/22220836/36/12

AGOGIC AND TEMPO IN SOUNDING OF THE MUSICAL PIECE

Keywords: analysis of the piece of music; musical acoustics; sounding of the piece of music; performing acoustic text, musical time; agogic; tempo; means of expression of the performer.

Results of acoustic measurements of musical duration performed by outstanding pianists are presented in article. Execution sound recordings served as material of a research, measurements were performed with use of the computer Adobe Audition program. Duration of tones was measured on spectral characteristics of sounding. The automated creation of schedules is made means of the Microsoft Graph module which is built in Word 2010. The tempo profiles of musical fragments created on their basis, for detection of regularities of execution, were reduced in joint schedules.

At the same time is present at the sounding piece of music several tempo layers correlated to logic of musical time. The most elementary and deep tempo the layer, is formed by the rate of each duration. More generalized layers of fragments of a musical form tempo layers with own logic of the organization.

Tempo and agogic are inseparably linked with intoning of the pianist. The set of options of agogic intoning can be grouped in 4 types.

1. The agogic of the text is in detail written out in notes, in the form of pauses and traditional rhythmic record by the created composer.

2. Agogic of changes entirely are located in a share. In that case performing nuances of time do not go beyond its limits and shares of a takt, aurally, are equal among themselves.

3. Agogic within a takt. For expressiveness there can be deduction or reductions of any notes, but length of a takt remains invariable.

4. According to logic of intoning of a phrase, the performer can shorten or extend any duration or their sequences for expressiveness. These changes should not be perceived aurally as excessive, false. Duration, takt shares, takts, motives, phrases, etc. can be different. A measure of performing temporary changes is the context of style, a genre, contents of the work. The performer uses all temporary resources of music provided to him without formal restrictions for disclosure of maintenance of music.

In general, performing rate and an agogics are very individual nuances, inseparably linked with an intonational style (musical handwriting) of the pianist. Tempo profiles in repetitions at the same performer coincided most. Musical handwriting of pianists in repetitions could be attributed easily personally on tempo profiles.

Musical means of expression in a sound form of the work are presented by complete educations. Musical time at the same time and a canvas for the musical work, is also divided musical events (the beginning of tone, change of harmonies, takts, shares, time relations between the next musical duration, etc.) into parts. Under laws of integrity of duration of each tone are a tempo basis, pass into an agogics, into a live agogicheskyy rhythm.

References

1. Nazaykinsky, E.V. (1965) *O muzykal'nom tempe* [About musical tempo]. Moscow: Muzyka.
2. Kopchevsky, N.A. (1986) *Klavirnaya muzyka: Voprosy ispolneniya* [Piano music: Questions of Performance]. Moscow: Muzyka.
3. Calvisius Sethus. (1594) *Compendium musicae practicae*. Leipzig: [s.n.].
4. Riman, G. (1901) *Muzykal'nyy slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from German by Yu. Engelya. Moscow: Yurgenson.
5. Riemann, H. (1884) *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg: Verlag von D. Rahter; St. Petersburg: Verlag von A. Büttner.
6. Riman, Kh. (1907) *Katekhizis fortepiannoy igry* [Catechism of a piano game]. Translated from German by A. Bukhovtsev. Moscow: Yurgenson.
7. Skrebkov, S. (1940) Nekotorye dannye ob agogike avtorskogo ispolneniya Skryabina [Some data on an agogics of Skryabin's author's performance]. In: Markus, St. (ed.) *Skryabin, A.N. Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* [Skryabin, A.N. The collection to the 25 anniversary from the date of death]. Moscow; Leningrad: Gos. muz. izd-vo. pp. 213–215.
8. Cerone, P. (1613) *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica*. Naples: [s.n.].
9. Bach, C.P.E. (1753) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: [s.n.].

УДК 747+738

DOI: 10.17223/22220836/36/13

Н.И. Барсукова

ТВОРЧЕСКАЯ СРЕДА МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Особенности взаимодействия творца с пространством творческой мастерской как необходимым условии создания художественного произведения раскрыты с позиции новых социальных условий, выявлены те процессы, которые демонстрируют преемственность художественных традиций и конструирование новых гибридных форм творческой среды. Данная тема изучена в контексте проблемы статуса и творческих стратегий современного художника – представлена концепция универсальной творческой среды как место образования культурных смыслов, реализованная художником-керамистом Юрием Новиковым в Сочи.

Ключевые слова: творческая среда, художественная мастерская, статус художника, творческие стратегии, художник Юрий Новиков.

Представители традиционных специальностей изобразительного искусства имеют профессиональную потребность в художественной мастерской так же, как и их предшественники. Творческая мастерская (студия, ателье) – это специально выделенное для творческой деятельности особое пространство, где создаются художественные произведения, где практически проходит вся жизнь художника.

История развития европейского изобразительного искусства дает полное представление о том, какой формат имела мастерская художника. Функции ее творческого пространства в разные эпохи модифицировались – она могла быть одновременно и лавкой искусства, и культурно-просветительским центром, и школой мастерства, и резиденцией, в которой принимали высокопоставленных заказчиков. Термин «мастерская» означает в какой-то мере и школу, овладение мастерством и передачу навыков и знаний в художественной области – мастер лично принимал на себя ответственность за воспитание художника. «Применительно к художественному образованию термин „мастерская“ равнозначен общекультурному понятию „академия“, если понимать ее как школу отдельной личности» [1. С. 161].

Роль художественной мастерской во второй половине XIX в. существенно изменилась и в Европе, и в России. Образовательные функции мастерские утрачивают с появлением Академий художеств, Академии берут на себя и обеспечение обучающихся рабочими помещениями для занятий, и в дальнейшем – заказами. Начиная с открытия Императорской академии художеств в 1757 г. в Санкт-Петербурге, творческая мастерская являлась, как правило, казенным помещением, которое выделялось художнику, добившемуся определенных успехов в рамках академической иерархии.

В XIX в. в России мастерская оказалась центром творческой жизни за пределами академии и академического искусства – здесь общались единомышленники, обсуждались проблемы художественной культуры и методы реалистического изображения действительности. Учитывая, что выставочная

деятельность в рамках академической жизни была ограничена, мастерскую стали использовать и для проведения премьерных показов работ. Для художника творческая мастерская была своеобразным микрокосмом, и он старался использовать все ее возможности [2].

Такой подход к профессиональному месту работы художника определил и структуру российской художественной жизни – отношение к месту создания произведений искусства в советское время сложилось во многом благодаря этому периоду. Специфика понимания феномена мастерской российским художником определена в первую очередь тем, что на протяжении большей части истории развития в нашей стране профессионального искусства мастерская была своего рода милостью, дарованной свыше. Нельзя было просто так взять и обзавестись мастерской – ее можно было только получить.

Такое положение вещей сохранялось и в советское время – получить мастерскую было делом первой необходимости для художника. В сознании нескольких поколений советских живописцев, скульпторов, графиков мастерская была не тем местом творчества, что организовано или построено для себя и использовано в собственных нуждах, но тем, что дают свыше. Но могли и не дать – это во многом зависело от того, насколько художник приближен к Союзу художников. Для того чтобы претендовать на мастерскую (они принадлежали в советское время Художественному фонду), нужно было быть членом Союза художников.

Союз художников СССР, созданный в 1939 г., – одна из неформальных добровольных творческих общественных организаций, имела очень высокий статус в тот период и влияла на судьбы многих художников того времени. Объединение по профессиональному принципу фактически определяло уровень профессионализма не только художников, но и реставраторов, искусствоведов и народных мастеров. Считалось, что только признанные творческие деятели изобразительного искусства могут претендовать на членство в Союзе художников. Объединение признанных творческих работников изобразительного искусства происходило в целях создания необходимых условий для их творческой работы. Фактически в советские годы существовала государственная программа культурной, творческой и выставочной деятельности, что являлось частью государственной идеологии. Именно поэтому этот этап был периодом жесткого государственного контроля над творческой жизнью.

Как известно, социальные организации являются необходимыми элементами социальной структуры общества – творческий союз обеспечивал правовые гарантии художников в трудовой и пенсионной сфере, содействовал сохранению их творческих мастерских и творческого наследия. Быть членом Союза художников было не только престижно, но и необходимо для подтверждения в социуме своей профессиональной идентичности – в салоны на продажу принимали работы только по удостоверению данного Союза. Необходимые для профессиональной деятельности материалы: краски, холсты, бумага, гипс, керамическая масса, мрамор, бронза, оборудование для художников декоративного искусства и скульпторов – были в руках государства и распределялись только внутри Союза советских художников. Приобрести в открытой продаже большую часть этого художественного ассортимента можно было только по удостоверению в художественных салонах при СХ СССР.

Сложная иерархия власти и выстроенная вертикаль в Союзе художников обеспечивались льготами – творческие дачи, мастерские, участие в выставках, возможность издать альбом работ или монографию о творчестве – и званиями – заслуженный или народный художник. Однако система межличностных связей выстраивалась здесь не только на основе профессиональных интересов и целей, но и на основе взаимного интереса друг к другу вне связи с функциональными нуждами. Это говорит о том, что объединение художников в творческие союзы по профессиональному признаку дополнялось неформальным, межцеховым личностным и творческим общением, основанным на товарищеских отношениях и взаимной симпатии. Это было мощным средством управления – выставком решал, допускать или не допускать к участию в выставке, закупать произведения или нет, кому дать госзаказ. Система централизованного распределения оказалась по своей сути порочной, были злоупотребления, угодничество, деление на «угодных», которые получали неограниченные возможности, и «неугодных». Часто степень таланта и мастерства при распределении льгот и званий была не всегда определяющей.

Тем не менее членство в Союзе давало художнику социальный статус и гарантировало более или менее твердый заработок, так как обеспечивало госзаказы и участие в выставках. Каждый член Союза художников имел право получить мастерскую, творческую помощь, путевку в Дом творчества. Членство в союзах стало единственно возможной формой творческого существования. Вне союза деятель искусства оказывался никем – человеком без определенных занятий, так как не мог подтвердить свой трудовой стаж, изгоем, тунеядцем. Поскольку союз давал художнику все – от дефицитных красок до персональных выставок – он находился в зависимости от союза и всей централизованной системы. Постепенно основным для многих художников стало не творчество, а звание и должность, система званий стала орудием администрирования. «Место художника на бюрократической лестнице в союзе рождал такой феномен: более высокое место в организационной иерархии союза определяло чувство не только социального, но и творческого превосходства над другими, стоящими ниже членами союза» [3. С. 64].

Несмотря на отрицательные стороны, союз не только ограничивал творчество художников, но и создавал для них неплохие материальные условия. Такова была функция Художественного фонда Союза художников, чья деятельность позволяла финансировать заказы и закупку произведений в музейные фонды, организацию выставок, оказание творческой и материально-бытовой помощи художникам, содержание творческих групп в домах творчества.

Художественный фонд оказывал помощь в приобретении произведений у художников, давал средства на командировки, на их содержание в домах творчества, на лечение и отдых, на ремонт мастерских. Однако фонд мастерских был не во всех городах. Поэтому многие отечественные художники в провинции выходили из положения кто как мог: работали дома, на даче, в гараже и др.

Положительная роль творческих союзов в то время заключалась и в том, что они формировали корпоративное чувство взаимной поддержки, взаимопомощи и определенной независимости. Союз художников создавал условия не только для творческого обучения в художественных заведениях, но и для

неформального обучения на творческих дачах, которые находились на всей территории Советского Союза. Они принадлежали Союзу художников и Художественному фонду и были расположены, как правило, в живописных местах – художники туда выезжали на месяц-два в творческую командировку на этюды. У многих художников путь профессионального становления прошел через эти творческие дома – здесь получали знания и опыт. После распада Советского Союза единственная творческая дача «Дзинтари» для художников-керамистов оказалась за границей, живописцам повезло больше – до сих пор работает Академическая творческая дача им. Репина в Тверской области, «Челюснинская» под Москвой для графиков. Попасть теперь туда можно не по направлению Союза художников, а купив путевку.

Для многих современных художников, не распрощавшихся еще с воспоминаниями об устройстве советской художественной жизни, мысль о льготной мастерской, полученной от государства, сохраняет свою притягательность до сих пор. Хотя для молодого поколения уже существуют альтернативные варианты: кооперироваться и снимать подходящее помещение для совместной мастерской в аренду; переоборудовать собственное жилище; устроиться на работу в те заведения, которые предоставляют служебные помещения под мастерские; участвовать в зарубежных грантах по предоставлению возможности работать на творческих площадках с полным пансионом – участникам оплачиваются проживание и питание, иногда возмещаются затраты на материалы. Образовательный аспект художественной мастерской и актуальность этой темы для современной России подчеркивает П. Чистов, который делает акцент на ее базовые функции при обучении студентов творческих специальностей [4].

Парадоксально, но факт – по подобию советских творческих дач сейчас за границей организуют арт-резиденции. В России деятелей искусства фактически оставили один на один с социально-экономическими проблемами, возникшими в стране за последние 25 лет. Роль и место творческих союзов, призванных оказывать творческим деятелям помощь, служить институтами их поддержки со стороны государства, во многом нивелированы рыночной экономикой. Структура поддержки художников в Европе на сегодняшний день гораздо более развита: больше выставочных площадок, грантов, художественных резиденций. Социальные институты позволяют там художнику быть органично вписанным в общество. Многие начинающие художники пользуются этими возможностями, выезжают за границу на творческие стажировки, но при этом практически теряют связь с художественной средой России – опыт длительного проживания за границей рождает дистанцию. Вместе с тем «реализация врожденного предназначения художника всегда свершалась в пространстве конкретной культуры» [5. С. 34].

Изменилось и само восприятие фигуры художника в современной российской культуре под влиянием западных тенденций. Это связано с новым, не самым почетным местом, которое отводится художественному творчеству в повседневной жизни. Искусство превратилось в художественные жесты и культурные акции, в основном протестные. Формируется в это время стандарт галереи как гибридной формы: вернисаж трактуется как социальное явление, как специфическое пространство современного искусства для радикальной практики идейной экспансии художников в поле культуры [6].

Художники находятся под значительным влиянием социальных перемен и гибридных форм культуры, хорошо чувствуют и болезненно переживают эти процессы. Крушение идеологии привело к пессимистическому восприятию реальности у художников, особенно тех, кто проповедовал реалистический метод изображения действительности, – отсутствие идеологии в постсоветский период стало идеальным периодом для агрессивной художественной эскалации абстракционизма.

В этой связи встает вопрос о статусе художника в современном обществе. Как известно, уже первые попытки начинающего художника по профессиональной идентификации себя с художественной средой, со статусом деятеля искусства заключают в себе элемент выбора, а значит, и творческой стратегии. Другое дело, что «во всякой стратегии всегда смешивается сознательное с бессознательным, расчет с иррациональностью, свободный выбор с вынужденностью, которая зачастую даже не воспринимается в качестве таковой» [5. С. 42].

По мнению Е. Мироненко, персонализация статуса художника и создание мифа о своей личности обесценивают культурно-исторический смысл творчества художника [7. С. 246]. Однако Е. Ткач утверждает обратное – рассматривая различные модели статуса современного художника, она делает акцент на сингулярности, особенностях и уникальности современного художника: «...общим свойством различных статусов современного художника является их сингулярность, связанная с персонализацией и эксцентричностью – каждый из них ищет странные, парадоксальные пути в искусстве и в способе быть художником. Именно эта сингулярность и определяет общий облик художника в представлении публики» [8. С. 5]. Речь в большинстве случаев идет о новых формах художественной деятельности, которые строятся на основах эпатажа и сенсации. И. Уварова связывает статус художника с коммерческими условиями, что также отражает особенности современного периода художественной культуры [9]. Л. Коптев называет саму творческую готовность художника феноменом культуры [10].

Самым очевидным способом первоначального накопления социального капитала для художника является творческое сотрудничество с институцией. Любое укрепление статуса художника происходит в музейной экспозиции, поэтому в последнее время расширяется количество выставочных площадок и экспозиционных форм. Но многие зрители хотят видеть современное искусство, с которым можно контактировать, общаться и понимать, что это выражение сегодняшнего дня, в котором проживаешь. Такая возможность появляется сейчас все чаще – творческие стратегии художников современности разнообразны, некоторые открыли двери своих мастерских для посещения, что дает им представление о потенциальной аудитории и непосредственный контакт со зрителем.

Активное развитие дизайна в нашей стране предоставило новые возможности создания индивидуальной среды, имеющей синтетический характер и позволяющей совмещать бытовые условия с возможностью общаться, работать, отдыхать. Еще в 70-е гг. прошлого столетия такая перспектива создания жилища человека как сферы творческой и научной деятельности, духовного роста и общения между людьми рассматривалась как далекое, почти нереальное будущее [11. С. 87].

В этой связи объектом исследования нового статуса художника и создания новых форм художественных мастерских может стать прецедент художника-керамиста Юрия Новикова. Он создал в Сочи универсальную творческую среду, способную вместить в себя все необходимые ипостаси быта и бытия. Мастерская совмещена с выставочным залом, в котором представлены работы самого автора, и расположена рядом с жилыми помещениями.

Керамическая мастерская создана художником для себя в сложное время девальвации ценностей и разрушения культуры, в 90-е гг., когда в нашей стране была фактически уничтожена система художественных комбинатов и фондов с разнообразными производственными мастерскими декоративно-прикладного и монументального искусства. Творческие союзы были лишены государственной поддержки, художники выживали каждый по-своему – многие вынуждены были переквалифицироваться и уходили из искусства. Статус самого художника оказался неопределенным. Такая ситуация обостряла, с одной стороны, чувство ненужности собственного творчества, с другой – авторской ответственности за сохранение памяти культуры, за вложенные в нее произведения искусства.

После 1991 г., когда начались реформы в постсоветской России, Союз художников (теперь уже России) стал полностью независимым от государства, появилась свобода творчества и деятельности, а художественная интеллигенция оказалась предоставленной сама себе. Как показали последующие годы, эта независимость породила не меньшее количество новых проблем, имеющих негативные последствия для художественной культуры в постсоветский период. В это время стали очевидными положительная роль и предназначение творческих союзов для развития искусства советской эпохи.

Ю. Новикову помогли в то время выстоять личностные творческие инициативы и глубокие производственные и технологические знания, без которых создать личную керамическую мастерскую с полным циклом изготовления художественной керамики было бы невозможно. Альтернативное предложение – обосноваться в Испании, помочь в организации керамических мастерских и читать курс лекций по искусству в университете он отверг, так как глубоко убежден в том, что художник вне своей культурной среды никогда не сможет реализовать себя полностью и попросту погибнет [12. С. 98].

Творчество Юрия Новикова широко известно в художественных кругах, до переезда в Сочи он один из ведущих специалистов России в области художественной керамики, представитель петербургского изобразительного искусства, долгое время работавший в столице. В его послужном списке к этому времени уже было воссоздание изразцовых печей XVIII в. Большого Петергофского дворца, уничтоженного в годы войны 1941–1945 гг., работа над интерьерами общественных организаций в московском «Росмонументискусство», участие во многих всесоюзных и всероссийских выставках.

Свою приверженность к русским художественным традициям он доказывает не только творчеством, но и широкой просветительской деятельностью в Сочи. Естественная среда возникновения произведения искусства творческой мастерской получила широкое признание у общественности под названием «Музей керамики Юрия Новикова» [13. С. 38]. Однако здесь разыгрывается принципиально другая, нежели замкнутая на себя музейная

ситуация – среда эта рассказывает не об этапах творчества, а о целом мировоззрении и жизненной философии современного художника. Мастерская открыта для посещений, здесь регулярно проводятся тематические экскурсии о культурном наследии России, истории развития русского изразцового искусства, технологии художественной керамики и дается возможность познакомиться с ее изготовлением [14. С. 176].

Образ дома-мастерской очень популярен среди художников – не хочется тратить время на дорогу к месту творчества, гораздо удобнее иметь возможность в любое время суток обратиться к любимому делу. Прообразом для создания универсального места жизни и работы для Новикова в какой-то степени послужили и «боттеги» – итальянские художественные мастерские эпохи Возрождения, примыкающие к жилым помещениям. Они возглавлялись крупными художниками, имевшими возможность с помощью учеников выполнять сложные и масштабные заказы. Наряду с непосредственной творческой деятельностью эти мастерские исполняли роль образовательных центров – обучение в них велось по принципу творческой преемственности «от наставника к подмастерью».

В данном случае мастерская Ю. Новикова оказывается способной запечатлеть личные черты художника и дает исчерпывающее представление о творчестве хозяина – для него искусство керамики не существует в отрыве от ее сложной технологии, от культуры материала, поэтому она оборудована всем необходимым [15. С. 291]. Художник создал творческую мастерскую керамики с полным технологическим циклом – «от карьера» до высокохудожественной расписной майолики. Это означает, что и керамическая масса создается здесь, а не покупается готовая, и все подготовительные процессы для росписи проводятся здесь же. Техническая оснащенность мастерской создавалась художником по подобию керамического завода и имеет все те процессы, которые есть на любом производстве керамики – электрифицированные глиномялки, вытяжки, дробилки, компрессоры, мешалки. Технологическая независимость позволила художнику разработать заново технологические карты изготовления майоликовых изделий. Печи для обжига в его студии имеют современное компьютерное оборудование, которое позволяет программировать любые графики обжига, начиная от просушки, заканчивая выдержками на нужных температурных режимах, практически неограниченные по температуре и времени для создания художественной майолики.

Все произведения художника из мастерской попадают в выставочный зал – расписные декоративные панно, пласти, блюда, вазы, скульптурные композиции, изразцы для каминов и печей (рис. 1). В центре двусветного выставочного зала художник спроектировал шестиметровую расписную изразцовую печь в петровском стиле. Печь функционирует, отопляет дом и в то же время является частью экспозиции авторских работ художника. Ю. Новиков работал над ней 8 лет, для нее было изготовлено и расписано более 600 изразцов, что сделало ее уникальным произведением искусства, не имеющего аналогов в мировой художественной практике (рис. 2). Это и своеобразный рекорд – самая высокая изразцовая печь в мире, и своеобразное послание потомкам – в сюжетах изразцов воплощены многие биографические факты художника, его семьи и друзей, русские архитектурные памятники и пейзажи.



Рис. 1. Работы Ю. Новикова (фрагмент выставочного пространства его мастерской)

Fig. 1. Creative works of Yu. Novikov (a fragment of the exhibition space of his Studio)



Рис. 2. Изразцовая печь, спроектированная и выполненная Ю. Новиковым в петровском стиле

Fig. 2. Tiled wood stove, designed and executed Yu. Novikov in his Studio in the Petrovsky style

Проблема означивания творца через его окружение, вещи и предметы, созданные им, поднимает и проблему мастерства художника. Развивая мысль В. Тасалова о «сущностном равенстве Человека его Искусству» [16. С. 70], можно предположить, что творческая среда мастерской художника также проявляется в его произведениях.

Новый для художника род деятельности потребовал от него раскрытия и новых качеств личности – эмоционально, доступно рассказать о сложных явлениях искусства неподготовленному заранее зрителю, заинтересовать, вовлечь в этот удивительный мир. За 20 лет функционирования сочинской

мастерской в ней побывало более 60 тыс. человек. Дистанция между художником и зрителем, часто бывающая непреодолимой, в данном случае растворяется в единой творческой среде, в которой появляется возможность рассмотрения произведений искусства в момент их становления как «живого», постоянно осуществляемого творческого акта.

Универсальная среда такой мастерской позволяет отделиться художественному процессу сполна, но не чувствовать себя при этом «отшельником», оторванным от общества и собственного зрителя. Она способна эмоционально и энергетически передавать информацию не только о самом художнике, но и об огромном культурном пласте русского искусства. Аутентичность личности в такой предметно-пространственной среде проявляется через организацию творческого процесса, когда опредмечивается замысел, отражающий индивидуальность и духовный мир человека, материализуется и реализуется метафора «человек – это образ мира», а в качестве основных символов художественного процесса выступают «человек – искусство – среда».

Особого внимания заслуживает в данном контексте культурологическая установка на пространство обитания – в среде всегда отражается культурная самобытность. Известно, что люди национальной или региональной культуры осваивают пространство в соответствии с принятыми именно их культурой «моделями». В зависимости от специфики своей культуры люди так или иначе относятся к организации пространства, к его размерам и форме, к размещению в нем предметов, соответственно строится их отношение к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений.

В этом смысле в понятие «среда» воплощается неразрывная связь микрокосма человеческого Я со всей Вселенной. Данная антитеза возникла неслучайно – можно предположить, что среда творческой мастерской художника Ю. Новикова несет в себе возможность существовать как самоценный культурнозначимый микромир, как место общения, лаборатория и школа, доступная для заинтересованных людей. В творческой мастерской художника Ю. Новикова были реализованы в разные годы многие культурные проекты: симпозиум по керамике, научно-практический семинар Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), стажировки студентов и преподавателей, мастер-классы и консультации.

Таким образом, искусство обретает свой истинный статус не только покидая место своего возникновения – культурные контакты со своей аудиторией у творца могут состояться и в привычном для художника пространстве его мастерской. Благодаря личной творческой стратегии и твердой социальной позиции художника, в Сочи удалось создать новый для российской действительности объект – пространство жизни, творчества, общения и передачи знаний, универсальную среду обитания, насыщенную культурными смыслами, где сохранение художественных традиций представлено в современной модели реализации творческого процесса.

В результате исследования этой темы были выявлены наиболее характерные признаки организации универсальной творческой среды мастерской как особого сакрального пространства, идентифицирующего современного российского художника, раскрыть основы проектирования универсальной среды на примере его повседневной жизни. Это позволило осмыслить ма-

стерскую художника не как место творческого отшельничества, а как особое культурное пространство, как культурный феномен; показать изменение роли искусства в российской культурной жизни и статуса художника в постсоветской России, который связан теперь с его личными инициативами и стратегией. На подобной постсоветской ментальности основано практически все искусство современной России, где среди обязанностей постсоветского художника главной является ответственность за себя и за свою деятельность, которая не может быть переложена ни на правительство, ни на творческий союз. Тем не менее существует острая необходимость возрождения художественных фондов в нашей стране, что связано прежде всего с задачей сохранения традиций декоративно-прикладного и монументально искусства, так как создать личную мастерскую со всеми технологическими процессами могут далеко не все художники.

Литература

1. Фомин Г.А. Европейские художественные традиции и русская академическая школа рубежа XIX–XX вв. Проблема культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 161–167.
2. Кошелев Е. Мастерская художника как реальная аллегория. URL: <http://artguide.com/posts/389-mastierskaia-khudozhnika-kak-rieal-naia-allieghoriia> (дата обращения: 12.02.2018).
3. Конев В.П. Постсоветская художественная культура. Новосибирск : СГГА, 2013. Т. 1. 171 с.
4. Чистов П.Д. Условия формирования образовательной среды художественной мастерской // Вестник МГОУ. 2016. № 2. С. 122–130.
5. Кривцун О.А. Поиски смысла творчества и новые стратегии художника в XX веке // Искусство в современном мире. М. : Памятники исторической мысли, 2004. С. 27–48.
6. Столярков Д. Чествование невидимого: как постсоветские художники открыли повседневность // Художественный журнал. 2017. № 100. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1024> (дата обращения: 12.02.2018).
7. Мироненко Е.А. Смысловое содержание творчества художника в современном обществе // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. С. 243–247.
8. Ткач Е.Г. Статус современного художника: социально-философский анализ // Вестник РУДН. 2003. № 1. С. 22–28.
9. Уварова И. Статус современного художника в условиях рынка // XXI век – век дизайна: материалы междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 18–19 мая 2009 г. / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. Екатеринбург, 2009. С. 133–138.
10. Контев Л.Н. Творческая готовность как феномен культуры. СПб. : СПбГАСЭ, 2005. 227 с.
11. Рябушин А.В. Футурология жилища за рубежом. 60–70-е годы. М. : ВНИИТЭ, 1973. 147 с.
12. Иванова Л. Жизнь как творчество, или Личность художника как культурно-эстетический феномен // Синописис. 2002. № 3. С. 98–99.
13. Мельников А.П. Частный музей керамики и живописи Юрия Новикова // Круг интересов. 2005. № 4. С. 38–39.
14. Тулаев П.В. Керамика Юрия Новикова // Атений. 2008. № 8. С. 176–177.
15. Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. М. : ВНИИТЭ, 2009. С. 290–292.
16. Тасалов В.И. Светозенергетика искусства. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. 461 с.

Natalia I. Barsukova, National Institute of Design (Moscow, Russian Federation).

E-mail: bars_natali@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 140–151.

DOI: 10.17223/22220836/36/13

CREATIVE ENVIRONMENT OF THE ARTIST'S STUDIO AS A CULTURAL PHENOMENON

Keywords: creative environment; the artist's Studio; artist status, creative strategies; artist Yuri Novikov.

Features of interaction of the creator with space of a creative workshop as a necessary condition of creation of the work of art in many respects the development of art creativity caused by all history are shown in article. The comparative analysis of those phenomena in modern Russian art practice which indicate continuity in the organization of creative workshops since opening of Academy of Arts in St.-Petersburg is carried out.

The role of the Union of artists and Art fund of the USSR in the organizations of professional activity of the artist, positive and negative sides of the period of the state providing artists is considered. This perspective is studied in the context of a problem of change of the status of the modern artist during the Post-Soviet period and activation of his personal creative strategy.

These questions are opened on the example of the organization of a workplace of the artist according to new social conditions, the embodiment of art traditions in modern models of the creative environment is analyzed. The precedent of creation of the universal environment by the Russian artist-ceramist Yuri Novikov in Sochi which includes a creative workshop, showroom and the inhabited environment is considered. The ceramic workshop is created by the artist for itself in hard time of devaluation of values and destruction of culture, in the 90th years. Then the system of art plants and funds with various production workshops of arts and crafts and monumental art has been actually destroyed in our country. The creative unions have been deprived of the state support. Profound production and technological knowledge has helped to create a ceramic workshop with a full cycle of production of art ceramics.

As a result of a research of this subject, the most characteristic signs of the organization of the universal creative environment of a workshop have been revealed as the special sacral space identifying the modern Russian artist bases of design of the universal environment on the example of his everyday life are opened. It has allowed to comprehend an art studio not as the place of creative asceticism, and as special cultural space, as the place of formation of cultural meanings, to show change of a role of art in the Russian cultural life and the status of the artist in Post-Soviet Russia who is connected with his personal initiatives and strategy now. Practically all art of modern Russia where among duties of the artist, responsibility for itself and for the activity which can't be shifted neither to the government, nor to the creative union is main is based on similar Post-Soviet mentality. Nevertheless, there is an urgent need of revival of Art funds in our country that is connected first of all with a problem of maintaining traditions arts and crafts and monumentally arts as to create a personal workshop with all technological processes, not all artists can do.

References

1. Fomin, G.A. (2017) The European artistic traditions and Russian academic school at the turn of XIX-XX centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 161–167. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/15
2. Koshelev, E. (n.d.) *Masterskaya khudozhnika kak real'naya allegoriya* [Artist's workshop as a real allegory]. [Online] Available from: <http://artguide.com/posts/389-mastierskaia-khudozhnika-kak-real-naia-allieghoriia> (Accessed: 12th February 2018).
3. Konev, V.P. (2013) *Postsovetskaya khudozhestvennaya kul'tura* [Post-Soviet art culture]. Vol. 1. Novosibirsk: SGGA.
4. Chistov, P.D. (2016) The conditions for forming an educational art studio environment. *Vestnik MGOU – Bulletin of Moscow Region State University*. 2. pp. 122–130. (In Russian). DOI: 10.18384/2310-7219-2016-2-179-189
5. Krivtsun, O.A. (2004) Poiski smysla tvorchestva i novye strategii khudozhnika v XX veke [The search for the meaning of creativity and new strategies of the artist in the twentieth century]. *Iskusstvo v sovremennom mire* [Art in the Modern World]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. pp. 27–48.
6. Stolyarov, D. (2017) Chestvovanie nevidimogo: kak postsovetskie khudozhniki otkryli povsednevnost' [Honoring the invisible: how post-Soviet artists discovered everyday life]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 100. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/51/article/1024> (Accessed: 12.02.2018).

7. Mironenko, E.A. (2010) The Meaning Content of Artist's Creative Activity in Modern Society. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill.* 4. pp. 243–247. (In Russian).
8. Tkach, E.G. (2003) Status современного khudozhnika: sotsial'no-filosofskiy analiz [The status of a modern artist: a socio-philosophical analysis]. *Vestnik RUDN.* 1. pp. 22–28.
9. Uvarova, I. (2009) [The status of a modern artist in a market]. *XXI vek – vek dizayna* [The 21st Century as the Century of Design]. Proc. of the International Conference. Ekaterinburg, May 18–19, 2009. Ekaterinburg. pp. 133–138. (In Russian).
10. Koptev, L.N. (2005) *Tvorcheskaya gotovnost' kak fenomen kul'tury* [Creative readiness as a cultural phenomenon]. St. Petersburg: SPbGASE.
11. Ryabushin, A.V. (1973) *Futorologiya zhilishcha za rubezhom. 60–70-e gody* [Futorology of housing abroad. 1960–70s]. Moscow: VNIITE.
12. Ivanova, L. (2002) Zhizn' kak tvorchestvo ili lichnost' khudozhnika kak kul'turno-esteticheskiy fenomen [Life as a work or artist's personality as a cultural and aesthetic phenomenon]. *Sinopsis.* 3. pp. 98–99.
13. Melnikov, A.P. (2005) Chastnyy muzey keramiki i zhivopisi Yuriya Novikova [Yuri Novikov's Private Museum of Ceramics and Painting]. *Krug interesov.* 4. pp. 38–39.
14. Tulaev, P.V. (2008) Keramika Yuriya Novikova [Yuri Novikov's Ceramics]. *Ateney.* 8. pp. 176–177.
15. Kalinicheva, M.M., Zherdev, E.V. & Novikov, A.I. (2009) *Nauchnaya shkola ergodizayna VNIITE. Predposylki, istoki, tendentsii stanovleniya* [Scientific School of Ergoddesign VNIITE. Background, sources, tendencies of formation]. Moscow: VNIITE. pp. 290–292.
16. Tasalov, V.I. (2004) *Svetoenergetika iskusstva* [Light energy of art]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.

УДК 74.01/.09

DOI: 10.17223/22220836/36/14

Т.О. Габриелян

ВЗАИМОСВЯЗЬ СЕМИОТИКО-ИНТЕРАКТИВНОЙ ГРАФИЧЕСКОЙ ДИЗАЙН-СРЕДЫ С СИСТЕМОЙ «ИСКУССТВО – ДИЗАЙН – ПРОЕКТИРОВАНИЕ»

В статье показывается взаимопроникновение изобразительного искусства и проектирования путем образования дизайна – художественно-проектной деятельности. Проводится аналогия с семиотико-интерактивной графической дизайн-средой, где индексальный, иконический, символический статусы проявляются в типологии семиотических знаков. Выявляется, что семиотико-интерактивная графическая дизайн-среда является эклектичной концептуальной теорией.

Ключевые слова: изобразительное искусство, проектирование, дизайн, идеал, семиотический знак, эклектичная концептуальная теория.

Современная теория дизайна – это плюрализм концептуальных, как правило, авторских теорий. Благодаря этому активно развиваются различные направления дизайна. Одновременно это обстоятельство не позволяет дизайну получить единую научную базу, на которой должны основываться и которой должны соответствовать вновь вводимые концептуальные теории. В статье «Применение научного подхода в разработке семиотико-интерактивной графической проектной среды» [1] сделана попытка выявить подобные основания. Описаны этапы становления концептуальной теории на примере семиотико-интерактивной графической дизайн-среды (СИГРА). Первым этапом становления теории является определение ее онтологических (философских) оснований. Подобными основаниями для концептуальной теории СИГРА будет определение ее взаимосвязи с системой «искусство – дизайн – проектирование». Для осуществления этого нужно:

- выявить специфику «идеала» в изобразительном искусстве и дизайне. Сопоставить его с семантическим компонентом дизайн-объекта в концептуальной теории СИГРА;

- описать семиотический подход в искусствоведении, обратившись к теории изобразительного искусства В.И. Жуковского. Провести аналогию с дизайном;

- изучить три «картины» художественного конструирования: инженерную, научную и художественную. Определить тип концептуальной теории СИГРА.

Для осуществления исследования необходимо построить *модель*, способную репрезентовать поставленную в этой статье проблему. В общем виде модель состоит из двух сфер: изобразительного искусства (художественной деятельности) и проектирования (проектной деятельности) (рис. 1). Пересечение этих сфер деятельности определяет сферу дизайна – художественно-проектную деятельность. Сразу отметим, что выдвинутая модель в той или иной форме, с большей или меньшей детализацией, в явном или неявном ви-

де применяется в исследованиях многих искусствоведов, философов, методологов, теоретиков, практиков дизайна, например: Г.П. Щедровицким, О.И. Генисаретским, К.М. Кантором, В.Я. Дубровским, И.Л. Глазычевым, Е.В. Черневич, В.Р. Ароновым, В.Ф. Сидоренко, А.Н. Лаврентьевым, Е.В. Жердевым, О.Г. Яцюк, С.И. Серовым и др. Тем не менее нужно учитывать, что модель по своей сути является лишь репрезентантом определенных объектов и явлений действительности и не способна всецело их замещать.

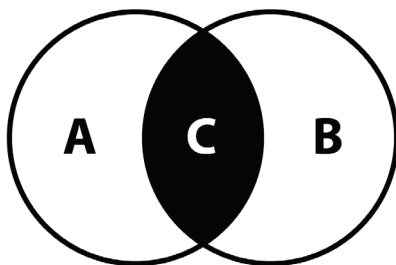


Рис. 1. Модель системы «искусство – дизайн – проектирование»: А – изобразительное искусство; В – проектирование; С – дизайн

Fig. 1. Model of the system “art – design – design”: A – fine art; B – design; C – design

Первым компонентом исследуемой модели является *искусство* (художественная деятельность), присущее человеку с древних времен: пещерная живопись (петроглифы Альтамиры, Шове, Фон-де-Гом, Ласка и др.), архитектура (менгиры, кромлехи, дольмены), скульптуры («Венеры палеолита»), декоративно-прикладное искусство (керамика, обработка металла, ткачество).

Искусствоведение (искусствознание) как комплекс научных дисциплин, изучающий искусство, начал развиваться позже. В Древней Греции искусство понималось как бледное копирование вещей, являющихся копиями вечных идей (Платон, Аристотель, IV в. до н.э.). В Древнем Риме получило развитие идеалистическое мистическое учение о самостоятельном существовании души, духа независимо от материи – спиритуализм. Многообразный опыт сконцентрирован в индийских трактатах: «Читралакшана» (начало н.э.), «Шильпаштра» (V–XII вв.), «Манасара» (XI в.); китайских средневековых трактатах (Се Хэ, V в.; Ван Вэй, VIII в.; Го Си, XI в.), а также в многочисленных средневековых трактатах Ближнего и Среднего Востока (Султан Али Мешхеди и Дуст Мухаммад, XVI в.; Кази-Ахмед, конец XVI в.; Садики Бек Афшар, XVI–XVII вв.).

Однако наиболее полное и непрерывное осмысление искусства наблюдается в контексте западноевропейской традиции. Современное искусствоведение определяется как сложноорганизованная система, включающая в себя теорию искусства, историю искусства, эстетику и художественную критику. Особый вклад был сделан выдающимися мыслителями эпохи Возрождения (Д. Вазари, Л.Б. Альберти, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, А. Дюрер и др.), Нового времени (Карел ван Мандер, Д. Дидро, Г.Э. Лессинг, И. Гёте, И. Винкельман, Дж.Б. Ланци, П.М. Еропкин, И.Ф. Урванов, В.И. Баженов и др.), XIX и XX вв. (Ф. Куглер, М. Дворжак, М. Фридлендер, К. Вёрман, А. Грабар, А. Варбург, Э. Панофский, Э. Гомбрих, А.М. Кантор и др.). Перечисление имен и объединение их в отдельные условные группы не позволяет во всей широте показать теоретическое многообразие искусствоведе-

ния. Но позволяет отметить сложный и неоднозначный путь становления комплекса искусствоведческих дисциплин. Каждый из перечисленных историков, теоретиков и критиков искусства внес неоценимый вклад в искусствоведение. Несмотря на это, сегодня достаточно сложно определить общий теоретический базис, фундамент искусствоведения в целом и изобразительного искусства в частности. А без него двигаться дальше в разработке концептуальной теории СИГРА невозможно.

В «системе» научно-исследовательской литературы под теорией изобразительного искусства, как правило, понимаются различные гуманитарные науки: философская теория познания, эстетика, культурология, социология искусства, психология художественной деятельности и др. [2. С. 6].

Подобная ситуация вынуждает исследователя опираться на эссеическое (как правило, художественное, а не научное) описание произведения, стиля, эпохи и т.п. Еще более сложная проблема возникает при проведении научного исследования в смежной с изобразительным искусством сфере творческой деятельности, например, при сопоставлении искусства графики и графического дизайна. Происходит как бы размывание образа творческой деятельности, приводящее к тому, что профессия дизайнера не обособляется от профессии художника.

Именно поэтому видится важным обратиться к научно-исследовательской работе В.И. Жуковского «Теория изобразительного искусства» [2]. В монографии представлена авторская концепция теории и методологии изобразительного искусства, гармонично интегрированная с эстетикой, историей искусства, семиотикой, психологией художественной деятельности и художественной критикой.

Вторым компонентом исследуемой модели является **проектирование**. Под проектированием чаще всего понимается процесс определения структуры, компонентов (элементов), их взаимосвязей и других характеристик системы или ее частей. Результатом проектирования является проект – целостная совокупность моделей, свойств или характеристик, описанных в форме, пригодной для реализации системы. Внутри проектирования часто выделяют область конструирования – деятельность по созданию материального образа разрабатываемого объекта в виде чертежей, эскизов, компьютерных моделей.

Следует отметить, что в отечественной теории дизайна выделяются четыре этапа проектной деятельности [3. С. 52, 137–138]:

- проблемно-целевой: проблематизация (определение проблемы), подготовительная документация, предпроектное исследование, формулирование цели;
- концептуальный: определение исходной дизайн-концепции, создание дизайн-сценария, синтез морфологического и аксиологического поля;
- организационно-управленческий – организация коллективной проектной деятельности разработчиков;
- проектно-конструкторский – этап перехода из плана идеального (замысла) в план материальный, проект превращается в конечное изделие.

Также в отечественной теории дизайна определяется особый вид художественного конструирования, реализующий описанные этапы и репрезентуемый в виде трех «картин» дизайна: инженерной, художественной (художественное проектирование) и научной [4. С. 87–107].

Добавим, что отечественные теоретики дизайна отмечают, что ни одна из перечисленных концепций не может служить описанием реально существующего единого объекта – художественного конструирования, а употребление термина «художественное конструирование» без указания концепции проектирования, в контексте которой оно рассматривается, является фикцией [4. С. 108].

Третьим компонентом исследуемой модели является *дизайн*, возникающий на стыке сфер изобразительного искусства и проектирования. Под дизайном чаще всего понимают художественно-проектный вид деятельности, ее процесс, а также результат. Этимология термина «дизайн» в латинском языке репрезентуется через слово «dessiner» – «знак»; во французском «disegno» – «рисунок», «эскиз», «планирование»; в английском «design» – «схема», «план», «чертеж», «набросок», «проект», «конструкция».

Дизайн согласно определению, данному на Генеральной ассамблее ИКСИД в 1969 г., является творческой деятельностью, наиболее полно формирующей гармоничную предметную среду, удовлетворяющую материальным и духовным потребностям человека. В более общем виде «дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды» [5. С. 26].

С точки зрения отечественных теоретиков, «дизайн возникает как элемент в механизме управления системой <...> „производство – потребление“» [4. С. 301–303]. Здесь дизайн выполняет две функции: управления потреблением и управления производством, тем самым включаясь в общий контекст «производство – потребление – культура». Таким образом, «дизайн берет на себя функции целенаправленного развития материальной и обслуживающей ее духовной жизни общества» [Там же]. Такое понимание дизайна согласуется и с популярными сегодня социогуманитарными (гуманистическими) концепциями, например В. Папанека [6].

Целенаправленно включаясь в систему культуры, дизайн привносит в нее собственную творческую проектную методологию, с одной стороны, связанную с художественной, а с другой – с проектной деятельностью. В свою очередь, если дизайн-объект является материально-духовным произведением, тогда вполне очевидно стремление дизайнера к взаимосвязи с искусством (в нашем случае изобразительным), где духовность репрезентована исторически сложившейся системой идеалов, а материальность – исторически сложившейся системой ремесленного мастерства графика, живописца, скульптора.

Однако дизайн заимствует не все наработки и достижения искусства и проектирования, а только нужные для своего собственного существования и реализации конкретной проектной цели. Более того, привнесенные в дизайн средства и методы видоизменяются, становясь дизайнерскими. Дизайн выступает как особая синтез-среда, где отдельно взятые компоненты получают новое качество. Эти компоненты сформировались в других сферах деятельности, организованных по собственным правилам и законам. Как отмечает А.В. Бойчук, дизайн – это «самостоятельный вид творческой деятельности, имеющий глубинные связи с искусством, архитектурой, техникой, но развивающийся по собственным законам и правилам» [7. С. 9].

Таким образом, была описана модель, репрезентующая среду изобразительного искусства и проектирования. Их взаимопроникновение образует среду дизайна, который не просто перенимает (прямо заимствует) отдельные

изобразительные или проектные средства, а синтезирует новый вид деятельности.

Теперь обратимся к понятию «*идеал*». Он является одним из ключевых понятий теории изобразительного искусства В.И. Жуковского наряду с понятиями: абсолютное и относительное; единое, многое, единство; отношение, связь, свойство; самоутверждение и соучастие; виртуальное, конечное и бесконечное; граница; единичное и общее; эманация и имманация; сущность и явление; репрезентация; душа, Дух, духовное; сознательное, подсознательное, бессознательное.

Идеал (греч. – «идея», «первообраз») – образец, нечто возвышенное, совершенное, прекрасное. Понятие «идеал» – это синтез чувственно-явленной (материализованной, воплощенной) и сверхчувственной (духовной – идейной, сущностной, трансцендентальной) граней [2. С. 32]. Преобладание одной из сторон ведет либо к созданию идола – поклонение телесной стороне идеала, либо к предельной абстрактности и трансцендентальности. Для уточнения вышесказанного обратимся к учению Платона об «идеях». Здесь отметим только наиболее важные, на наш взгляд, тезисы, относящиеся к данному исследованию.

Вначале Платон разграничивает две вещи: «что есть вечное, не имеющее возникновения бытие» и «что есть вечно возникающее, но никогда не сущее» [8. С. 432]. Получается, что второе – это первообраз, о котором Платон говорит следующее: «первообраз есть то, что пребывает целую вечность» [Там же. С. 440]. Параллельно выделяет и материальность вещей, возникших от первообраза, говоря, что «...[отображение] возникло, есть и будет в продолжение целокупного времени...» [Там же. С. 440]. И добавляет: «Природа эта по сути своей такова, что принимает любые отпечатки, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто она в разное время бывает разной; а входящие в нее и выходящие из нее вещи – это подражания вечносущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом...» [Там же. 453].

Таким образом, идеал будем понимать как вечносущую идею, всецело недоступную сущность, к которой может обращаться художник для создания произведения искусства. Само произведение является лишь одним из бесконечно возможных отпечатков, отпечатков идеи, репрезентуя материальную сущность идеала.

В качестве примера обратимся к идеалу красоты, который в художественной культуре, как правило, связан с женской красотой. Очевидно, что он не только отражение субъективности художника, но также зависит от эпохи и культуры, в которых существует. Обозначим лишь несколько «отпечатков» идеала женской красоты в западноевропейском и отечественном изобразительном искусстве: древнегреческий (Александр из Антиохии на Меандре – «Венера Милосская»), готический (Рогир ван дер Вейден – «Портрет дамы»), эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи – «Джоконда»), барокко (Питер Пауль Рубенс – «Венера перед зеркалом»), а также в работах художников XVIII–XXI вв.: Ф.С. Рокотова, Г.Л. Левицкого, Ф. Гойя, В.Л. Боровиковского, Ж. Энгра, К.П. Брюллова, К. Курбе, А. Кабанеля, Г. Моро, Ф. Лейтона, Дж.-Э.М. Уистлера, И.Н. Крамского, Д.У. Уотерхауса, Э. Дега, К. Моне,

О. Ренуара, Э. Мане, М.А. Врубеля, В.А. Серова, К.А. Сомова, К.А. Васильева, П. Пикассо, С. Дали, Э. Уорхол и многих других.

В.И. Жуковский приводит другой пример идеала. Он анализирует работу П.О. Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт». Для создания этого произведения Ренуар неподалеку от танцевального зала в 1876 г. снял дом и нанял натурщиц. Каждое утро художник работал над произведением в саду дома, изучая игру солнечных бликов, проступающих сквозь листву деревьев. Именно бесконечное солнце, «оканчивающее себя в виде изображения множества лучей-струй, льющих сквозь листву на землю небесную энергию и брызжащих на всех и вся солнечными зайчиками», становится главным героем, идеалом [2. С. 207]. Произведение позволяет зрителю слиться с идеалом, оказаться в Мулен де ла Галлет, прочувствовать тепло солнца и пуститься в пляс.

«Идеал» в дизайне является связующим звеном дизайнера с культурой, если понимать культуру как идеалообразующую сторону человеческой жизни, а также процесс и результат идеалообразования. Однако в дизайне интенция дизайнера направлена не на идеалы «высокой культуры», а на человека – его потребности и проблемы, т.е. на идеалы «массовой культуры». Например, если в художественном произведении идеал женской красоты репрезентуется через образ богини (например, Афродиты или в римской мифологии Венеры), то, например, в графическом дизайне – это собирательный образ «лидера мнений», например, образ Сары Бернар в плакатах Альфонса Мухи. В результате созданный графическим дизайнером плакат будет иллюстрировать упрощенный, а значит, понятный большинству образ, помогающий передать нужное сообщение – разрешить поставленную проблему.

В контексте концептуальной теории СИГРА идеал представлен в виде семантических вершин семиотического знака или знаковых систем. Например, бренд в графическом дизайне представляет собой сложную семантико-визуальную систему, где семантика описывает сущность, миссию, видение, индивидуальность, позиционирование. Визуальная часть представлена атрибутами: логотипом, фирменными цветами, шрифтом, паттерном, различной рекламно-полиграфической продукцией и др. [1. С. 12]. Семантика представляет сверхчувственный уровень – идеал, а визуальность – материальное воплощение.

Семиотичность. Неотъемлемой частью теории В.И. Жуковского является изучение художественного образа (не следует путать с первообразом). Детально исследуются композиционирование и его статусы. Под композиционированием понимается «деятельностный процесс отношения зрителя с материальным произведением, в течение которого получает свое оформление художественный образ» [2. С. 317]. Статусы художественного образа определяются через материальные, индексальные, иконические (иконически-суммативные, иконически-интегральные) и символические качества.

Материальное качество произведения искусства – это осмысленно созданная (явленная из небытия в бытие) композиция, представленная в виде определенного (не случайного) набора краскоформ (красочных смесей) красочного слоя, например живописного произведения [Там же. С. 337]. Это материальный посредник, позволяющий остальным трем статусам художественного образа явиться зрителю.

Индексальное качество – это набор идентификаторов (знаков-индексов), глоссарий объектов, персонажей, участвующих в повествовании произведения: «Каждое действующее лицо еще не начало действовать, однако уже отмечено рядом отличительных особенностей» [2. С. 356]. Например, в картине «Часы» М. Шагала (рис. 2) зритель сначала воспринимает знаки-индексы в виде часов, стены, окна, человека и стула.



Рис. 2. Шагал М. «Часы». 1914 г.

Fig. 2. Chagall M. "The Clock". 1914

Иконическое качество – образно-явленный (знак-икона, знак-копия) объект, в котором проявляется индексальное качество. Иконическое качество разветвляется на иконически-суммативное и иконически-интегральное.

Иконически-суммативное качество представляет особый характер сцепления, связывания персонажей, объектов в некие суммативные группы, результат сложения каких-либо величин [Там же. С. 366]. Например, в произведении М. Шагала «Часы», В.И. Жуковский выделяет следующие суммативные персонажи-общности [Там же. С. 371]:

- изображения комнаты, суммированные из окна и бесконечно высокой стены;
- изображение группы – человека, задумчиво глядящего в окно, и стула;
- изображение огромных настенных часов, надпись на которых дает понять, что они изготовлены в Париже.

Иконически-интегральное качество – это визуализация, представление в чувственно-явленной форме специфики объединенного (единого, связанного) представления персонажей в виде неразрывного целого [2. С. 377]. В картине М. Шагала «Часы» иконически суммативные общности проявляют себя в новом качестве [Там же. С. 371]:

– доминирование часов над человеком обозначает, что всем, включая человеческое существование, неумолимо правит время. Уточняя, Жуковский отмечает, что главенствует не время вообще, а время, обладающее социальным качеством, т.е. часы репрезентуют Париж, формирующий социальную общность художников всего мира;

– часы, расположение стрелок на циферблате, стена, окно, стул и человек передают идею, что персонажу остается мало времени для выбора судьбоносного решения.

Символическое качество произведения искусства – это уровень непосредственного общения (игрового диалога) зрителя с Совершенным идеалом [Там же. С. 386]. Индексальное и иконическое качества необходимы для осуществления этого общения, на уровне органичного (гармоничного) их единства возникает возможность проявиться знакам-символам, где понятие и визуально явленный образ не имеют однозначной (точно заданной) связи. В произведении М. Шагала символическое качество проявляется тогда, когда зритель понимает, что судьбоносное решение для человека, сидящего перед окном, – это выбор между «ограниченным „забором“ высоченных стен, являющихся знаковым выражением домашнего социума» [Там же. С. 371], и искушением, побуждаемым часами, без остатка отдать элитному парижскому социуму, «манящему в свои пределы всех творцов изобразительного искусства» [Там же].

Применение семиотического подхода к изучению дизайн-объектов оправдано. Любой дизайн-объект обладает теми же качествами, что и произведение искусства:

– *материальным* – визуально наблюдаемое дизайн-произведение (дизайн-объект), с которым взаимодействует зритель;

– *индексальным* – при восприятии композиции дизайн-произведения зритель в первую очередь осуществляет идентификацию компонентов, т.е. сопоставляет с аналогами в своем сознании;

– *иконическим* – здесь зритель пытается понять содержание знаков. Наиболее простыми являются знаки-иконы, обладающие визуальной тождественностью с реально существующими объектами;

– *символическим* – это наиболее сложный уровень понимания дизайн-объекта, когда визуальность дизайн-произведения обращается к таким символическим ценностям «массовой культуры», как, например, бренд-архетипы.

Семиотичность является неотъемлемой частью концептуальной теории СИГРА. Дизайн-объекты в СИГРА изначально создаются путем комбинирования семиотических знаков и знаковых систем. Подробно этот аспект рассматривается в диссертационном исследовании «Концептуальная модель визуальной идентификации бренда в графическом дизайне» [9]. На теоретическом и предметном уровнях показывается, что семиотический знак – это единство понятия (смысла, идеи), сигнификата (структуры, конструкции, проекта – дизайн-объекта или отдельного его компонента) и предмета

(наблюдаемой выразительной оболочки), репрезентирующих простой или сложный графический дизайн-объект [9. С. 13].

Более того, индексальные, иконические и символические качества – это изначально заданный дизайнером тип семиотического знака. Например, в графическом дизайне, если необходимо визуализировать изображение «льва», тогда семиотический знак изначально создается как иконический (денотативный), максимально похожий на этого зверя. Если же стоит задача создания символического знака, тогда осуществляется стилизация, акцентирующая внимание на определенном коннотативном качестве: силы, спокойствия, уверенности и т.п. Высокий уровень стилизации создает знак-индекс, указывающий на зверя, но при этом отсутствует иконическое подобие и в сознании зрителя не возникает никаких символических коннотаций.

Теперь следует обратиться к теоретическим концепциям дизайна, которыми должна согласовываться СИГРА. Отечественными теоретиками дизайна выделяются три подобные концепции – «*картины*» художественного конструирования: инженерная, художественная, научная.

Инженерная картина художественного конструирования отличается от традиционного инженерного конструирования введением художника-конструктора (обладающего инженерной подготовкой) в состав проектной группы в качестве равноправного ее члена. Объектом проектирования является промышленное изделие. Его социальная необходимость определяется вне сферы конструирования, т.е. задается извне. Процесс проектирования определяется структурой и нормами инженерного проектирования и в общем виде выглядит следующим образом: заказ – техническое предложение (проектное предложение, проектное задание) – отбор оптимального варианта – рабочий проект – корректировка – опытный образец (прототип) – промышленный образец – серийное производство. Художественность (эстетика) инженерного метода проектирования определяется дополнением его специальными разделами стилистики, позволяющими сформировать искусственную связь между инженерией и художественным творчеством [4. С. 87–94].

Художественная картина художественного конструирования – художественное проектирование – определяется объектом проектирования. Здесь этим объектом является сам проект, а не вещь. Роль художника-конструктора заключается в создании целостного продукта, обладающего самостоятельной ценностью наподобие деятельности художника в искусстве. Акцент делается на непромышленной форме реализации проекта, т.е. отсутствует связь с производством. Процесс не имеет четкой фиксации по этапам, тем не менее в общей форме может выглядеть следующим образом: эскиз-идея, эскизный проект, проект. Методика художественного проектирования опирается на инструментарий искусства и методы поиска творческих решений: мозговой штурм, системное проектирование, ситуационный анализ, метод коллажа, поисковое исследование, фокус-группа и др. Однако следует отметить, что это не свободная художественная деятельность, а логически обусловленная художественно-проектная деятельность. Подобный синтез позволяет органично (не «насиловательно», как это было в инженерном художественном проектировании) интегрировать различные методы и средства из других областей знаний. Таким образом, этот подход (методология) позволяет решать практически любые виды проектных задач [Там же. С. 94–100].

Главным тезисом *научной* (не относится к науке, а является формальным способом переноса средств, выработанных в науке) картины художественного конструирования является выбор объектом конструирования вещи в результате отрицания проектирования как самостоятельной деятельности. Основной целью является превращение инженерного конструирования в научно-организованное, формализованное художественное конструирование, позволяющее впоследствии перейти от представлений о художественном конструировании к науке о художественном конструировании. Подобный подход позволяет строить не «науку о дизайне», а «науку в дизайне» [4. С. 100–107]. Эта особенность позволила художественному проектированию перейти к автоматизированному и даже интеллектуальному проектированию с помощью интеллектуальных систем.

В этом плане художник-конструктор представляется как макроконструктор, а его роль заключается в комплексном (системном) приведении промышленных изделий в соответствие со стандартами-эталоном. Он является обладателем универсальных знаний о вещах-системах, т.е. вещь понимается в данной концепции как система. Процесс проектирования представляется особой формой применения средств науки, а также заимствованием наработок инженерного конструирования. Художественная составляющая представляется как изолированное эстетическое качество, т.е. в виде формализованных стилистических характеристик формы.

Следует отметить и терминологическую проблему, разрешение которой вводит важную поправку к отечественной теории дизайна. Как отмечает О.И. Генисаретский, в Советском Союзе «само слово „дизайн“... вызывало подозрения и заменялось эвфемизмами вроде „технической эстетики“, „художественного конструирования“, „художественного проектирования“» [Там же. С. 359]. Можно согласиться по поводу терминов «художественное конструирование» и «техническая эстетика», которые практически исчезли из оборота в современной литературе по дизайну. Что же касается термина «художественное проектирование», то, на наш взгляд, он непосредственно отражает сущность дизайна как художественной (творческой, образной) и проектной (системно-логической) деятельности.

Таким образом, компонент «проектирование» в исследуемой модели, пересекаясь с «искусством», образует сферу «дизайна», которая является репрезентантом различных концептуальных теорий. Остальную область проектирования, представленную в модели, следует отнести к другим видам проектной деятельности, не пересекающимся с художественной деятельностью.

Отметим, что в изучаемой модели нельзя графически изобразить три «картины» художественного конструирования в виде вписанных друг в друга окружностей. Это приведет к неправильной трактовке с возникновением иерархической соподчиненности, тогда как «картины» представляют собой монопольные, равнозначные проекты, подавляющие другие как «неверные» [Там же. С. 87–109].

Столь подробное описание модели было необходимо для определения места СИГРА в системе «искусство – дизайн – проектирование». Напомним, что СИГРА – это графическая художественно-проектная (дизайн) среда, обладающая собственной семиотически интерперетируемой синтетической вы-

разительностью и семиотическим комбинаторным проектным подходом – методологией.

Выразительность СИГРА (область искусства) представляет собой синтез средств:

- изобразительного искусства – выразительные и стилистические возможности графики, живописи, скульптуры;

- цифрового компьютерного искусства – компьютерной графики (возможности векторной, растровой, трехмерной графики) и программирования (выразительные возможности алгоритмической и генеративной графики).

Методология СИГРА, в свою очередь, – это:

- определение смысловых (обращение к идеалу) компонентов дизайн-объекта и представление их в виде семантической вершины семиотического знака. Репрезентует проблемно-целевой (аналитический) проектный этап [10. С. 51–52];

- разработка проекта (конструкции) компонентов дизайн-объекта и представление их в виде синтаксической вершины семиотического знака. В. Сидоренко называет этот этап художественного проектирования реализацией «конструктивного мышления» [11. С. 53]. Этот этап синтезирует в себе концептуальный и организационно-управленческий проектные этапы. Здесь дизайн-объект получает целостное концептуальное описание взаимосвязи компонентов, после чего каждый из компонентов может быть передан на реализацию разным дизайнерам или командам;

- формирование материального статуса дизайн-объекта (или его компонента) в виде конечного, воспринимаемого потребителем продукта путем применения выразительных возможностей СИГРА.

Таким образом, СИГРА является *эkleктичной концептуальной теорией*, согласующейся с инженерной картиной дизайна, т.е. может выступать как стилистическая надстройка «инженерного» художественного конструирования путем применения выразительности семиотического коллажа (комбинаций семиотических знаков и знаковых систем).

СИГРА согласуется с «научной картиной» дизайна, так как может быть трансформирована в комплексный семиотический научный подход художественного конструирования – формализованное описание семиотических методов коллажирования.

Она также согласуется с «художественной картиной» дизайна, так как в своей методологии ключевое место отводит созданию сигнификата (проекта) семиотического знака. А расположение сигнификата между «понятием» (смыслом, идеей, идеалом) и «предметом» (материальным объектом, решающим проблему человека) репрезентует суть художественного проектирования и формирует гармоничную взаимосвязь и интеграцию с системой «искусство – дизайн – проектирование».

Литература

1. Габриелян Т.О. Применение научного подхода в разработке семиотико-интерактивной графической проектной среды // Архитектон : Известия вузов. Екатеринбург : УрФУ, 2017. № 3 (59). С. 11.
2. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб. : Алетей, 2011. 496 с.
3. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа : методические материалы / В.Ф. Сидоренко, Л.А. Кузьмичев, А.Л. Дижур [и др.]. М. : ВНИИТЭ, 1987. 172 с.

4. Теоретические и методологические исследования в дизайне. М., 2004. 372 с.
5. Ермилова Д.Ю. Актуальные задачи современного дизайна // Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса. 2014. Т. 8, № 2. С. 25–31.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира. М. : Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.
7. Бойчук А.В. Пространство дизайна. Харьков : Нове слово, 2013. 367 с.
8. Платон. Тимей / Платон // Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3 / пер. с др.-гр. С.С. Аверинцева. М. : Мысль, 1994. С. 421–500.
9. Габриелян Т.О. Концептуальная модель визуальной идентификации бренда в графическом дизайне : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 28 с.
10. Noble I., Bestley R. Visual research: an introduction to research methodologies in graphic design. Singapore : AVA Publishing, 2005. 194 p.
11. Сидоренко В.Ф. «Третья культура» // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности: Первая Всероссийская научно-практическая конференция. М., 2017. С. 43–56.

Tigran O. Gabrielyan, Crimean Federal University the name of V.I. Vernadsky (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: Tigrangabr@tagart-studio.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 152–164.

DOI: 10.17223/22220836/36/14

THE INTERRELATION BETWEEN THE SEMIOTIC-INTERACTIVE GRAPHIC DESIGN ENVIRONMENT AND THE SYSTEM “ART – DESIGN – ENGINEERING”

Keywords: fine arts, design, engineering, ideal, semiotic sign, eclectic conceptual theory.

The article explores the problem of interrelating the conceptual foundations of the semiotic-interactive graphic design environment with the system “art – design – engineering”. A model which representing the system and each of the components is studied in interrelation with each other. It shows the interpenetration of fine art and design through the formation of design – artistic and engineering activities.

The concept of “ideal” analyzes in the context of the theory of the fine arts of Zhukovsky V. and Plato's doctrine of “ideas”. Its supersensible (ideological, essential) side is defined, as well as the sensually illusory side embodied in the material work. It is shown that in the “high culture” the supersensory side is turned towards the ever-existing idea, which is completely inaccessible to the essence, whereas in the design it is purposefully created and exists in the sphere of “mass culture”. It is described that the ideal in the semiotic-interactive graphic design environment is represented in the semantic sense of the semiotic sign.

The methodology of V. Zhukovsky, used in the study of an artistic fine work by revealing, material, index, iconic and symbolic semiotic statuses. It shows how the design work can be explored using this methodology. An analogy is being made with a semiotic-interactive graphic design environment, where the corresponding statuses are manifested in the typology of semiotic signs.

Describes the scope of design, which is interpreted in the context of three “views” of design: engineering, art, science. It is shown that at the junction of the fine arts and engineering there is a sphere of design that has specific artistic and engineering characteristics. It is revealed that semiotic-interactive graphic design environment is an eclectic conceptual theory, borrowing various features of the three “views” of design.

It is concluded that the conceptual theory of the semiotic-interactive graphic design environment is interconnected and can be organically integrated into the system “art – design – design” in connection with the fact that: it has its own form of description and representation of the ideal; has the ability to represent the material, index and iconic statuses of the design work; is an eclectic conceptual theory related to engineering, artistic and scientific “pictures” of design.

References

1. Gabrielyan, T.O. (2017) A scientific approach to the development of a semiotic-interactive graphic design environment. *Arkhitekton: Izvestiya vuzov – Architecton: Proceedings of Higher Education*. 3(59). pp. 11. (In Russian).
2. Zhukovsky, V.I. (2011) *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [Theory of Fine Arts]. St. Petersburg: Aleteyya.

3. Sidorenko, V.F., Kuzmichev, L.A., Dizhur, A.L. et al. (1987) *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniya. Dizayn programma* [The technique of artistic design. Design program]. Moscow: VNIITE.
4. Genisaretsky, O.I. & Bizunova, E.M. (2004) *Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizayne* [Theoretical and Methodological Research in Design] Moscow: Shk. kul't. politiki.
5. Ermilova, D.Yu. (2014) Aktual'nye zadachi sovremennogo dizayna [Topical problems of modern design]. *Vestnik Assotsiatsii vuzov turizma i servisa*. 8(2). pp. 25–31.
6. Papanek, V. (2004) *Dizayn dlya real'nogo mira* [Design for the Real World]. Moscow: D. Aronov.
7. Boychuk, A.V. (2013) *Prostranstvo dizayna* [Design space]. Kharkov: Nove slovo.
8. Plato. (1994) *Sobranie sochineniy : v 4 t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 3. Translated from Ancient Greek S.S. Averintsev. Moscow: Mysl'. pp. 421–500.
9. Gabrielyan, T.O. (2016) *Kontseptual'naya model' vizual'noy identifikatsii brenda v graficheskoy dizayne* [A conceptual model of visual brand identity in graphic design]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.
10. Noble, I. & Bestley, R. (2005) *Visual research: an introduction to research methodologies in graphic design*. Singapore: AVA Publishing.
11. Sidorenko, V.F. (2017) [Third Culture]. *Edinaya obrazovatel'naya sreda v sfere iskusstva i dizayna kak faktor formirovaniya i vospitaniya tvorcheskoy lichnosti* [Unified educational environment in art and design as a factor in the formation and upbringing of a creative personality]. The First All-Russian Conference. Moscow: [s.n.]. pp. 43–56.

УДК 792.8

DOI: 10.17223/22220836/36/15

Н.Л. Кабачёк

ЮРИЙ СЛОНИМСКИЙ. ЛИБРЕТТОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ИДЕОЛОГИИ: ДРАМАТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

В статье рассматриваются принципы создания балетного либретто в период господства драмбалета на советской сцене. В этом контексте пересмотрены с современных позиций некоторые оценки хореографических спектаклей, данные историком балета и либреттистом Ю. Слонимским («Три толстяка», «Аистенок», «Алые паруса» и др.), отмечено значение работ этого мастера в теоретической и практической отраслях балетоведения и его верность подходу к танцу как главному средству выразительности в балетном спектакле. На примере спектакля «Юность», либретто к которому написал Ю. Слонимский, показаны разночтения идеологических и художественных заданий, которые стояли перед создателями современного советского балета и вносили в творческий поиск драматические противоречия.

Ключевые слова: история советского балета, балетоведение, Ю. Слонимский, драмбалет, балетное либретто, драматургия балетного спектакля.

Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978) – уникальная фигура в истории русского и советского балета. Балетовед, драматург, сценарист и педагог, он не сразу нашел свое место в искусстве танца. Но уже в 18 лет стал страстным его пропагандистом, а в 20 сотрудничал с Д. Шостаковичем, работая с ним над либретто балета «Маленькая русалочка». И хотя этот замысел не был осуществлен, Ю. Слонимский получил бесценный опыт в создании основы балетного спектакля – драматургического сценария, который пригодился ему в дальнейшем. А общение с такими выдающимися деятелями балетного искусства, как Г. Баланчивадзе и В. Вайнонен (у которых Слонимский в молодости брал уроки танца), обеспечило ему понимание азов балетного профессионализма.

Здесь также следует отметить, что Ю. Слонимский был одним из самых scrupulous и авторитетных биографов Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчина) в период его учебы и работы в Петрограде. Именно Ю. Слонимскому принадлежит проницательная мысль о том, что Баланчин еще учеником нашел в Мариинском театре своеобразную «библиотеку, которой не было во всем мире: в ней сосредоточились произведения, созданные европейским балетом на протяжении полутора веков. Их авторы, корифеи хореографической мысли, – писал Слонимский, – искали художественную правду, по-своему понимая ее и пользуясь самыми различными темами, образами, жанрами, стилями, подходили с разных сторон к важнейшим проблемам хореографического творчества, отличались друг от друга пониманием природы балета, его назначения, своей миссии в нем. Баланчивадзе, при поразительной способности накрепко усваивать „прочитанное“, обладал еще более драгоценным свойством откладывать любые впечатления в глубине памяти и воскрешать их, по мере надобности, уже в преображенном виде. Это ему пригодилось на всю жизнь» [1. С. 41].

Процитированные строки о Баланчине из архива Ю. Слонимского были напечатаны лишь спустя более 10 лет после смерти автора. Долгое время, вплоть до гастролей труппы Баланчина в СССР в 1962 г. (а после этого и в 1972 г.) его имя как эмигранта было в СССР нежелательным, а в художественном смысле принципы бессюжетного балета, которых придерживался Баланчин, находились под негласным запретом. Поэтому в советские времена было трудно представить, что «многое из опробованного раньше в Петрограде и Москве, значительно позже будет выдаваться чуть ли не за открытие XX века» [1. С. 43].

То недолгое время, пока революционная перестройка всех сторон жизни страны и общества отождествлялась с подобными задачами искусства и вызывала необходимость коренных перемен в балете и танце, ни Ю. Слонимский, ни другие сторонники обновления хореографического искусства ничем себя не скомпрометировали, пока не были вынуждены перейти на стезю социалистического реализма с его унификацией художественного творчества и ортодоксальными законами искусства. Одной из таких художественно-идеологических установок была обязательность жанра хореодрамы (драмбалета), что подразумевало преобладание в спектакле пантомимы (как движущей основы сюжета) над бытово оправданным танцем. Это же касалось и драматургии балетных представлений.

Сегодня трудно сказать, в какой именно сфере вклад Ю. Слонимского наиболее ценен для современных теоретиков и практиков танца – научно-исследовательской или сценарно-драматургической. Но очевидно, что через век после революции 1917 г. настала пора этот опыт переосмыслить и уточнить, освободив от наслоения догм марксистско-ленинской философии и требований советской идеологии (а этим нередко «грешили» даже такие крупные фигуры в области искусствоведения, как И. Соллертинский и Б. Асафьев).

Подобная процедура «очищения» полезна для молодых исследователей танца и искусства, которые обращаются к творческому наследию 1930–1980-х гг. и порой на веру принимают в книгах советских времен проявления «вульгарного социологизма», а также лозунгов советской мифологии, касающейся революционного духа эпохи и ее мнимых завоеваний. То же можно сказать об устаревших положениях теории танца и эстетики художественного творчества, которые базировались исключительно на материалистических догмах и строгих стилевых ограничениях, подобных нормативам классицистской эпохи.

Надо отдать должное Ю. Слонимскому, который во многих своих работах и итоговых сборниках (например, книге «В честь танца» 1968 г. или предисловии к новому изданию «Писем о танце» Ж.-Ж. Новерра 1965 г.) отстаивал те позиции, которые ему казались особо важными для развития советского балета, в то время «канонизированного» в виде балетной пьесы. Именно об этом писал в предисловии к книге Ю. Слонимского «Чудесное было рядом с нами» сорокалетний Ю. Григорович: «В значительной мере способствовал нашему сближению подход к танцу как главному средству выразительности в балетном спектакле. Юрий Иосифович страстно отстаивал этот тезис со страниц газет и журналов, с трибуны собраний и конференций, он остался верным ему на протяжении всей своей жизни, считая, что класси-

ческий танец представляет собой театрально-образный язык, вне которого нет искусства сцены.

Григорович полностью разделял мнение Слонимского о том, что если балетмейстер способен найти танцевальные приемы, которые выражали бы мысли, чувства и идеи, лежащие в основе создаваемого им произведения, зритель найдет танец более убедительным, естественным и волнующим, нежели обычные телодвижения. Сегодня, подчеркивал Ю. Григорович в 1984 г., трудно без уважения к смелости автора перечитывать статьи Слонимского, написанные в период триумфов драмбалетов, когда он мудро предостерегал мало сказать признанных – увенчанных славой балетмейстеров этих спектаклей о том, что нельзя переносить законы драматического театра на театр балетный [2. С. 5–6].

Однако, критикуя даже такого влиятельного и «образцового» по тем временам мэтра, как Р. Захаров, Слонимский и сам должен был принимать те «условия игры», которые диктовала идеология эпохи. Иначе ни на трибуну творческих съездов, ни на страницы печати (к изданию книг – тем более) он бы не был допущен. В этом смысле показательна книга Ю. Слонимского «Советский балет», вышедшая в 1950 г. и получившая подзаголовок «Материалы к истории советского балетного театра». Можно с уверенностью сказать, что эта книга планировалась в ряду мероприятий, спровоцированных партийными постановлениями 1946–1948 гг., касавшихся борьбы с «ревизионистами», «безродными космополитами», а также «низкопоклонством перед современной буржуазной культурой Запада». Эти документы многократно и подробно цитировались в постперестроечных источниках информации, но не всегда с учетом конкретной фактологии творческих событий, о чем речь впереди.

Ю. Слонимский в книге 1950 г. переосмысливал историю советского балета как самодостаточную, без учета влияния «Русских сезонов» и влияния «модернистических» опытов (вернее, без учета работ творцов, оказавшихся в эмиграции). Рассматривая практику 1918–1926 гг., Слонимский отвергал как художественно несостоятельные, попытки вернуть на сцену «Петрушку» и «Жар-птицу» (Большой театр, 1920/21), поставить «Болеро» Равеля (под названием «Воинственный танец»), «Испанское каприччио» и «Шехерезаду» из репертуара М. Фокина (1923, Большой театр). Широкий зритель не принял этих миниатюр, невзирая на русскую фабулу, утверждал Ю. Слонимский. Декадентская направленность таких балетов чужда и враждебна советскому зрителю, советскому искусству, как бы ни были эффектно обставлены предполагаемые зрелища. Таким образом, делал вывод автор «Материалов к истории советского балетного театра», опыты русских советских хореографов В. Рябцева, Ф. Лопухова, Л. Жукова «не подтверждали, а опровергали теорию о прогрессивности всякого художественного произведения, созданного в споре с императорскими театрами» [3. С. 46].

Подобная риторика неизбежно сопровождала выводы Ю. Слонимского относительно творческой судьбы К. Голейзовского и его «опыта формалистических блужданий». И Ф. Лопухова и К. Голейзовского как наиболее ярких экспериментаторов танца, не уехавших за границу, легко было обвинить, что благодаря им «замедлялось формирование советского художественного мировоззрения молодежи, ей прививались те буржуазно-эстетические пред-

рассудки, которые властвовали над мастерами старшего поколения. Но постепенно, – смягчает разоблачительные пассажи Слонимский, – под влиянием бурного развития советского искусства, окружающая его молодежь поняла главное: всякое формотворчество в отрыве от идейного содержания враждебно балетному театру; никакое обновление танцевальных форм не двинет искусство вперед, если оно не рождено новым содержанием, представляющим жизненный интерес для советского народа» [3. С. 51].

Конечно, эти требования едва ли не в большей степени касались и репертуара для детей. Детскую аудиторию просто необходимо было подготовить к восприятию серьезных тем и идей. И, конечно, Слонимский прав, утверждая, что «по вине вульгарных социологов балетный театр первого двадцатилетия чурался сказки. Игнорируя то обстоятельство, что народное творчество создало огромное количество сказок и легенд, фантастическое содержание которых полностью реалистично, критика, плутовавшая в тумане громких фраз и отстало-реакционных воззрений, требовала изъять сказочные элементы из спектаклей наследия, ставила знак равенства между реальным и реалистическим действием. Но автор книги о советском балете несколько лукавит, когда пишет, что «в результате из „Лебединого озера“, „Щелкунчика“, „Спящей красавицы“, „Жизели“ боязливо изгонялась фантастика под лозунгом борьбы с мистикой, на которую там не было и намека» [Там же. С. 172] (курсив мой. – Н.К.). «Намек», разумеется, был, и примеров игнорирования сказочно-поэтической сущности балетного сценария в постановке упомянутых балетов можно привести множество. Но, поскольку сам историк балета Ю. Слонимский был и набирающимся опыта либреттистом, интересно сравнить его профессиональные (но идеологически предвзятые) оценки разных детских балетов, поставленных в 1930-е гг.

Это легко сделать путем сравнения идеологических и художественных характеристик. Говоря, к примеру, о содержании балета «Три толстяка» В. Оранского по сказке Ю. Олеши (балетмейстер И. Моисеев), Ю. Слонимский характеризует его как «разнообразное, оживленное, красочное действие, которое требует большой режиссерской изобретательности в разных по характеру танцах. В спектакле было все, чем только можно было привлечь внимание зрителя. Отчего, задавался вопросом Ю. Слонимский, этот нарядный, занимательный спектакль, в котором было так много танцев, не смог прочно войти в репертуар?». Первопричину «полуудачи» спектакля критик видел в литературном первоисточнике, ибо сказка Ю. Олеши, по его мнению, «имела ряд серьезных идейно-эстетических изъянов: облегченность содержания сочеталась с украшением в духе западноевропейских декадентских сказок; модернистские тенденции „заглушали“ в спектакле отдельные реалистические находки» [Там же. С. 137].

Судя по авторскому предисловию к либретто, опубликованному Большим театром, И. Моисеев хотел выдумать веселую балетную сказку, карнавальную игру, острую танцевальную клоунаду, которая вызывает смех в зрительном зале. Вот здесь и обозначился изъян сказки Олеши, которая породила противоречие спектакля. Постановщик соединил сцены народного гнева и торжества с театральным гротеском и клоунадой, типичными для ревю, замысел чуть ли не революционного содержания с развлекательным характером действия. Новое в попытках Моисеева опровергалось старым, чуж-

дым советскому театру. Аллегорическая сказка всегда рождает в балете трудно преодолимую опасность. Аллегория образов в соединении с абстрактностью танцевальных форм, порою наперекор желаниям автора, отрывает балетный спектакль от реальности, делает происходящее на сцене формальной игрой.

Абстрактно-сказочная трактовка всего действия, явная аттракционность дивертисментов и минимум танцевальных характеристик внутреннего мира героев; буффонада, которая напоминает лицедейство, – рецидив развлекательной зрелищности, которая не может вызывать любовь к героям, к их чувствам и делам, – все это делало неполноценным большой и талантливый спектакль [3. С. 138].

В противовес «неполноценности» «Трех толстяков», Ю. Слонимский приводит балет Д. Клебанова «Аистенок», также поставленный на сцене Большого театра СССР, авторы которого «не хотели ограничиваться развлечением и забавой. Они избрали путь более тяжелый, но ведущий к важной цели. Ими руководило желание воспитывать в юных зрителях благородные мысли и патриотические чувства. Сказка „Аистенок“ не уведит в давно прошедшие времена, а, наоборот, прямо обращается к окружающей действительности. Сила ее в воплощении большой и актуальной темы. Жизнь советских детей показана параллельно с судьбой жителей колониальной Африки. Просто и естественно выражена идея содружества пионеров, ее высокая моральная основа. Тема братской солидарности звучит в спектакле правдиво и убедительно, цементирует разрозненные эпизоды, делает спектакль общественно значительным, типично советским. Такие сцены, как учеба детьми осиротевшего аистенка полетам, как борьба с плантатором за спасение негритенка, как „шефство“ над негритенком аиста, воспитанного, в свою очередь, советскими детьми, как встреча пионеров с негритенком и прием его в пионерский отряд – не могут не волновать юных зрителей» [Там же. С. 171].

Утверждение, что детский спектакль «Аистенок» является этапным в освоении советской хореографией реалистического метода, конечно, было идеологически вынужденным и в целом не соответствовало действительности. Скорее наоборот. Его схематичное и наивно-поучительное либретто не укладывалось в образный строй талантливой и остроумной музыки композитора Д. Клебанова. Но для Слонимского важнее был вывод о том, что «на опыте „Аистенка“ отчетливо видно, как плодотворно было разоблачение формалистских и натуралистических тенденций в искусстве сценического танца, как много оно дало мастерам балета, увидевшим и понявшим свою задачу» [Там же. С. 174].

Протестуя против «вульгарного социологизма», Ю. Слонимский и сам часто попадал в ловушку, подставленную трафаретной советской идеологией. Об этом говорит и оценка балета В. Юровского «Алые паруса» по А. Грину, увидевшего свет ramпы в Куйбышеве, где Большой театр находился в эвакуации (1942).

«Не в первый и не в последний раз балетный театр обращается к литературному первоисточнику сказочного или легендарного жанра. Связь сказок и легенд с балетом имеет многовековую традицию и подкреплена рядом удач; вспомним сказки-балеты Чайковского. Но сказка сказке рознь. Есть мудрые народные сказки, полные глубокого реалистичного содержания. И есть сказ-

ки, в радужно-фантастической оболочке которых находится реакционно-мистическое, бездушно-аллегорическое, упадочническое содержание», – комментирует это событие Слонимский.

Нет потребности объяснять, добавляет он, что советский балетный театр принимает только реалистичные сказки большого демократического содержания. Он враждебен использованию сказок в качестве поводов для эффектных зрелищ, нарядных дивертисментов, игры машин и т.п. Имея намерение инсценировать сказку-феерию Грина, авторы спектакля допустили принципиальную ошибку: они не поняли до конца опасностей, которые содержал первоисточник.

Мир образов Грина и идей, их породивших, – чужой и враждебный советскому искусству. Побег от жизни в мир выдумки, оторванной от реальной почвы, теория «дороги никуда» (как назывался один из его романов) не имеют ничего общего с революционной романтикой. Корни творчества Грина находятся в реакционной идеологии предреволюционного декаданса. Феерия-сказка «Алые паруса» проповедует бездеятельность, созерцательность, рабское терпение. Мораль сказки Грина противна нашей морали. За идеей пассивного принятия жизни и побега от нее прячется игнорирование классовой борьбы. В сказке Грина стертые будь какие намеки на социальный смысл. Абстрактно «добрые» и «злые» люди населяют вымышленный писателем мир, где терпит одинокая, безропотная Ассоль. Право быть «добрыми» писатель предоставляет только избранным лицам, которые возвышаются над жестокой толпой.

Творцы балета многое «гриновское» изъяли. Но авторы не выполнили главное задание – воссоздавая в сказочной оболочке реальное содержание, не дали своим героям конкретных характеров, не провели через весь спектакль сквозную тему, которая отвечала бы «взглядам на мир советского человека» [3. С. 174].

Нет потребности опровергать слова Ю. Слонимского, касающиеся оценки произведений таких писателей, как Ю. Олеся и А. Грин. Во-первых, это уже было сделано. Во-вторых, история создания балетных спектаклей говорит о том, что строгая идеологическая основа чаще всего приводила зрителей как раз к эмоциональному отторжению, а не к воодушевлению. И это может подтвердить работа самого Ю. Слонимского над либретто балета «Юность» композитора М. Чулаки по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Наверняка в требованиях маститого историка балета и профессионального либреттиста не было трезвого расчета на то, что идеология простит издержки художественного творчества. Как и многие представители своего поколения, он, участник Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., искренне разделял патриотические чувства советских людей и был воспитан в духе коммунистической морали. Именно потому заметки Ю. Слонимского как либреттиста балета «Юность» полны драматических размышлений, сомнений в будущем успехе и признаний в несовершенстве практически любого балета на современную тему, над которыми он работал с балетмейстерами и композиторами. Именно эта самокритичная позиция и анализ одного из пройденных творческих этапов и объясняют интерес к почти забытой теме создания советских балетов.

Сначала тема будущего балета показалась Ю. Слонимскому «дискредитацией романа и самой жизни» [4. С. 18]. Ведь речь в произведении Н. Островского шла о строительстве узкоколейной железной дороги, спорах на комсомольском собрании, подпольной работе во времена Гражданской войны. И лишь позднее он согласился на сотрудничество, увидев в либретто балета поэтическую перспективу – стать хореографической поэмой «о юности наших отцов» [Там же].

Опасения создателей балета, в том числе хореографа Б. Фенстера, были не напрасны. Как признается Ю. Слонимский, в подобных спектаклях «зритель взирал на персонажей, пришедших в балет прямо из жизни, с любопытством, но без особого восторга. Автор видит в этом вину создателей современного спектакля, которые требовали, чтобы герой жил либо по вековым балетным канонам, отчего он делался глупым, смешным, либо по законам житейского обихода, отчего он терял способность художественно воздействовать на зрителей. Слишком уж противоестественными, во всех отношениях, казались такие персонажи на балетной сцене» [Там же. С. 38].

Сценарист предлагал такую структуру действия, которая позволила бы постепенно превратить судьбу народа из фона действия в его основу. Жанр спектакля должен был мало-помалу видоизменяться – Слонимскому, по его словам, казалось, что это «выражает главную идею произведения и процесс роста героя: горизонт народной жизни раскрывается перед ним по мере того, как рушатся иллюзии мира детских забав». Б. Фенстер (в меньшей мере композитор М. Чулаки) стоял за «чистоту» жанра, за единство его на всем протяжении спектакля: судьба человеческая обусловлена судьбой народной, которая сама по себе нигде (кроме финала) не должна выдвигаться на первый план.

Так возникли противоречия, которые отразились на сценической судьбе спектакля. Либреттист не без основания утверждает, что на закате эры драмбалета, когда казалось, что найдены «универсальные приемы реализма в балете, будет достаточно буквально воспроизвести в балете любое произведение литературы и драматического театра, повторяя из спектакля в спектакль однажды найденные приемы экспрессии, и это поведет советский балет по широкой дороге реализма» [Там же. С. 41].

В результате танец превращался из главного источника содержания балета в одно из подсобных средств. Создавая «Юность», Фенстер тяготел к драмбалету. Прошло десять лет со дня премьеры, и балет стал утрачивать свою власть над зрительным залом. Времена «драмбалета» кончились, и он увлек за собой в небытие все, что в той или иной степени рождено эстетикой, поэтикой и драматургией этого жанра. Однако, оптимистически заканчивает свои размышления Ю. Слонимский, «советский балет вырос и оставил позади практику минувших десятилетий, поначалу имевшую прогрессивное значение и волнующий отклик в зрительном зале» [Там же].

Выводы. Из проведенного анализа работ выдающегося советского историка балета и либреттиста Ю. Слонимского можно сделать вывод, что многие оценки хореографических произведений и их места в истории балета России XX в. сегодня подлежат пересмотру. Особенно эта переоценка важна для молодых специалистов в области хореографии, не знакомых с идейными перегибами «вульгарного социологизма» и установками «социалистического реа-

лизм», превратившими балет в подобие драматического спектакля без слов с минимальным, бытово оправданным использованием танца. Показана ошибочность безапелляционных обвинений многих талантливых хореографов в формализме и чрезмерность того идеологического давления, которое они испытывали. Результатом данного процесса становилось то, что балетные спектакли утрачивали специфическую образность, становились описательными, иллюстративными, теряли зрительский интерес, а также надолго тормозили поиск новых выразительных средств хореографии.

Литература

1. Слонимский Ю. Георгий Балanchivadze. Начало пути // Советский балет. 1989. № 2. С. 41–46.
2. Григорович Ю. Слово о Юрии Слонимском // Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х годов / общ. ред. И. Ступникова. Л.: Сов. композитор, 1984. 264 с.
3. Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.; Л.: Искусство, 1950. 368 с.
4. Слонимский Ю.И. Семь балетных историй. Л.: Искусство, 1967. 258 с.

Natalya L. Kabachek, Crimean State University of culture, arts and tourism (Simferopol', Russian Federation).

E-mail: natalidance@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 165–173.

DOI: 10.17223/22220836/36/15

YURI SLONIMSKY. LIBRETTOLOGY IN THE SERVICE OF IDEOLOGY: DRAMATIC EXPERIENCE

Keywords: history of Soviet ballet, ballet studies, Yu. Slonimsky, dramballet, the ballet's libretto, dramatic composition of the ballet.

Yuri Iosifovich Slonimsky (1902–1978) is a unique personality in the history of Russian and Soviet ballet. He was a ballet scholar, a playwright, a screenwriter and a teacher. At the age of 18 he became a passionate promoter of the dance art, collaborated with D. Shostakovich, gained an invaluable experience in creating the foundation of a ballet performance – drama script. In his youth, Slonimsky took dance lessons from G. Balanchivadze and V. Vainonen. Communication with prominent figures of ballet art provided him with an understanding of the basics of ballet professionalism. Today, Slonimsky's experience is valuable for dance theorists and practitioners. But it is obvious that a century after the 1917 revolution, it is time to rethink and clarify this experience, freeing it from the dogmas of Marxist-Leninist philosophy and the requirements of Soviet ideology.

This is the **purpose of the study**. Indeed, some young researchers of dance and arts of the 1930s and up to the 1980s sometimes take on faith the manifestations of “vulgar sociology” or the slogans of Soviet mythology regarding the revolutionary spirit of the era and its inhumane “conquests”.

Thus, **the methodology** of the research historical and cultural methods dominate, as well as mythocritical approach in the study the results of the creation of ballet librettos on the plots of literary works of the era of “socialist realism”.

In this research we revealed some principles of the ballet's libretto creation during the rule of drama ballet on the Soviet stage. In this context we reviewed from modern positions some evaluation of dance performances by Slonimsky (“Three fat men”, “Scarlet sails”, “Little Stork” etc.) and we positively note the loyalty of the librettist's approach to dance as the main means of expression in the ballet performance.

On the example of the play “Youth” (libretto by Yuri Slonimsky), we show some ideological and artistic task of the creators of modern Soviet ballet, which brought some dramatic contradictions into the creative search. That is why the notes of Y. Slonimsky as a librettist of the ballet “Youth” are full of doubts about the future success and recognition of the imperfection of almost any ballet on a modern topic, on which he worked with choreographers and composers. This initially self-critical position

is very important in the true assessment of the Soviet ballets of the past years, because in practice they turned the ballet into a kind of dramatic performance without words with minimal use of dance.

In the articles we prove the fallacy of peremptory accusations in formalism of many talented choreographers and the excessiveness of the ideological pressure that they experienced. The result was that ballet performances lost their specific imagery, became descriptive, illustrative, losing the audience's interest, and for a long time slowed down the search for new expressive means of choreography.

References

1. Slonimsky, Yu. (1989) Georgiy Balanchivadze. Nachalo puti [George Balanchivadze. The beginning of the path]. *Sovetsky balet*. 2. pp. 41–46.
2. Grigorovich, Yu. (1984) Slovo o Yurii Slonimskom [The word about Yuri Slonimsky]. In: Slonimsky, Yu.I. *Chudesnoe bylo ryadom s nami. Zametki o petrogradskom baletе 20-h godov* [The wonderful was near us. Notes on the Petrograd ballet of the 20s]. Leningrad: Sovetsky kompozitor.
3. Slonimsky, Yu. (1950) *Sovetskiy balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra* [The Soviet Ballet. Materials for the History of the Soviet Ballet Theatre]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
4. Slonimsky, Yu.I. (1967) *Sem' baletnykh istoriy* [Seven Ballet Stories]. Leningrad: Iskusstvo.

УДК 78.071.1

DOI: 10.17223/22220836/36/16

Н.П. Коляденко, С.Н. Лосева

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

В статье предпринята попытка решить проблему создания синестетической модели интеграции психических процессов в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Показано, что в творчестве композитора синестетичность участвует в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности (музыкального, творческого, духовного и интеллектуального) и уровней музыкального текста: темброво-фонического, композиционно-тематического и интонационно-драматургического. Отмечается, что в рамках интерпретации звукового, темброво-фонического уровня, в первую очередь, активизируются интермодальные синтезы, позволяющие выявить межчувственную составляющую музыкального звучания.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, микрохроматика, синестезия, музыкальная одаренность, музыкальность, духовность, креативность.

С именем композитора Ивана Александровича Вышнеградского (1893–1979) – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора новых видов звуковой темперации, а также философа музыки – связано возникновение *ультрахроматики*, т.е. осознание того, что единица музыкальной материи может составлять менее полутона.

Творчество И. Вышнеградского остается на сегодняшний день малоизученным. Причина этого кроется прежде всего в умолчании, распространившемся на период раннего авангарда. И. Вышнеградский предложил виды темперации, основанные на делении целого тона на «микротоны». Свой тип звуковой системы он называл «*звуковым континуумом*», а взаимную независимость ступеней подчеркивал термином «*пансонорность*». Он считал, что ультрахроматика – это «распыление» музыкальной интонации.

По мнению И. Вышнеградского, музыка может стремиться к космическому сознанию, растворяясь в звуковом континууме, нарушая традиционную систему интервалов, чтобы достичь звукового пространства, где все более узкие интервалы имеют тенденцию к неограниченной плотности. И. Вышнеградский представляет вселенную звука в микроинтервалах (интервалы ниже хроматического полутона): в четверти тонах, затем в трети тонах, шести тонах и двенадцати тонах. В начале своего творческого пути он ставит новую задачу: установить философские и теоретические основы микропереходов в континууме ультрахроматизма.

Композитор хотел услышать сначала эти невероятные звуки в реальном воспроизведении. Поэтому в ноябре 1918 г. он соединил два фортепиано под прямым углом (что позволяло быстро переходить от одной клавиатуры к другой), одно из них настроив на четверть тона ниже другого. Играя одновременно на двух инструментах, он исследовал новый звуковой мир. В период нескольких недель воодушевленной работы он создает свои первые шедевры четвертитоновой музыки.

Предыдущие сочинения И. Вышнеградского уже звучали на концертах в 1914 г. Российские авангардисты очень заинтересовались работой композитора. Теперь пришло время прозвучать новаторской музыке И. Вышнеградского, но для ее исполнения еще не был создан инструмент. Отныне усилия композитора коснутся строительства четвертитонового пианино, которое будет одновременно инструментом для исследований и концертной деятельности. Для этого он покидает Санкт-Петербург, чтобы встретиться с ведущими пианистами Европы в Париже и Берлине [1]. Эти исследовательские поиски, которые продолжались с 1920 по 1929 г., привели его к встрече с Алоисом Хабой, чешским композитором его возраста, который, как и он, был на пути становления ультрахроматизма. Вместе они будут участвовать в страстных дискуссиях. Наконец, рождается четвертитоновое фортепиано, построенное фирмой Förster (Georgswalde, сегодня Йиржиков, Чешская Республика). В корпусе такого инструмента предусматривались два комплекта струн, один из которых можно было настроить на четверть тона ниже, а также модифицировать клавиатуру. Но здесь возникли новые исполнительские проблемы, и тогда Вышнеградский стал проектировать удвоенную клавиатуру. По словам самого композитора, «...в конечном счете все оказалось напрасным. Вторая клавиатура была слишком жесткой, неспособной выражать какие-либо нюансы. Она давала мертвый звук. Мне же нужно было фортепиано, чтобы сочинять сонаты, сюиты, фантазии, а не просто рабочий инструмент. Он был „неконцертоспособен“» [2. С. 154].

В Париже для И. Вышнеградского начинается интенсивный период творчества и теоретических исследований. Он полностью отдается цели, которую ставит перед собой в работе. «Я ничто. Я только то, что я создаю» [3. С. 254] – эта мысль Александра Скрябина сопровождала Вышнеградского всю жизнь. Он развивает и публикует свои исследования в журналах, его начинают узнавать в кругах современных музыкантов, но написанные им произведения пока не исполняются на концертных площадках. Композитор осознает, что он должен отказаться от неудобных инструментов, специфических для ультрахроматической музыки, так как ни один пианист не был готов исполнять технически сложные произведения на четвертитоновом пианино. Возникает необходимость вернуться к первоначальному опыту «новой звуковой вселенной»: два фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона, для двух пианистов с написанным нотным текстом. В своем дневнике Вышнеградский пишет: «Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку... Наконец... я решил отказаться от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона» [2. С. 190]. Это решение уже позволило ему осуществить задуманные планы и выйти на концертную площадку с исполнением его произведений в Париже (1926).

Поразительно целеустремленный, И. Вышнеградский переписал двадцать пять томов своих произведений в личном каталоге. И, наконец, 25 января 1937 г. в Зале Шопена–Плейэля (Париж) прошел четвертый музыкальный фестиваль для двух и четырех фортепиано, настроенных парами с разницей в четверть тона. Вышнеградский сам руководил этим фортепианным оркестром, который никто никогда прежде не слышал. О «Фестивале

четвертитоновой музыки» пресса писала как о сильном и незабываемом впечатлении, которое произвело это мероприятие на музыкальный Париж. Первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки», который полностью состоял из произведений И. Вышнеградского, прошел с грандиозным успехом.

Показательно, что И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности, разрабатывая проект трехклавиатурного микрохроматического фортепиано, опирается на *синестетичность* восприятия нового «звукового континуума», т.е., на привлечение межчувственных визуальных и кинестетических ассоциаций. Особенность конструкции трехклавиатурного инструмента связана с тем, что белые клавиши – это полутоны, а черные – микрохроматические звуки. Для ориентации исполнителя на клавиатуре предлагалось окрасить клавиши в различные цвета: до – белый, ми b – красный, фа # – черный, ля – голубой. Цвет оставшихся клавиш был темно-серого оттенка. Указанная характеристика окраски звука представлена в описании заключительного аккорда из основного произведения Вышнеградского – «Дня Браны» (в более поздних редакциях «День Бытия»), о котором будет идти речь далее. Повторность звукоцветовых соответствий в различных замыслах Вышнеградского показывает ее стабильность и значимость межчувственных связей для творчества композитора.

В движении к «звуковому континууму», т.е. к новому градуированию высотности, И. Вышнеградский шел вслед за Скрябиным, как известно, придававшим большое значение синестетическим соответствиям звука, цвета, света и других модальностей восприятия. Определение «континуум» взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, особенного слышания звуков, которое отражено на протяжении дальнейшего творческого пути И. Вышнеградского. Микрохроматика была для него средством достижения межчувственного «всезвучия».

Синестетичность была связана с особым качеством музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Музыкальную одаренность принято рассматривать как качественно своеобразное сочетание способностей, от которых зависит возможность успешных занятий музыкальной деятельностью. В составе музыкальной одаренности, как установлено, наряду с музыкальностью как специфическим качеством, содержатся более общие способности, не зависящие от акустической природы музыки (воображение, вдохновение, внимание, воля). По мнению авторов, музыкальную одаренность композиторов целесообразно рассматривать как комплекс нескольких компонентов – креативного, интеллектуального, музыкального и духовного [4]. Для более подробного рассмотрения структуры музыкальной одаренности И. Вышнеградского и участия в ней синестетичности рассмотрим соотношение структурных компонентов музыкальной одаренности и уровней музыкального текста, опираясь на исследование одного из авторов статьи [5]. В нем отмечается, что синестетический подход ставит своей задачей погружение в глубинную сферу формирования музыкального смысла. Предметом (областью) синестетического постижения являются внутренние *духовные* слои текста (это может соответствовать таким структурным компонентам одаренности, как музыкальность и духовность) или феноменологический «задний план», в котором возникает аура вероятностных синестетических возможностей *музыкального мышления* (в данной статье музыкальное мышление пред-

ставлено интеллектуальной составляющей музыкальной одаренности). Кроме того, значимость представляет близкая феноменологической редукции (вынесению «за скобки» предметности) установка на «схватывание» беспредметного ядра музыкального образа – музыкальных эйдосов, наполненных синестетичностью. В этом плане полноценной заменой предметности в музыкальном мышлении служит закон *общего эмоционального знака*, который правомерно использовать для фиксации эмоционального содержания музыкальных образов [6]. Эмоциональное содержание музыкальных образов может в общих чертах соответствовать такому обозначенному в данной статье структурному компоненту одаренности, как креативность.

Как можно предположить, синестетичность в структуре музыкальной одаренности композитора интегрируется с формированием трех уровней музыкального текста – темброво-фонического, композиционно-тематического и интонационно-драматургического [7, 8].

Синестетическая модель структуры музыкальной одаренности композиторов представлена рис. 1.



Рис. 1. Синестетическая модель структуры музыкальной одаренности композиторов

Fig. 1. Synaesthetic model of the musical talent structure of composers

На основе данной модели рассмотрим, каким образом в творчестве И. Вышнеградского синестетичность участвует в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности и уровней музыкального текста.

Обозначенные в модели три уровня музыкального текста – темброво-фонический, композиционно-тематический и интонационно-драматургический – включают разного рода межчувственные ассоциации.

Первый, темброво-фонический уровень музыкальных текстов, в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского содержит наиболее отчетливо выраженную *визуальную* составляющую. Показательно, что египетские мудрецы для суждения о каком-нибудь неизученном предмете вначале символически изображали на рисунке воспроизведение целого, которое предшествовало частям, а затем интерпретировали его [6]. Синестетическую интерпретацию темброво-фонического уровня возможно связать с визуальными

координатами «схватывания» целостного гештальта при создании визуального образа-представления музыкального звучания. Визуальный гештальт в общих чертах соответствует целостному слуховому представлению, образуемому в восприятии и получившему название «симультантный гештальт»¹ [6. С. 133–135].

Наличие мысленного и реального визуального симультанного гештальта мы можем проследить, аргументируя синестетичность музыкальной одаренности биографическими данными И. Вышнеградского. Композитор с особенной тщательностью изучает аналогии звуков и цветов, т.е. взаимосвязь между двенадцатью звуками хроматического звукоряда и двенадцатью цветами цветового спектра (шесть основных цветов – красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый и шесть цветов промежуточных, таких как зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный и т.д.).

В конце 1943 г. Вышнеградский написал: «...Я разрабатываю визуальную схему своей работы. Я формирую проект светящейся мозаики, и я изучаю последовательность цветов и форм, которые происходят из той или иной последовательности – по окружности и по меридиану» [9]. Он тщательно рассматривает способы этой светящейся мозаики, рисует микроинтервальную концепцию музыки в виде концентрических кругов и секторов, которые представляет цветными и движущимися световыми ячейками.

После тяжелых лет войны и уединения И. Вышнеградский снова посвятил себя музыкально-композиционной теории. В 1968 г. он продолжает работу над созданием визуального аналога микроинтервальной концепции музыки.

Композитор визуально зафиксировал результаты своих графических исследований идеальных световых мозаик. Они представлены плоской окружностью; цветные огни нарисованы пастелью и цветным карандашом; их движение описывается музыкальными последовательностями, лежащими в основе каждой конструкции. Но как таковые эти хроматические исследования привели к возникновению необходимости тщательной разработки, и их построение развивалось на протяжении многих лет. Они в конечном итоге приобрели определенную ценность, согласно выражению композитора [Там же]. Он нарисовал цветовой указатель с основным графическим рисунком – круг диаметром 18 см и его подразделением – на листе 24 × 24 см. Затем цвета тщательно укладывались в графический рисунок, а черный фон добавлялся позже. Сохраненные рисунки были наклеены на картоне.

Можно попытаться передать их структуру посредством очень упрощенной идеи. Круг или полушарие делится на равные секторы меридианами (лучами), а в концентрических окружностях – равноудаленными окружностями. Их количество может варьироваться в зависимости от каждой конструкции. Во втором хроматическом секторе вся окружность разделена на 144 равные дуги. Это подразделение предназначено облегчать чтение конструкции, а также служить обеспечению локальных вариаций, независимо от общего состава. Что касается меридианов, они разделены на 36 равных частей. Разде-

¹ Создание визуальных гештальтов музыкального звучания (мысленных или реальных беспредметных изображений, сформированных цветом и линиями) является одной из процедур синестетической интерпретации музыкальных текстов, позволяющей установить целостные свойства музыкального образа (см.: [6. С. 134]).

ление меридианов и окружностей порождает ячейки в числе $144 \times 36 = 5184$ клетки. Каждая ячейка получает цвет в соответствии с его положением на пересечении меридиана и окружности (рис. 2).



Рис. 2. Визуальный аналог микроинтервальной концепции музыки

Fig. 2. Visual analogue of the micro-interval music concept

Для каждого из 12 цветов предназначена нота хроматической гаммы, т.е. без различия между диезами и бемолями (так как это делают черные клавиши клавиатуры). Обозначение полутона представлено наклонным крестом (см. Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel), 1956, который будет рассмотрен далее). Последовательность цветов вдоль луча обозначается музыкальной последовательностью. То же самое для цветов, которые следуют друг за другом по окружности; но их последовательности различаются в каждом из четырех секторов.

Хроматические вариации вводятся во время прохождения окружности к тому, что находится непосредственно внутри, следуя меридиану. Меридиан затем действует как вектор, который шаг за шагом дает скрещенные клетки – отсюда цвета, которые следуют друг за другом в своем собственном диапазоне. Чтобы улучшить игру, каждый вектор может действовать локально в обоих направлениях, либо к центру (+), либо в противоположном направлении (–). Кроме того, в первом воспроизведенном хроматическом исследовании существуют три разных вектора А, В и С, которые накладываются на ячейки в соответствии с перестановками, указанными вдоль окружностей. «Мелодии» нетрудно следовать вдоль меридиана или окружности. Переход

от одного диапазона к другому визуализируется путем перехода от фиолетовой клетки к красной клетке.

Представление о темброво-фоническом уровне создает анализ звучания упомянутого сочинения – Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel) для шести фортепиано, зафиксированного на созданном в процессе восприятия пьесы визуальном гештальте. Звуконарастающая масса полутоновых фигур, сопровождаемая настойчивой остинатностью повторяющегося баса и переходящая в хаотическое мелькание целеустремленного движения постепенно насаивающихся аккордов, – эти признаки проявляются в визуальном гештальте. Для определения характера синестетического восприятия темброво-фонического уровня можно представить следующий образ: единая картина звукового поля, с первых звуков произведения охватывающая средний регистр звучания фортепиано (рис. 3, нотный пример 1), в симультанном гештальте представлена постепенным заполнением «визуального полотна» плотной восходящей динамической линией от нижнего до верхнего регистра.

Ivan WYSCHNEGRADSKY

ARC-EN-CIEL 12 parts

opus 37

pour 6 pianos
(en douzièmes de ton)

durée 3 min 3 secondes par ton

MM $\text{♩} = 100 (5\text{f} = 3'')$

INSPECTIONS
MUSICALES

Piano 1
diapason
normal

Piano 2
 $\frac{1}{12}$ de ton
plus haut

Piano 3
 $\frac{2}{12}$ de ton
plus haut

Piano 4
 $\frac{3}{12}$ de ton
plus haut

Piano 5
 $\frac{4}{12}$ de ton
plus haut

Piano 6
 $\frac{5}{12}$ de ton
plus haut

Total

Structure d'analyse

Régime 11
Mélodie de l'arc-en-ciel
p. 8 p. 7 p. 6 p. 5 p. 4

Tout droits réservés pour tous pays

Propriété de l'auteur

Рис. 3. Нотный пример 1. Иван Вышнеградский. Opus 37 «Радуга» (Arc-en-ciel)

Fig. 3. Note example 1. Ivan Vyshnegradsky. Opus 37 Rainbow (Arc-en-ciel)

Партитура опуса на визуальном гештальте фиксируется красочно-графическим изображением музыкального звучания. Яркая цветовая наполненность пространственных «ярусов» представлена резкими контрастами в регистровой, тембровой и динамической «освещенности» звучания, передающей визуально-звуковые образы произведения. Параллельно цветовая тональность зрительных образов вызывает тактильно-температурные ощущения: пространственность регистрового космического звучания холодного, невесомого звучания резкого колючего унисона и мягких, теплых аккордов.

Наиболее важную роль на темброво-фоническом уровне играет взаимосвязь с *творческим* (креативным) компонентом музыкальной одаренности композитора. Данную связь можно обнаружить при анализе регуляции межчувственных связей общего эмоционального фона. Синестетический визуальный гештальт позволяет внедриться в фундаментальные слои «звукового тела» и с помощью межчувственной нюансировки осознать смысл произведения.

Наряду с красочностью в визуальных гештальтах ярко проявляется связь с *гравитационными* ощущениями. Отраженная на рисунке свободно-спонтанная струящаяся линия изображает музыкальный образ, лишенный телесности, зыбкий, растворенный в космической невесомости. Помещенная в верхнем регистре мелодия-линия плавно перемещается вверх и опускается вниз, как бы не подчиняясь гравитации.

В результате визуальная и гравитационная синестезии являются интегрирующей основой для понимания взаимосвязи в композиторском мышлении И. Вышнеградского темброво-фонического уровня и такого структурного компонента музыкальной одаренности, как креативность. Формирование на основе микрохроматики особого звукового континуума свидетельствует о творческом характере его микроинтервальной концепции музыки. В целом можно заметить, что творческие поиски в сфере музыкального звучания проходили у композитора посредством постепенного усложнения и обогащения синестетических связей.

Второй уровень синестетической интеграции в структуре музыкальной одаренности композитора – *композиционно-тематический* – обнаруживает иную межчувственную специфику. Композиционно-тематический уровень музыкального текста включает в себя конструктивно-логические структуры, которые В. Медушевский называет аналитической стороной двойственной музыкальной формы [10. С. 181].

В. Кандинский [11] в своем трактате «Точка и линия на плоскости» объединил синестетическую трактовку музыкальности живописи со структурно-числовой. Логика их связей, если следовать за мыслью Кандинского, состоит в том, что из числа, а именно из единицы как начала любого процесса, происходит не только звуковое исчисление времени в музыке, но и «визуальное развертывание числа» [12. С. 21] или визуальное исчисление в живописи, извлекающее из геометрических превращений единицы (точки) более высокие числовые величины, которые зрительно воспринимаются как линии, пятна и фигуры. Число у Кандинского как «общий корень», от которого «разветвляются звук (тон) в музыке и точка в живописи», является «принципом и мерой каждого процесса», как его трактует Г. Бозм [Ibid. С. 25].

Известно, что числовая сущность музыки была установлена еще в античных учениях. А. Волошинов отмечает, что «отправным пунктом в пифагорейском учении о числе была музыка» [13. С. 120]. По мнению А. Лосева, акцентирующем роль числа в становлении художественного смысла, в этом смысле музыка близка математике. Ученый подчеркивает также связь музыки с «математикой как учением о становящемся числе» [14. С. 496], где она «живет еще и выразительно-символическим конструированием» [Там же. С. 499].

С математическим и числовым началом в творчестве И. Вышнеградского тесно взаимосвязан интеллектуальный компонент его музыкальной одаренности. Символически-числовая направленность творчества композитора отражается в его замыслах [15]. Так, Вышнеградский представляет в своих произведениях фигуры-символы: круг, спираль, крест, квадрат. Геометрическая форма квадрата была очень близка Вышнеградскому¹. Четырехугольные символы воплощаются в творчестве композитора как с помощью приемов нотации, так и с помощью музыкально-образных приемов. Вышнеградский отождествляет четыре стихии – Воду, Воздух, Огонь и Землю – с четырьмя углами квадрата, связывая каждую из них с определенным цветозвуком, или даже цветотональностью. Особенно наглядно это происходит в уже упомянутом одном из безусловно важнейших сочинений композитора – «Дне Бытия» (или «Дне Браммы»). Так выглядит авторский рисунок-комментарий к композиции (рис. 4):

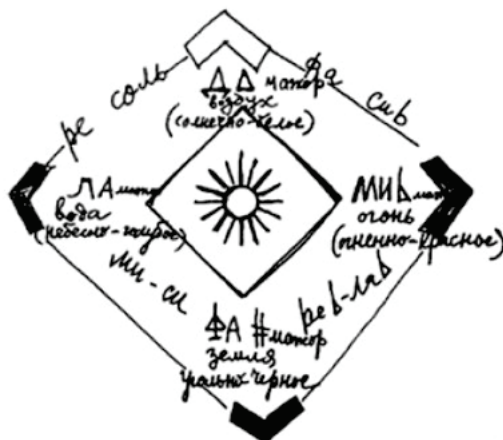


Рис. 4. «Божественная четырехугольность» – иллюстративный комментарий И. Вышнеградского к заключительному аккорду из «Дня Браммы» (с обозначением соответствующих звукам стихий и цветов)

Fig. 4. "Divine Quadrangle" – Illustrative Commentary I. Vyshnegradsky to the final chord from the "Day of Brahma" (with the designation corresponding to the sounds of the elements and colors)

Примечательно, что интервальное размежевание воды, огня, воздуха и земли как музыкальных символов композитор исчисляет по кварто-квинтовым соотношениям.

Любопытен в данном аспекте и цикл И. Вышнеградского «Четыре фрагмента для фортепиано». Уже в самом названии сочинения присутствует сим-

¹ Идеей воплощения в музыке магического квадрата восхищался О. Мессиян.

волическое числовое обозначение – четыре. Трактовка подобного наименования видится в представленном композитором программном значении этого музыкального фрагмента как образа четырех стихий, которые объединяются в единое целое. Но если подойти с другой стороны к данному вопросу, то можно сказать, что пьесы настолько миниатюрны (от 4 до 19 тактов), что их название – «фрагменты» – оправдывает и масштаб композиций.

Таким образом, на композиционно-тематическом уровне синестетичность числовой символики служит способом выражения интеллектуально-логического компонента музыкальной одаренности композитора.

Наконец, рассмотрим роль синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одаренности композитора и третьего – интонационно-драматургического уровня музыкальных текстов. В творчестве И. Вышнеградского «форма как конкретная композиция становится зависимой от двух ее сторон – драматургии и типа письма» [16. С. 18]. Данный факт создает отчетливые предпосылки для синестетической интерпретации интонационно-драматургического уровня в модели музыкальной одаренности И. Вышнеградского. Приоритетным для музыкального мышления композитора стало формирование картины мира, отмеченной нелинейностью, неоднонаправленностью, многомерностью, разомкнутостью восприятия, в которой пересекаются и сосуществуют космическое пространство и время, мгновение и вечность. Представления о расширяющейся вселенной дополнились идеями времени как «длящегося настоящего» (А. Бергсон), как мгновения, «выпавшего» из временного потока, застывшего в неподвижности, пребывающего в ином измерении.

Следуя логике раскрепощения звука, Вышнеградский формирует систему микроинтервалики, которая раскрывает, согласно его представлениям, необозримые горизонты для художественного творчества. Дальнейшее развитие этой идеи наводит на мысль композитора о создании цикличной (или пространственной) гармонии – по принципу «равноотстояния звуковых ячеек». Она соединяет в себе черты атональности и тональности.

Опыты по применению микрохроматических теорий были известны еще со времен Пифагора, однако «зона действия» микрохроматики ограничивалась исторически складывавшимися ладовыми системами. Глубоко исследовал эту проблему И. Никольцев: «Вплоть до XX века микрохроматика связана с развитием строя и лада... Однако соотношение таких температур с микрохроматикой было в целом весьма опосредованное: их звуковое богатство еще не воспринималось как таковое и служило лишь цели воссоздания „чистых“ (нефальшивых на слух) звуковых соотношений многоголосия в пределах распространенных тогда ладовых систем»¹.

Для синестетической интерпретации музыкальных текстов значимо то, что выявление в интонационном процессе отражения глубинных закономерностей мышления взаимосвязано с уже указанной феноменологической направленностью на внутренние духовные слои глубинного плана музыкального текста [6]. В этом смысле значима предложенная Вышнеградским в русле микрохроматических поисков идея пансонорности. Сама идея пансонорности, вселенского звукового континуума, как известно, была потенциально

¹ Никольцев И. Микрохроматика в системе современного музыкального мышления: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 7.

присуща Скрябину. Но если у Скрябина эта идея скорее концептуальна, чем реальна, то у Вышнеградского она приобретает действительное воплощение через «раскрепощение звука и ритма».

Основа данного процесса – это волновая природа звука и звуковых соотношений. Система, дающая естественнонаучное определение любой интерваллики, а также параметров консонантности и диссонантности, была живо воспринята и «проработана» композитором. Пансонорность влияет на создание музыкальных образов-интонаций, в которых воплощена не конкретная программность, а общий эмоциональный знак и подчеркивается эстетический сверхзамысел композитора.

Для раскрытия в творчестве Вышнеградского межчувственных связей на интонационно-драматургическом уровне показательно установление синестетических координат пансонорной интонации на примере цикла «Четыре фрагмента». Надо отметить, что цикл «Четыре фрагмента» композитор считал переходным произведением, знаковым в обретении пансонорности как новой творческой идеи. Цикл существует в двух вариантах – традиционном и четвертитоновом. Четвертитоны в цикле проходят стадию наращивания музыкальной ткани: от первого к четвертому фрагменту по мере усложнения музыкального языка.

Сам композитор пояснял свою идею так: «Первая [пьеса] написана полутонами, во второй встречается одна четверть тона, в третьей их несколько, а четвертая просто кишит четвертями тона» [2. С. 96]. Таким образом, цикл стал «мостом» к одной из ведущих новаций Вышнеградского – четвертитоновой технике, и далее – к уникальному явлению русского музыкального авангарда начала XX в. – «pansonorité».

Интонационный процесс в цикле разделен кварто-квинтовыми «перегородками», глубинными интервалами, получившимися за счет расходящихся и сходящихся гамм и аккордов. Воспользовавшись координатами визуально-слуховой синестезии, отразим эти направления глубинной интонации с помощью цветовой характеристики. Звучание квинт в аккорде созвучно с обозначением холодного серо-голубого оттенка (звучание пустоты, глубины, горизонтального парения) [Так же. С. 28]. Квартовый вариант интонации может иметь более насыщенный теплый тон. Скорее всего, неслучаен и тон «до», вокруг которого разворачиваются музыкальные события первой пьесы. Это – «солнечно-белый» (термин Вышнеградского) символ воздуха для композитора, символ небесной Божественности. Настолько же символично чистое и белое движение звуков вверх в противовес их бемольно-затемненному спуску. Вышнеградский использует все 12 звуков с центром «до» (набирая их за максимально сжатый период времени!), но это не равноправные члены хроматической тональности, а скорее подчиненные друг другу альтерационные линии (рис. 5).

Таким образом, визуально-цветовая синестезия способствует выявлению в интонационном процессе межчувственных слоев, в которых формируется не связанный с внешней предметностью глубинный пансонорный символический план музыкального текста. В этом случае происходит взаимопроникновение третьего интонационно-драматургического уровня и таких структурных компонентов музыкальной одаренности, как *музыкальность* и *духовность*.

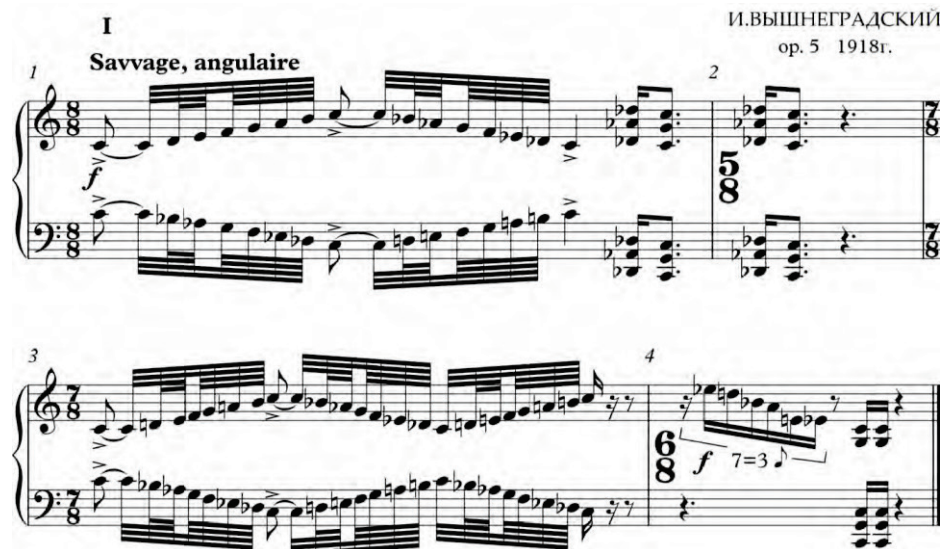


Рис. 5. И. Вышнеградский. Первая пьеса из «Четырех фрагментов» для фортепиано оп. 5 (Нотный набор выполнен А. Мехоношиным)

Fig. 5. I. Vyshnegradsky. The first play of Four Fragments for piano Op. 5 (Music set by A. Mekhonoshin)

В заключение необходимо подчеркнуть, что в интеграции рассмотренных трех уровней музыкального текста и таких структурных компонентов музыкальной одаренности, как креативность, интеллектуальность, музыкальность и духовность, значимой стала роль нового «звукового континуума» И. Вышнеградского. В этом плане важность представляет мнение Л. Сабанеева: «Вышнеградский фанатично предан своему делу и посвящает ему все свое упорство и страсть неофита. Я должен признать, что его четвертитоновые композиции нравятся мне больше в сравнении с аналогичными экспериментами Алоиза Хабы в Венгрии. Вышнеградский обладает большей музыкальностью, большей изобретательностью, большей изысканностью: его гармонии – не просто новое связующее звено от старых академических звучаний – он с энтузиазмом ищет какие-то определенные вещи, новые ощущения... многие найденные им гармонии очень эффектны, искусны и изобретательны... Вышнеградский утверждает, что окончательно повернул свое музыкальное мышление в этот новый мир»¹.

В целом в основе исканий И. Вышнеградского лежит все более глубокое осмысление философских и эстетических идей, нити которых шли от учений русских мыслителей Серебряного века, частично сплетаясь с античными и восточными учениями, и синтезировались в его духовном мире. Выявление же в его творчестве синестетичности свидетельствует о том, что она является

¹ «Vyshnegradsky is fanatically devoted to this business, and brings to it the persistence and passion of the neophyte. I must admit that his quarter-tonal compositions are to me in comparably more satisfying than the analogous experiments by Alois Haba in Hungary. Vyshnegradsky has more musicality, more invention, more refinement: his harmonies are not merely new passing notes between old academical resonances – he devotes himself con amore to the quest of some specific thing, he seeks for new sensations... many of the harmonies discovered by him are very effective, very subtle and ingenious... Vyshnegradsky affirms that he has entirely retuned his musical thought to this new world» (цит. по: *Sitsky L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929*. London : Greenwood Press, 1994. P. 250).

важным способом интеграции всех уровней структуры его особой музыкальной одаренности.

Литература

1. Гуренко Н. Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Техника композиции XX века. 2009. № 1. С. 142–147.
2. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. М.: Композитор, 2001. 320 с.
3. Ишмеева В.А. О четвертитоновой нотации в русской музыке начала XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009 (118). С. 251–255.
4. Лосева С.Н. Психология музыкальной одаренности. М.: Университетская книга, 2017. 88 с.
5. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.
6. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
7. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 91–111.
8. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
9. Ivan Wyschnegradsky [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (дата обращения: 02.01.2019).
10. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.
11. Maur, Karin v. Musikalische Strukturen in der bildeten Kunst des 20. Jahrhunderts // Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der Wissenschaften. Mannheim: Palatium-Verl., 2000. S. 22–50.
12. Boehm S. Licht Zeit – Klang: Musikalische Latenzen in der Bildkunst // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. Mannheim: Palatium Verl., 2000. S. 9–21.
13. Волошинов А.В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399 с.
14. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–603.
15. Гостева А. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/russkij-avangard-nachala-xx-veka-nekotorye-muzykalno-jesteticheskie-tendencii-i.html> (дата обращения: 2.01.2019).
16. Холопова В.Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 17–30.

Nina P. Kolyadyenko, Novosibirsk State Conservatory n. a. M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: nk42-68@mail.ru

Svetlana N. Loseva, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation).

E-mail: Loseva@bk.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 174–188.

DOI: 10.17223/22220836/36/16

SYNESTHETICITY IN THE STRUCTURE OF MUSICAL DEDICATION OF I. VYSHNEGRADSKY

Keywords: I. Vyshnegradsky; microchromatic; synesthesia; musical talent; musicality; spirituality; creativity.

For the first time, the authors attempted to solve the problem of identifying a synesthetic model for integrating mental processes in the structure of I. Vyshnegradsky's musical talent: based on the development of a model for integrating the synesthetic character of mental processes in the composer's musical talent structure, three levels of musical text are presented: timbre, compositional and intonational-dramaturgic. The significance of the study by N. Kolyadyenko for this article is noted that, with-

in the framework of the interpretation of the sound, timbre-phonetic level, intermodal syntheses are activated in the first place, which make it possible to identify the intersensual component of the musical sound. In the analysis of intonation-dramaturgical and compositional-thematic levels, complex intersensory connections can be applied, in particular, gestalt synesthesia "space and time".

The first timbre-level is interconnected with the component of the structure of musical talent – creativity. This level of synesthetic integration of the mental processes of the structure of the musical talent of I. Vyshnegradsky contains a clearly expressed visual component. It is represented by the perception of the meaning of artistic creativity of psycho-semantics of non-verbal semantic differential, which takes into account acoustic parameters.

The second compositional thematic level is interconnected with the intellectual structural component of musical talent and includes constructive and logical structures. The mathematical, numerical approach in the works of I. Vyshnegradsky is reflected in the principles of symbolism.

The third intonational-dramatic level is interconnected with the structural components of musical talent by musicality and spirituality. For the interconnection of the intonational-dramatic level and components of the structure of musical talent (spirituality and musicality) in the process of integrating the synesthetic character of the psychological process, synesthesias of associative origin are most important (most often this is the subject of research by art historians).

The aesthetic and ethical values of creativity I. Vyshnegradsky described as the basis of the musical, spiritual, creative and intellectual development of man. Studies of the synesthetic model of the integration of mental processes in the structure of musical talent of I. Vyshnegradsky – timbre-phonetic, intonational-dramaturgical, structural-compositional levels are presented. The article may be useful to students and students of vocational schools, when studying courses in the history of music and performing arts, as well as teachers and artists.

References

1. Gurenko, N. (2009) Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics]. *Tekhnika kompozitsii XX veka*. 1. pp. 142–147.
2. Wyschnegradsky, I. (2001) Piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya [The Pyramid of Life: Diary, articles, letters, memories]. In: Bretanitskaya, A. (ed.) *Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh* [Russian music abroad in materials and documents]. Moscow: Kompozitor.
3. Ishmeeva, V.A. (2009) Quarter-tone notation in Russian music of the early 20th century. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 118. pp. 251–255. (In Russian).
4. Loseva, S.N. (2017) *Psikhologiya muzykal'noy odarennosti* [Psychology of Musical Talent]. Moscow: Universitetskaya kniga.
5. Kolyadenko, N.P. (2015) *Problemy muzykal'noy sinestetiki* [Problems of musical synesthetics]. Novosibirsk: Novosibirsk State Music Academy.
6. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synestheticity of the musical-artistic consciousness (a case study of the twentieth-century art)]. Novosibirsk: Novosibirsk State Music Academy.
7. Nazaykinsky, E.V. (1980) Muzykal'noe vospriyatie kak problema muzykoznaniya [Musical perception as a problem of musicology]. In: Maksimov, V.N. (ed.) *Vospriyatie muzyki* [Perception of Music]. Moscow: Muzyka. pp. 91–111.
8. Nazaykinsky, E.V. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka.
9. Association Ivan Wyschnegradsky. (n.d.) *Ivan Wyschnegradsky Biography*. [Online] from: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (Accessed: 2nd January 2019).
10. Medushevsky, V.V. (1980) Dvoystvennost' muzykal'noy formy i vospriyatie muzyki [The duality of the musical form and the perception of music]. In: Maksimov, V.N. (ed.) *Vospriyatie muzyki* [Perception of Music]. Moscow: Muzyka. pp. 178–194.
11. Maur, K. (2000) Musikalische Strukturen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Jank, W. & Jung, H. (eds) *Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der Wissenschaften*. Mannheim: Palatium-Verl. pp. 22–50.
12. Boehm, S. (2000) Licht Zeit – Klang: Musikalische Latenzen in der Bildkunst. In: Jank, W. & Jung, H. (eds) *Musik und Kunst: Erfahrung Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen der*. Mannheim: Palatium-Verl. pp. 9–21.

13. Voloshinov, A.V. (2000) *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and Art]. Moscow: Prosveshchenie.
14. Losev, A.F. (1995) *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl'. pp. 405–603.
15. Gosteva, A. (2017) *Russkiy avangard nachala XX veka: nekotorye muzykal'no-esteticheskie tendentsii i printsipy* [The Russian Avant-garde in the early 20th century: Some musical aesthetic tendencies and principles]. Art History Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/russkij-avangard-nachala-xx-veka-nekotorye-muzykalno-jesteticheskie-tendencii-i.html> (Accessed: 2nd January 2019).
16. Kholopova, V.N. (1985) K probleme muzykal'nykh form 60–70-kh godov XX veka [musical forms of the 1960–70s]. In: *Sovremennoe iskusstvo muzykal'noy kompozitsii* [Modern Art of Musical Composition]. Issue 79. Moscow: GMPi im. Gnesinykh. pp. 17–30.

УДК 781.68

DOI: 10.17223/22220836/36/17

К.Г. Филева-Русева

УТОЧНЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕПЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПУТЕМ ЕГО ИГРЫ НА ДРУГИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

В статье рассматривается педагогический подход к уточнению и обогащению исполнительского видения клавирной пьесы путем ее исполнения на другом музыкальном инструменте, выбор которого обусловлен характером произведения и профессиональными запросами учащихся. Подход применялся по отношению к студентам для которых фортепиано – второй инструмент. Прокомментированы два случая применения подхода к произведениям различного стиля, различного характера и имеющим различные конкретные педагогические цели.

Ключевые слова: интерпретация музыки, клавирное произведение, исполнительская концепция.

1. Введение

Автор данной статьи преподает фортепиано студентам, которые не являются пианистами по специальности, т.е. кроме как на фортепиано они играют и на другом музыкальном инструменте, что дает клавирному обучению дополнительные возможности. Работа в Академии музыкальных, танцевальных и изобразительных искусств (г. Пловдив, Болгария) предоставляет возможность обучать студентов, первая специальность которых – как классические, так и болгарские народные инструменты, а в последнее время и студентов – будущих поп-исполнителей. Все это чрезвычайно сильно обогащает кругозор преподавателей, позволяя вникнуть в специфические профессиональные потребности, на которые необходимо обратить особое внимание при работе с конкретным обучаемым исполнителем.

2. Цель, материал, объект и методы исследования

Основная цель настоящего исследования – это изучение возможностей для выяснения исполнительской концепции изучаемого клавирного произведения для тембрового, динамического, штрихового и артистического обогащения интерпретации путем использования иного музыкального инструмента.

Материалом исследования являются клавирные произведения, усваиваемые на занятиях по игре на фортепиано (обязательный инструмент) студентами, для которых фортепиано не является первой специальностью. Объектом изучения является расширение интерпретаторского кругозора во время работы над усваиваемым произведением. Метод настоящего исследования – это исполнение пьесы для фортепиано на другом, подходящем для ее характера музыкальном инструменте, использование которого обусловлено также инструментальными возможностями и артистическими потребностями конкретного обучаемого.

3. Обзор литературы

М. Скребкова-Филатова [1] исследует пространственно-временные координаты музыкальной ткани, выразительные возможности различных типов фактуры, связи фактура – драматургия, фактура – интерпретация. В основе каждой интерпретации должна быть «ключевая идея», которая согласуется с авторской концепцией, и в то же время она интересна, креативна, провоцирующая воображение исполнителя, исходя из этих предпосылок А. Алексеев [2] рассматривает выступления выдающихся пианистов XX в. Чарлз Розен [3. С. 27–33] останавливает свое внимание на тонкостях фортепианной интерпретации, проблемах специфических пианистических эффектов (например, дислокации), делая вывод, что эти эффекты влияют на аудиторию в концертном исполнении, но не производят того же впечатления при прослушивании записи. Паул Михел [4] исследует инструментальную ловкость пианистов в соотношении с их музыкальными способностями. Он уделяет особое внимание формированию двигательной привычки, некоторым ошибкам, таким как направление внимания исполнителя на уже автоматизированные последовательности действий.

А. Шмидт-Шкловская [5] подробно описывает полезные приемы при исполнении произведений с разными типами фортепианной техники в связи с рациональностью движений пианиста. А.П. Щапов [6] рассматривает структуру уроков фортепиано, творческие взаимоотношения учителя и ученика, подходы к приобретению навыков игры на фортепиано. В учебнике «Методика обучения игре на фортепиано» [7] предложены подходы к преодолению различных типов инструментальных трудностей, построение исполнительской концепции, обогащение стилистической культуры пианиста, подготовка музыкального произведения для его сценического исполнения.

Из литературных источников ясно, что идея обогащения интерпретации посредством исполнения фортепианной пьесы на другом инструменте до сих пор не применялась.

4. Использование народного инструмента во время изучения клавирной пьесы болгарского автора для уточнения и обогащения интерпретации

Автор статьи преподавал пьесу «Колыбельная» Веселина Стоянова (одного из болгарских композиторов-классиков, принадлежащих к поколению создателей национального музыкального стиля). Приходилось работать над отграничением элементов музыкальной мысли посредством «переведения дыхания», т.е. над фразировкой. Конкретная задача, которая была поставлена перед студентом, заключалась в том, чтобы он отметил все моменты «переведения дыхания», которые будет использовать в пьесе. Результат был неудовлетворяющим – молодой человек поставил знаки пауз через каждые восемь тактов. Уровень работы этого студента был известен, и автор статьи уверена, что он может справиться с такой задачей гораздо более творчески. Основной инструмент, на котором обучаемый играет, это кавал (болгарский народный деревянный духовой музыкальный инструмент), и преподаватель считала, что во время исполнения мелодии на кавале моменты, в которые можно перевести дыхание, можно будет выяснить гораздо более легко и естественно. Ввиду

тембровых характеристик народного инструмента и характера пьесы было очевидно, что мелодия не «пострадает» в аранжировке для кавала и фортепиано, даже более вероятным был вариант, что введение нового инструмента будет иметь положительный эффект, подскажет новые идеи интерпретации.

Совместно со студентом была создана аранжировка в реальное время, пока играли. Когда почувствовал себя «на своей территории», с отлично знакомым тембром и выразительными возможностями, студент вдохновенно начал «творить» свою версию мелодии – он изменял штрихи, динамические нюансы, оттенял отдельные построения в новом регистре, добавлял смысловые акценты, агогические отклонения, орнаменты. Так, например, начало пьесы (пример № 1) он исполнил в первой октаве (т.е. на одну октаву ниже указанного композитором), которая на кавале звучит матово, нежно. Результат отличался мягким введением в атмосферу пьесы.



Пример № 1. Веселин Стоянов. «Колыбельная», т. 1–8.

Example N. 1. Veselin Stoyanov. «Lullaby», vols. 1–8.

Следующее построение прозвучало в подлинном высоком регистре, характерном чуть более ярко выраженным тоном, причем между двумя соседними элементами структуры получилось четкое динамическое сопоставление. Это создало и необходимые условия для концентрирования на тихой кульминации пьесы (пример № 2, т. 19 – композитор указал для кульминационного момента в «Колыбельной» динамику *pianissimo*), которая прозвучала идилически.

В дополнительном разговоре молодой инструменталист поделился тем, что принимал в расчет также и акустику в кабинете, в котором мы проводили занятие. Так, кроме конкретного результата – достижения зрелого исполнительского видения клавирной пьесы инструменталистом, обучаемый добавил новые тембры, штрихи, динамические нюансы к своему аппарату выразительных средств, обогатил и способ работы над произведениями для фортепиано. Все это, как и «цифровое» выражение полезности занятия – отличная

оценка учащегося на экзамене по игре на фортепиано, показывает, что занятие имело свой положительный эффект для инструментального развития и мотивации обучаемого.



Пример № 2. Веселин Стоянов. «Колыбельная», т. 15–24.

Example N. 2. Veselin Stoyanov. «Lullaby», vols. 15–24.

5. Ознакомление с темброво-динамическими особенностями и способом игры на старинном инструменте в целях учитывания оригинальной звучности при интерпретации

На других занятиях имел место опыт подготовки студента (исполнителя на народном музыкальном инструменте, учащегося на дирижера народного оркестра) для участия в конкурсе исполнения на фортепиано произведений И.С. Баха и барочной музыки. Произведения, которые студент изучал, были «Прелюдия с moll» – № 3 из «Маленьких прелюдий и фуг» И.С. Баха и «La Pateline» Ф. Купрена. В нотной записи прелюдии Баха в подстрочном примечании уточнено, что это произведение первоначально было создано для лютни. Лютни в данной академии нет, а студент не умеет играть на струнном инструменте. Ища тембровое уподобление оригинальному звучанию, автор статьи предложила молодому исполнителю сыграть две пьесы на чембало, так как принцип возникновения звука у чембало и лютни схожий (перышком задевается необходимая струна). Поскольку «La Pateline» создана именно для клавесина, исполнение пьесы на оригинальном инструменте, для которого она была создана, особенно подходяще при уточнении концепции исполнительского видения произведения.

Чембало, которое находится в распоряжении для обучения клавесинистов и для концертных исполнений в Академии музыкальных, танцевальных и изобразительных искусств, имеет два мануала и пять педалей для изменения тембра и октавного удвоения. На учебном занятии, чтобы добиться возможно наиболее правдивого исполнения, мы исследовали различные звуковые эффекты, которые инструмент предлагает. Мы начали урок с исполнения

«La Pateline». Вначале использовали два мануала и педали при одних и тех же музыкальных построениях, чтобы учащийся осознал возможные варианты тембра и динамики, которые инструмент предлагает. Еще эти первые, «опознавательные» исполнения позволили почувствовать специфическую красоту и богатый выразительный потенциал темброво-динамических контрастов. Следующим этапом был поиск возможности «ступенчатообразного» наслаивания плотности звука посредством последовательного использования различных педалей. Потом задачи приобретали следующие конкретизированные измерения:

- изучение условий темброво-динамического оттенения соседних построений посредством заданных при конструировании инструмента возможностей тембрового варьирования;

- использование одного и того же тембра при построениях, обладающих фактурой схожего типа;

- установление того, насколько одновременное использование двух мануалов способствует оттенению отдельных фактурных элементов. Во время выполнения этой группы задач мы комментировали, в каком построении или в какой группе схожих построений *в исполняемой пьесе* наиболее подходяще использовать определенное «настраивание» и почему в конкретный момент определенный прием удачен;

- уточнение моментов музыкального произведения, в которые следует применить яркое воздействие удвоения исполненных тонов в октаве, причем получается насыщенная звучность.

Решая поставленные задачи, мы подготовили основной вид исполнительской концепции – относительно «La Pateline» Ф. Купрена определили, как выделить момент, содержащий главную кульминацию, когда мы будем играть пьесу на фортепиано, и насколько ярким может он быть с точки зрения уместности, указали соотношение по динамической плотности кульминации с меньшими эмоциональными вершинами, выяснили характер развития каждого образного ядра в пределах произведения, наметили подходящие штриховые нюансы, которые позволяют выделить при исполнении на фортепиано элементов музыкальной формы и выражение стройной логики конструкции. В другом изучаемом произведении – «Прелюдии с *moll*» № 3 из «Маленьких прелюдий и фуг» И. С. Баха, которое характеризуется плавным наслаиванием в насыщенности звука (возможным при исполнении на лютне, но недостижимым при чембало), при исполнении на фортепиано «ступенчатообразная динамика» менее применима с точки зрения огромных возможностей современного фортепиано для постепенного наслаивания в тоновой плотности и с учетом того, что плавное усиление звука возможно на оригинальном инструменте. По этой причине при исполнениях на чембало задача состояла в обнаружении подходящих тембров и штрихов, корреспондирующих с принципом звукоизвлечения на струнных-щипковых инструментах, в формировании идеи о предельно допустимой динамической плотности основной кульминации с точки зрения возможностей музыкального инструмента со схожим с лютней принципом звукоизвлечения, подходящей относительно этой плотности динамической насыщенности меньших эмоциональных вершин, при которой главная кульминация сможет выделиться достаточно ярко и воздействующе.

Описанное занятие способствовало в очень большой степени уточнению не только общего вида концепции исполнения двух произведений, но подсказало и много интересных деталей для оттачивания интерпретации, а также имело большую пользу для инструментального опыта и музыкальной культуры студента. Аргументом в поддержку этого утверждения является и прямой результат – завоеванный первый приз на конкурсе, к которому учащийся готовился.

6. Выводы

1. Комментированные занятия имеют свой явный краткосрочный эффект – они способствуют прояснению исполнительского видения усваиваемых музыкальных произведений.

В долгосрочном плане:

2. Игра изучаемых произведений на другом музыкальном инструменте расширяет круг выразительных средств, которые молодые исполнители могут применять в своей практике.

3. Внесение разнообразия в инструментальную практику путем включения в учебное занятие и старинного инструмента обогащает музыкальную культуру учащихся.

4. Целенаправленное экспериментирование новыми тембрами, артикуляцией, способом звукоизвлечения подсказывает идеи работы над формированием концепции интерпретации музыкального произведения.

5. Внесение разнообразия в занятия с помощью описанного подхода оказало свое позитивное воздействие на мотивацию студентов.

6. Исполнение пьесы, усваиваемой в игре на фортепиано, а также и на различных музыкальных инструментах, представляет переструктурирование информации и ее применение в новых условиях. Это сложный мысленный процесс, имеющий свой вклад для интеллектуального развития интерпретатора музыки.

7. Не на последнем месте по значению описанные учебные занятия представляют собой идею для педагогического приема, применимого в соответствии с исполнительскими возможностями и потребностями учащегося и характером усваиваемой им музыкальной пьесы. Такой прием может пойти на пользу молодым исполнителям в возможной будущей педагогической практике.

Литература

1. *Скребкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке. М. : Музыка, 1985. 286 с.
2. *Алексеев А.* Интерпретация музыкальных произведений на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX в. М. : ГПМИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
3. *Розън Ч.* Изпълнителски стил и звукозапис. Бележки към една книга // Музикални хоризонти. 2006. № 2. С. 27–33.
4. *Михел П.* Музикални способности и изпълнителски сръчности. Принос към музикалната психология. София : Музыка, 1980. 182 с.
5. *Шмидт-Шкловская А.А.* О воспитании пианистических навыков. Л. : Музыка, 1985. 70 с.
6. *Щапов А.П.* Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М. : КЛАССИКА-XXI, 2009. 174 с.
7. *Филева К.Г.* Методика на преподаване на пиано. Пловдив : Фаст принт букс, 2011. 293 с.

Krasimira G. Fileva-Russeva, Academy of Music, Dance and Fine Arts (Plovdiv, Bulgaria, EU).
E-mail: krassyfileva@abv.bg

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, p. 188–195.

DOI: 10.17223/22220836/36/17

CLARIFICATION OF PERFORMER'S CONCEPT OF A PIANO WORK BY PERFORMING ON OTHER MUSICAL INSTRUMENTS

Keywords: music interpretation; performer's concept; piano work; piano lesson; harpsichord.

This article discusses a pedagogical approach to elucidate and enrich the performer's vision of a piano piece by playing it on another musical instrument whose use is consistent with the character of the work and the professional needs of the learner. The approach is applied to students studying piano as a second instrument. Discussed are two cases of application of the approach in works in varied styles, with varied character and to some extent diverse specific pedagogical purposes.

I taught the piece “Lullaby” by Veselin Stoyanov (one of the Bulgarian composers-classics belonging to the generation creators of national musical style). At the moment, I had to work on delimitation the elements of musical thought through “breaths,” ie. on phrasing. The main instrument the learner plays is kaval (a Bulgarian folk woodwind musical instrument with gentle sound). I thought that by performing the tune on the kaval, moments in which it is appropriate to take a breath, will clarify much more easily and naturally. No less important was that, given the timbre characteristics of the folk instruments and the nature of the play – beautiful, gentle, warm, touching melody with finely nuanced accompaniment, it will not “suffer” in an arrangement for kaval and piano, even the use of a new instrument is more likely to suggest new ideas for interpretation. I asked the student to play the soprano melody on the kaval and I accompanied on the piano.

We created the arrangement in real time as we played. When he feels “in his own waters” with well-known timbre and expressive possibilities, the student inspiringly began to “create” his own version of the melody – changing technic marks, dynamic nuances, shading individual constructions in a new register, adding meaningful accents, agogics, ornaments.

In other classes I prepared a student for a competition of piano performance of works by J. S. Bach and baroque music. The works the student mastered were “Prelude c minor” – No. 3 from “Little Preludes and Fugues” by J. S. Bach and “La Pateline” by F. Couperin. Looking for a timbre resembling the original sonority, I offered the young performer to play the two pieces on harpsichord, on which, after repeatedly playing, discussing and solving a series of tasks (described in the article), we prepared the basic look of the interpretation concept for piano performance.

Apart from the concrete benefits of including other musical instruments on enriching the concept of the trained performer for the musical work, there was also a favorable effect to their artistic palette, their musical culture was enriched, they got new ideas for their future work as performers and pedagogues, their motivation was increased.

References

1. Skrebkova-Filatova, M.S. (1985) *Faktura v muzyke* [The texture in music]. Moscow: Muzyka.
2. Alekseev, A. (1984) *Interpretatsiya muzykal'nykh proizvedeniy. Na osnove analiza iskusstva vydayushchikhsya pianistov XX v.* [Interpretation of musical works. Based on an analysis of the art of outstanding pianists of the 20th century]. Moscow: GPMI im. Gnesinykh.
3. Rozn, C. (2006) *Izp"lnitel'ski stil i zvukozapis. Belezhki k"m edna kniga. Muzikalni khori-zonti*. 2. pp. 27–33.
4. Mikhel, P. (1980) *Muzikalni sposobnosti i izp"lnitel'ski sr"chnosti. Prinos k"m muzikalnata psikhologiya*. Sofia: Muzika.
5. Shmidt-Shklovskaya, A.A. (1985) *O vospitanii pianisticheskikh navykov* [On developing the pianistic skills]. Leningrad: Muzyka.
6. Shchapov, A.P. (2009) *Fortepianny urok v muzykal'noy shkole i uchilishche* [Piano lesson in music school and college]. Moscow: KLASSIKA-XXI.
7. Fileva, K.G. (2011) *Metodika na prepodavane na piano* [Piano teaching methods]. Plovdiv: Fast print buks.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 930(092)+069.5:779

DOI: 10.17223/22220836/36/18

Е.А. Андреева

КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОНЕГАТИВОВ АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА АДРИАНОВА В ТОМСКОМ ОБЛАСТНОМ КРАЕВЕДЧЕСКОМ МУЗЕЕ¹

В статье предлагается обзор коллекции фотонегативов конца XIX – начала XX в., хранящихся в Томском областном краеведческом музее и связанных с именем, научными изысканиями известного исследователя и общественного деятеля Сибири Александра Васильевича Адрианова. Рассматриваются вопросы атрибуции коллекции, тематической структуры ее содержимого, делается акцент на наиболее значимых по запечатленным сюжетам фото, которые могут представлять интерес для историков, этнографов, археологов. Делается вывод о культурно-исторической значимости материалов коллекции.

Ключевые слова: петроглифы, буряты, тувинцы, хакасы, исследования Азии, фотография.

Александр Васильевич Адрианов оставил заметный след в интеллектуальной и общественной жизни Сибири конца XIX – начала XX в. как археолог, этнограф, журналист, общественный деятель, один из идеологов сибирского областничества. Его личность и грани научной, социально-политической активности в современной историографии становятся предметом специального рассмотрения [1–7 и др.].

Наследие Адрианова отложилось в различных хранилищах страны [2. С. 30–35], в том числе в Томском областном краеведческом музее им. М.Б. Шатилова (ТОКМ). В фонде письменных источников музея содержится небольшое количество документов, касающихся в основном политической, общественной деятельности Адрианова; в фотофонде – фото Александра Васильевича и его родных, а также стеклянные негативы – продукт его служебных и научных поездок. Обзор названной коллекции фотографических исходников является темой данной статьи. К этим музейным материалам уже обращались исследователи [2], но источниковедческий потенциал данной коллекции не исчерпан. Надеемся, что предлагаемый обзор послужит более активному введению ее в научный оборот.

Известно, что Адрианов со студенческих лет увлекался фотографией; за снимки, сделанные вскоре после завершения университета, во время путешествия в Монголию в 1879 г. в составе экспедиции Г.Н. Потанина, он был награжден медалью Русского географического общества. Фотокамера сопро-

¹ Статья выполнена в рамках гранта РФФИ по гуманитарным и общественным наукам, проводимого совместно с администрацией Томской области для проекта «Предтечи евразийской интеграции в зеркале музейных фондов» (№ 17-11-70007).

вождала изыскателя и в его собственных поездках, фотографии вместе с отчетами об исследованиях препровождались в научные учреждения, некоторые фото были опубликованы. Во время ареста Адрианова в декабре 1919 г. при обыске наряду с личными вещами, книгами его библиотеки были также изъяты негативы [1. С. 64]. Александр Васильевич на свободу больше не вышел – был расстрелян за критику большевиков в «Сибирской газете», редактором которой являлся. Судьбу изъятых негативов биографам знаменитого сибиряка установить не удалось. Тем не менее часть материалов научного архива Адрианова сохранилась в его семье, в том числе более полутора сотен стеклянных фотографических пластинок. Они были переданы в краеведческий музей в 1950-х гг. сыном Александра Васильевича – Александром Александровичем (наряду с другими материалами семьи Адриановых, включая коллекцию негативов собственных снимков сдатчика, сделанных в Кулундинской степи в 1910 г. в хозяйствах переселенцев разных национальностей).

А.А. Адрианов, бывший сотрудник и директор Семипалатинского музея, сам из числа репрессированных [8], работал в томском музее почти 2 года – с 16 февраля 1956 г. по 16 декабря 1957 г., занимаясь научной обработкой архивных материалов и фотофонда¹. Он же атрибутировал негативы отца: Александр Александрович лично вносил записи о сюжетах, времени и месте съемок в одну из книг поступлений фотофонда, создававшегося в то время в музее [10]. При этом, как выяснила историк сибирской археологии О.Б. Беликова, А.А. Адрианов пользовался сохранившимися реестрами, составленными Александром Васильевичем [2. С. 288]. Действительно, многие сюжеты и указанные в ряде случаев конкретные даты съемок² можно было установить только по письменным источникам. Два таких источника были опубликованы О.Б. Беликовой – «фотодневники» А.В. Адрианова³ с записями о времени, сюжетах, обстоятельствах съемок, качестве полученных отпечатков и др. [2. С. 396–441]. Вполне можно согласиться с тем, что именно эти записи использовал А.А. Адрианов при атрибуции части негативов за 1915–1916 гг.; сопоставления описаний кадров в дневнике фотографа с изображениями исходников, переданных в ТОКМ, позволили определить дату и сюжеты съемки для 13 негативов [10. № 332/2, 2359–2365, 2559, 2563–2565]⁴.

Видимо, подобный реестр в распоряжении А.А. Адрианова был также для снимков, сделанных во время путешествия на Алтае в 1906 г., – точная датировка указана для 16 таких фото. Остается надежда, что со временем этот источник также будет выявлен в томских хранилищах. Для остальных негативов в коллекции указаны месяц и год или только год съемки, 9 снимков не датированы. Сведения А.А. Адриановым при атрибуции этих фото могли быть почерпнуты из полевых дневников А.В. Адрианова, других материалов

¹ А.А. Адрианов работал на должности смотрителя залов и одновременно с этим более года на полставки – научным сотрудником [9].

² Так, согласно записи в книге поступлений, сделанной А.А. Адриановым, базар в Зайсане был заснят 15 августа 1906 г., п. Ирбекский в Усинском пограничном округе – 19 августа 1915 г. и т.д. [10. № 2354, 2365].

³ Хранятся в Музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (МАЭС ТГУ).

⁴ Для части негативов таких соответствий А.А. Адрианов в дневнике своего отца, видимо, не нашел: 8 снимков, сделанных в Усинском округе и Урянхае в 1915 и 1916 гг., в книге поступлений ТОКМ оказались датированы только годом.

семейного архива, возможно, также из маркировок на упаковках для фотопластин (например, на сохранившейся в фондах ТОКМ коробке с адриановскими негативами стоит пометка фотографа «Проявлены 1915 г...¹», на другой – авторская этикетка с угаснувшей надписью).

Таким образом, к атрибуции негативов, сделанной в 1950-х гг., следует подходить с долей осторожности, поскольку она в полной мере не является авторской и сделана спустя несколько десятилетий после съемок. Тем не менее описания, составленные А.А. Адриановым, полагаю, в основном своем составе могут служить добротной основой для дальнейшего изучения коллекции благодаря особой информированности опытного музейщика об обстоятельствах жизни родителя, использованию записей А.В. Адрианова, скрупулезной работе, связанной с сохранением отцовского наследия [2. С. 19–20]. На эту атрибуцию можно опереться и при решении задач предлагаемого обзора коллекции.

Негативы А.В. Адрианова представляют собой покрытые эмульсионным слоем стеклянные пластины разных размеров: большинство небольшие – $7,5\text{--}9 \times 12\text{--}13,5$ см, но некоторые из ранних фото (1880–1890-х гг.) выделяются своей величиной – до 24×18 см. Почти на четырех десятках пластин сохранилась авторская нумерация снимков – в правом нижнем углу фотограф ставил цифры в целях создания описи. Эта догадка подтверждается тем, что номер и сюжет на одном из негативов ТОКМ (№ 2359) совпадают с таковыми же в одной из записей фотодневника А.В. Адрианова [Там же. С. 432].

Два негатива, сделанных в разное время и в разных местах, имеют одинаковую маркировку («47»), так как А.В. Адрианов вел особую опись сюжетов съемки для каждого путешествия или фотокассеты [Там же. С. 396]. Сохранившаяся маркировка на различных сериях снимков достигает двузначных и даже трехзначных цифр (наибольшая – «492»), что косвенным образом указывает на значительный объем фотографических работ, которые Адрианов мог проделать за почти 40 лет своих исследований. В этом контексте численность коллекции негативов ТОКМ выглядит скромной, но благодаря личности фотографа и запечатленным сюжетам она обладает историко-культурным и научным значением, а по причине хрупкости материала представляет в некотором смысле музейную редкость. При этом качество съемки большинства фото вполне удовлетворительное, у многих – отменное, что говорит в пользу мастерства и опыта фотографа.

Хронология материалов коллекции охватывает почти четверть века – 1888–1916 гг., время расцвета Адрианова как исследователя, и является своего рода фотолетописью его деятельности, хотя далеко не полной. «География» собрания связана с местностями, которые путешественник посетил с научными и служебными целями (как чиновник акцизного ведомства Томского губернского управления): Нарымский край (1888 г.²) и Змеиногорский уезд (1906, 1910) Томской губернии, Семипалатинская область (1906, 1911), Иркутская губерния (1900–1901), Енисейская губерния – Минусинский уезд

¹ Далее неразборчиво.

² В книге поступлений нарымские снимки помечены датой «1886», видимо, ошибочно: эти фото, согласно исследованиям биографии А.В. Адрианова, были сделаны им в 1888 г. [3. С. 24–25]. Датировка прочих негативов в настоящее время сомнений не вызывает, в целом соответствуя хронике жизни А.В. Адрианова [2–6].

(1890, 1897–1898, 1903, 1907, 1909, 1912, 1915), Усинский пограничный округ (1897, 1910, 1915), Урянхайский край (ныне Тыва; 1916).

Тематически негативы можно условно разделить на несколько групп.

1. Фотокамера ученого фиксировала различные природные виды (в коллекции их больше 20). Иногда это были отдельные примечательные объекты – Столбы под Красноярском, Номерная скала у Колыванского озера; само Колыванское озеро и др. Но большую часть серии составляют панорамные фото горных рек юга Восточной Сибири: верховья Енисея, р. Тапса и особенно р. Мана (1903 г.; 13 шт.) – в этих подчас труднодоступных местностях Адрианов проводил исследования древних наскальных рисунков – нашими современниками он считается одним из пионеров изучения петроглифов Центральной Азии [11. С. 18–20; 4]. Но эрудита интересовали также природные объекты как таковые: в 1890-х гг. из-под его пера вышли статьи, посвященные природным богатствам Енисейской губернии, строению ее рельефа и рекам [12–14].

2. Фотоснимки наскальных рисунков в коллекции ТОКМ представлены единичными экземплярами (на одном из них изображены всадники, на другом, по-видимому, копытное животное и крупноячеистая решетка – оба петроглифа с р. Мана). Негативы, связанные с другими археологическими изысканиями А.В. Адрианова, представляют только виды курганов, позже вскрытых исследователем¹. Известно, что археолог документировал фотографиями свои раскопки², но подобные негативы совсем не отложились в фондах ТОКМ.

3. Более щедро представлены этнографические фотонаблюдения Адрианова. В коллекции можно найти негативы, связанные с васюганскими «остяками» (хантами или селькупам), хакасами, бурятами, казахами, сойотами (тувинцами).

Объектив фотографа нацеливался, в частности, на характерные особенности жилых и хозяйственных построек. В коллекции содержатся снимки остяцкого летнего берестяного жилища с навесом, сойотской и казахской юрт, бревенчатого дома зажиточного бурята с пристроенным «крыльцом оригинального типа», саманных и камышовых сооружений многонационального населения Зайсанского уезда и др.

Особый интерес представляют заснятые А.В. Адриановым надмогильные сооружения: «бей» казахского некрополя (между р. Урунхай и Себинкой), «современные бурятские могилы» в виде вертикально установленных деревянных вытесанных столбов с наклонными дощатыми крышками и каменные кладки из горизонтально сложенного плитняка на «старинных бурятских могилах». В 1901 г. увлеченный этнограф стал очевидцем проведения обряда («празднества»), устроенного в непосредственной близости от упомянутых плиточных захоронений и, очевидно, связанного с культом предков и прине-

¹ В отношении одного из негативов имеется такая запись А.А. Адрианова в книге негативного фонда: «Группа курганов на Усть-Тарлыке, лев[ая] сторона [р.] Уюка. Из них 7 в 1915 г. раскопаны А.В. Адриановым» [10. № 2362].

² Несколько фото, например, были опубликованы в иллюстрированном приложении к «Сибирской жизни», сопровождаая рассказ о проводившихся археологических работах [15]. В 2014 г. О.Б. Беликовой опубликован массив фотографий А.В. Адрианова с видами раскопок и археологических находок 1915–1916 гг. [2].

сения им жертвы. Фотокамера фиксировала элементы обряда – свежевание и разделку заколотого коня.

В коллекции имеются и другие негативы, связанные с верованиями сибирских этносов, – снимки «остяцких лозов» (изображений духов) в берестяной коробке¹; вид спереди и сзади хакасского шамана в облачении, с бубном. На бубне четко просматривается характерный рисунок: центральная горизонтальная черта и верхнее полукружие, делящие «мир» на части, «верхний» и «нижний» всадники, летящая птица, другие животные, деревья, цепочки взявшихся за руки людей. Свидетельством проявления христианских обычаев в той же хакасской среде могут служить два адриановских негатива, запечатлевших «съезжий праздник хакасов на курорте Шира», при этом центром притяжения массы людей являлся православный храм.

Среди негативов, также отражающих черты образа жизни, ведения хозяйства сибирских этносов, отметим снимок, представляющий способ хранения «кладей хлеба... (ячмень и просо)» в хлебных ямах (Урянхайский край), и фото, «сравнивающее» способы верховой езды разных этносов: сойота верхом на оседланном быке и рядом – русского на лошади.

В негативах, разумеется, можно усмотреть черты внешнего облика представителей различных народностей рубежа XIX–XX вв., попадавших в объектив фотокамеры. Но при этом достойно особого упоминания нарочитый интерес исследователя к их антропологическим характеристикам. В частности, в коллекции имеется три фото мальчика², относящегося к уральскому антропологическому типу, снятого в полный рост анфас и в профиль рядом с ростомером.

4. Следующий распространенный сюжет негативов А.В. Адрианова – разного рода селения: и крошечные зимовья в Усинском округе, и «безымянные» небольшие деревни в долинах сибирских рек, на склонах гор, и городские достопримечательности. До некоторой степени эти изображения также дают материал для сибирской этнографии, что подчеркивается в отдельных случаях названиями снимков, обозначенными в книге поступлений, – «хакасская деревня», «русская деревня», «бурятская деревня». Но данную категорию фото можно рассматривать и в более широком аспекте – как стремление к отображению современной А.В. Адрианову жизни Сибири, многообразие ее обликов, в том числе свидетельствующих об ее изменениях, развитии. В коллекцию ТОКМ попали снимки п. Зайсана, Ульбинского и Топольно-Мысовского Семипалатинской области, с. Змеиногорского Томской губернии, п. Ирбеского Усинского пограничного округа; сохранилось несколько видов Иркутска, включая Глазковское предместье, в котором на рубеже XIX–XX вв. разворачивалось железнодорожное строительство; один из негативов запечатлел вид Томска со Сретенским храмом, построенным в 1907 г. Более всего сохранилось в коллекции видов населенных пунктов Минусинского уезда: г. Минусинск, с. Каратузское, селения по Усинскому тракту, д. Парная и создававшийся курортный поселок Шира в разных видах.

¹ Это фото и два других из этой серии были переданы А.В. Адриановым для публикации в известном иллюстрированном издании, посвященном строительству Транссиба [16. С. 4–6].

² Судя по датировкам негативов, отмеченным в книге поступлений музея, съемка была произведена на Алтае в с. Змеиногорском [10. № 2370–2371].

5. Фотографии промышленных предприятий отчасти были связаны со служебной деятельностью А.В. Адрианова в качестве акцизного чиновника в Енисейской губернии в 1890–1899 и 1901–1904 гг. Негативы хранят изображения ряда заводов, действовавших в Минусинском уезде: винокуренных – Колобовой на р. Амыл и Ярыловых около с. Новоселово, солеваренного – Скочинского, сахарного – Гусева, железоделательного – на р. Абакан и др., что дает сибироведам наглядный материал по истории развития отечественной индустрии на рубеже XIX и XX столетий.

6. Несколько негативов, датированных книгой поступлений 1903 и 1915–1916 гг., отразили внимание, уделенное Адриановым состоянию золотопромышленности в приграничных местностях – Усинском округе, Урянхайском крае. Разработка приисков была тесно связана с расселением в этом малолюдном крае русских. Данное явление также интересовало исследователя, о чем может свидетельствовать ряд фото того же времени, освещающих освоение и заселение данных территорий: «Скирды хлеба на р. Тапсе», «Бахча на р. Тапсе осенью», «Усадьба русского промышленника Леонова А.К. на Чергаке», «Урянхайский край. По Усинской колесной дороге» и др.

7. Коллекция донесла до нас два парных фотопортрета друзей и единомышленников А.В. Адрианова – Г.Н. Потанина и М.В. Загоскина – и портрет одного Загоскина в интерьере его дома под Иркутском в с. Грановщина. Эти фото, как и большая часть других в данном собрании, насколько известно автору данного очерка, до сих пор не были опубликованы.

Коллекция, которую можно рассматривать как своего рода выборку, дает представление и о реалиях, запечатленных фотокамерой, и о самом фотографе-исследователе, круге его интересов, в который включались не только старина, «окаменевшая» и «живая» (т.е. археология и этнография), но и современность, не только традиция, но и новация.

Подводя итог обзору коллекции, следует еще раз подчеркнуть ее историко-культурную, научную ценность. Она пополняет собой не слишком обширный свод изобразительных источников по истории, этнографии Сибири, сопредельных с нею районов, а также истории их изучения в конце XIX – начале XX в. Кроме того, коллекция предоставляет дополнительный материал к биографии А.В. Адрианова – одного из признанных исследователей Центральной Азии, защитника интересов ее малочисленных этносов.

Добавим, что сохранность многих негативов оставляет желать лучшего: несколько пластин расколото или имеют трещины, многие – утраты эмульсионного слоя по краю, иногда значительные. Остро стоит вопрос о консервации негативов и изготовлении качественных отпечатков с использованием современных технологий.

Литература

1. Беликова О.Б., Вдовин А.С. «Завещание» А.В. Адрианова от 10 декабря 1919 г. О материалах его последней экспедиции (Тува, 1915–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 324. С. 163–168.
2. Беликова О.Б. Последняя экспедиция А.В. Адрианова: Тува, 1915–1916 гг. Археологические исследования (источниковедческий аспект). Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. 570 с.
3. Дэвлет М.А. А.В. Адрианов как этнограф // Репрессированные этнографы: [сб. биогр. очерков]. М., 1999. Вып. I. С. 9–56.

4. Дзвлет М.А. В. Адрианов как археолог: Первый период (1879–1900) // Очерки истории отечественной археологии. М.: Богородский печатник, 1998. С. 167–186.
5. Адрианов А.В. «Дорогой Григорий Николаевич...»: письма Г.Н. Потанину / [сост., публ. Н.В. Васенькин]. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2007. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000248856> (дата обращения: 17.01.2018).
6. Крюков В.М. Александр Адрианов. Последние годы. Томск : Изд-во НТЛ, 2004. 80 с.
7. Ларьков Н.С. Политическая деятельность А.В. Адрианова в годы Гражданской войны // Вестник Томского государственного университета. История. 2013. № 1 (21). С. 88–96.
8. Адрианов Александр Александрович [Электронный ресурс] // Томский мемориальный музей «Следственная тюрьма НКВД»: сайт. URL: <http://nkvd.tomsk.ru/researches/passional/adrianov-aleksandr-aleksandrovich/> (дата обращения: 17.01.2018).
9. Адрианов Александр Александрович: [личное дело]. 1 апр. 1956 – 16 дек. 1957 гг. // Архив ТОКМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 72. 12 л.
10. Негативный фонд № 1. № 1–3683: [книга поступлений] // ТОКМ: научно-вспомогательный отдел. 260 л.
11. Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М. : Наука, 1980. С. 18–20.
12. Адрианов А.В. Геологический очерк Енисейской губернии // Материалы по исследованию землепользования и хозяйственного быта сельского населения Иркутской и Енисейской губерний. Иркутск, 1894. Т. 4, вып. 1. С. 114–152.
13. Адрианов А.В. Гидрография Енисейской губернии // Материалы по исследованию землепользования и хозяйственного быта сельского населения Иркутской и Енисейской губерний. Иркутск, 1894. Т. 4, вып. 1. С. 92–113.
14. Адрианов А.В. Орография Енисейской губернии // Материалы по исследованию землепользования и хозяйственного быта сельского населения Иркутской и Енисейской губерний. Иркутск, 1894. Т. 4, вып. 1. С. 79–91.
15. Адрианов А.В. Оглахтинский могильник // XXIX илл., приложение к газ. «Сибирская жизнь» № 249. 1903. 16 нояб.
16. Великий путь. Виды Сибири и Великой сибирской железной дороги. Красноярск : Издатель М.Б. Аксельрод, 1899. Вып. 1: От реки Оби до Енисея и Томская ветвь. 124 с.

Elena A. Andreeva, Tomsk Regional Museum after M.B. Shatilov (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: nurrikissam@list.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, 196–203.

DOI: 10.17223/22220836/36/18

COLLECTION OF PHOTOGRAPHIC NEGATIVES OF ALEXANDER VASILYEVICH ADRIANOV IN THE TOMSK REGIONAL MUSEUM

Keywords: petroglyphs; Buryats; Tuvinians; Khakas; studies of Asia; photos.

Alexander Vasilyevich Adrianov has left a noticeable mark in intellectual and public life of Siberia of the late 19th – early 20th century as archeologist, ethnographer, journalist, public figure, one of ideologists of the Siberian regionalism. In the 1950s the son of the researcher handed over more than 150 photographic negatives to the Tomsk regional museum of local lore.

The footage was taken during a scientific and official travel of A. Andrianov in Siberia: Naryn territory (1880s) and Zmeinogorsky district of Tomsk province (1906, 1910); the Semipalatinsk region (1906, 1911); Irkutsk province (1900–1901); the Minusinsk district (1890, 1897–1898, 1903, 1907, 1909, 1912, 1915), Usinskiy frontier district (1897, 1910, 1915), Uriankhayskiy territory (now Tuva; 1916) the Yenisei province.

In a collection it is possible to allocate several theme groups.

The camera of scientist recorded different types of nature (collected more than 20). Most of this series is panoramic photos of mountain rivers in the south of Eastern Siberia, especially the Mana River (1903, 13 pcs.). In this area Adrianov explored ancient rock paintings. Images of petroglyphs in the collection are rare, as well as photos of ancient Siberian burial mounds, which became object of archaeological research by Adrianov. Photos archaeological excavations in the collection are not available.

Ethnography of peoples of the North and Central Asia (“Ostyaks”, Khakas, Buryats, Kazakhs, Tuvinians) are represented by more numerous photos. Negatives captured the image of different ethnic groups, the characteristic features of their dwelling, outbuildings etc. Of particular interest are images of gravestones of the Kazakh necropolis (near the Urunhai River), Khakass shaman in vestments, episodes of ritual with the sacrifice of a horse (Buryats).

Collection contains photos of different settlements the Asiatic Russia. Views of the Minusinsk district of the Yenisei province prevail over others. At that photographer was interested not only Siberian olden time, but also new features in life of region (construction of railway, for example). The set of photos captured distilleries of the Yenisei province and the gold mines at its border areas, which are economic mastered Russian.

The collection has a historical, cultural, scientific value. It adds to sources set of history and ethnography of the Siberia, its adjoining areas, their research history in the late XIX – early XX century. It also provides additional material to the biography of A.V. Andrianov, who is one of recognized researchers of the Central Asia, defender of interests of its ethnic minorities.

References

1. Belikova, O.B. & Vdovin, A.S. (2009) A.V. Adrianov's "Testament" of December 10, 1919 about his last expedition materials (Tuva, 1915–1916). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 324. pp. 163–168. (In Russian).
2. Belikova, O.B. (2014) *Poslednyaya ekspeditsiya A.V. Adrianova: Tuva, 1915–1916 gg. Arkheologicheskie issledovaniya (istochnikovedcheskiy aspekt)* [A.V. Adrianov's last expedition: Tuva, 1915–1916. Archaeological research (the source aspect)]. Tomsk: Tomsk State University.
3. Devlet, M.A. (1999) A.V. Adrianov kak etnograf [Adrianov as ethnographer]. In: Tumarkin, D.D. (ed.) *Repressirovannye etnografy* [Repressed Ethnographers]. Vol. 1. Moscow: Vostochnaya literature. pp. 9–56.
4. Devlet, M.A. (1998) V. Adrianov kak arheolog: Pervyy period (1879–1900) [Adrianov as an Archaeologist: The First Period (1879–1900)]. In: Sorokina, I.A., Kuzminykh, S.V. & Smirnov, A.S. (eds) *Ocherki istorii otechestvennoy arkheologii* [Essays on the History of Domestic Archeology]. Moscow: Bogorodskiy pechatnik pp. 167–186.
5. Adrianov, A.V. (2007) "Dorogoy Grigoriy Nikolaevich...": pis'ma G.N. Potaninu ["Dear Grigory Nikolaevich ...": Letters to G.N. Potanin]. Tomsk: Tomsk State University.
6. Kryukov, V.M. (2004) *Aleksandr Adrianov. Poslednie gody* [Alexander Adrianov. Last years]. Tomsk: NTL.
7. Larkov, N.S. (2013) Political Activity of A. Adrianov during the Civil War. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 1(21). pp. 88–96. (In Russian).
8. Tomsk Memorial Museum "NKVD Investigation Prison". (n.d.) *Adrianov Aleksandr Aleksandrovich* [Adrianov Aleksandr Aleksandrovich]. [Online] Available from: <http://nkvd.tomsk.ru/researches/passio-nal/adrianov-aleksandr-aleksandrovich/> (Accessed: 17th January 2018).
9. The Tomsk Museum of Local Lore. (1957) *Adrianov, Aleksandr Aleksandrovich: [lichnoe delo]. 1 apr. 1956 – 16 dek. 1957 gg.* [Alexander A. Adrianov: [personnel file]. April 1, 1956 – December 16, 1957]. Fund 1. List 2. File 72.
10. The Tomsk Museum of Local Lore. (1957) *Negativnyy fond № 1. № 1–3683: [kniga postupleniy]* [Photocopies Fund № 1. № 1–3683: [book of receipts]].
11. Sher, Ya.A. (1980) *Petroglify Sredney i Tsentral'noy Azii* [Petroglyphs of Central Asia]. Moscow: Nauka. pp. 18–20.
12. Adrianov, A.V. (1894a) Geologicheskiy ocherk Eniseyskoy gubernii [Geological sketch of the Enisei province]. In: Adrianov, A.V. et al. *Materialy po issledovaniyu zemlepol'zovaniya i khozyaystvennogo byta sel'skogo naseleniya Irkutskoy i Eniseyskoy guberniy* [Materials for the study of land use and economic life of rural population of Irkutsk and Enisei provinces]. Vol. 4. Irkutsk: [s.n.]. pp. 114–152.
13. Adrianov, A.V. (1894b) Gidrografiya Eniseyskoy gubernii [Hydrography of the Enisei province]. In: Adrianov, A.V. et al. *Materialy po issledovaniyu zemlepol'zovaniya i khozyaystvennogo byta sel'skogo naseleniya Irkutskoy i Eniseyskoy guberniy* [Materials for the study of land use and economic life of rural population of Irkutsk and Enisei provinces]. Vol. 4. Irkutsk: [s.n.]. pp. 92–113.
14. Adrianov, A.V. (1894c) Orografiya Eniseyskoy gubernii [Orography of the Enisei province]. In: Adrianov, A.V. et al. *Materialy po issledovaniyu zemlepol'zovaniya i khozyaystvennogo byta sel'skogo naseleniya Irkutskoy i Eniseyskoy guberniy* [Materials for the study of land use and economic life of rural population of Irkutsk and Enisei provinces]. Vol. 4. Irkutsk: [s.n.]. pp. 79–91.
15. Adrianov, A.V. (1903) Oglakhtinskiy mogil'nik [The Oglakhtin burial ground]. *Sibirskaya zhizn'. Prilozhenie*. 16th november.
16. Anon. (1899) *Velikiy put'. Vidy Sibiri i Velikoy sibirskoy zheleznoy dorogi* [The Great Way. Siberian Views and the Great Siberian Railway]. Krasnoyarsk: M.B. Akselrod.

УДК 304.4

DOI: 10.17223/22220836/36/19

О.Э. Балалаева

ТЕХНОЛОГИЯ, ПЕРФОРМАНС И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ, ИЛИ МЕДВЕЖИЙ ПРАЗДНИК И МЕДИАЦЕНТР ЮГАНСКИХ ХАНТЫ: СИБИРСКИЙ ВАРИАНТ

В 2008–2010 гг. был разработан и осуществлен научно-прикладной проект создания медиацентра хантыйской общины Яун-Ях. Проект был частью международной программы ЮНЕСКО по созданию международной сети индигенных медиацентров. Вокруг проекта объединилась инициативная группа юганских ханты – членов общины Яун-Ях, которые разработали Устав медиацентра и основные направления деятельности. Кульминационным эпизодом совместной учебно-исследовательской работы была экспедиция участников семинара вместе с авторами проекта по р. Большой Юган, зафиксированная видеокамерой и цифровым фотоаппаратом студентами семинара. Материалы легли в основу фильма на DVD, посвященного работе общины по восстановлению традиций Медвежьего праздника.

Ключевые слова: медиацентр, юганские ханты, культурное наследие, медвежья церемония.

В 2004 г. Дума Ханты-Мансийского автономного округа (ХМАО) – Югры приняла Закон о сохранении культурных традиций коренных народов [1], однако в конце дороги, вымощенной благими намерениями, коренному народу не дали возможности сформулировать свои приоритеты в области культуры и реализовать их. Сюжеты, связанные с коренными жителями ХМАО, время от времени показывают по местному телевидению, но по большей части это истории «с местным колоритом», рассказанные людьми иной культуры. У коренных жителей нет доступа к медиатехнологиям и прежде всего к рассказу о себе от первого лица. Отсутствие собственного голоса в контексте негативной культурной динамики плохо отражается на выживании этой культуры. Только доступ к медиа может открыть пространство для диалога, так необходимого для культурного и цивилизационного сосуществования.

В 2008–2010 гг. автор статьи совместно с Э.О. Уигетом (США) разработали и осуществили научно-прикладной проект создания медиацентра хантыйской общины Яун-Ях (Сургутский район, р. Большой Юган). Проект был частью международной программы ЮНЕСКО по созданию международной сети индигенных медиацентров и совместным детищем московского Бюро ЮНЕСКО и фонда Баффало Траст (США, Нью-Мексико), директором и создателем которого был крупнейший индейский писатель, лауреат Пулитцеровской премии Скотт Н. Мамадей.

Проект преследовал несколько целей. Во-первых, собственно, создание медиацентра, оснащенного компьютерами с программным обеспечением, позволяющим сформировать электронный историко-культурный архив, редактировать видеоматериалы, работать над веб-сайтом общины. Во-вторых, обучение и подготовка активистов общины для сбора и архивизации локаль-

ных материалов по традиционной культуре и устной истории. В-третьих, центр должен был стать порталом, открывающим юганским ханты доступ к глобальному сетевому сообществу, школой компьютерной грамотности и базой для развития программ по сохранению культурного наследия по инициативе и под контролем местного общинного самоуправления.

Юганские ханты представляют собой самую крупную этнографическую общину в ХМАО, насчитывающую более 800 человек. Они исторически населяют берега Большого Югана с притоками и говорят на юганском наречии сургутского (восточнохантыйского) диалекта. Юган до конца 1990-х гг. еще оставался очагом автохтонной угорской культуры, основанной на традиционных промыслах, охоте и собирательстве. С начала нового столетия община, стиснутая участками нефтедобычи, переживает глубокий социально-экономический и культурный кризис, который выражается в фрагментации традиционного знания, размывании обычаев, отказе от веры отцов и переходе в протестантские деноминации миссионерского толка. Чувство безысходности, вызываемое кризисом, усугубляется тем, что хантыйское поколение нулевых является исключительно потребителями массовой культуры, не имеющим возможности обрести свой голос или собственную перспективу.

Проект включал несколько практических элементов: доступ к информации через Интернет и собственно медиацентр как место проведения классов по компьютерной грамотности и навыкам обращения с видеооборудованием, семинаров по подготовке активистов для сбора, документации и архивизации материалов по культуре и устной истории общины. Авторы проекта провели серию семинаров по подготовке материально-технологической базы для общинного архива и развитию программы по сохранению историко-культурного наследия Югана. Поскольку авторы проекта в течение предыдущих двадцати лет работали в Сургутском районе, то все собранные полевые материалы по юганскому культурному ареалу, включающие фото- и видеоархив и аудиозаписи, которые мы оцифровали с активистами общины, легли в основу архива медиацентра. Во время занятий участники наших семинаров совместными усилиями формировали программу по выявлению и документированию носителей живых традиций, обсуждали и устанавливали процедуры по управлению архивом и культурными ресурсами. Совет активистов утвердил приоритеты для работы медиацентра и программы культурной консервации. Кульминационным эпизодом совместной учебно-исследовательской работы стала экспедиция участников семинара вместе с авторами проекта по р. Большой Юган, самостоятельно зафиксированная видеокамерой и цифровым фотоаппаратом студентами семинара. Материалы съемок были преобразованы в DVD-фильм, фокусирующий на работе общины по восстановлению традиций Медвежьего праздника, который, как мы надеялись, мог бы мобилизовать человеческий и общинный ресурс юганских ханты.

Обско-угорские медвежьи игрища, историческое развитие неолитического циркумполярного медвежьего церемониализма – это центральный и, возможно, древнейший обрядовый комплекс коренных народов ханты и манси [2; 3. С. 7–8, 4]. Сегодня медвежья церемония продолжает функционировать как образовательная реактуализация традиционных верований и репозитарий уникального мировоззрения, экологического знания и обычаев, каждый элемент из которых находится в данный момент под угрозой полного исчезно-

вения. Это также стимул для использования находящихся под угрозой исчезновения литературного, художественного регистров хантыйского и мансийского языков (сказаний и песен и других жанров традиционного креативного перформанса). Медвежья церемония стала ключевой позицией и якорем культурного наследия и идентичности обско-угорских народов и первой была официально включена в новый реестр культурного духовного наследия ХМАО–Югры.

Хотя многие умения и навыки, требуемые в импровизационной части церемонии, не носят совершенно специфического характера, например, сказительство, интермедия, пантомима или хореография, но отсутствие практики, плохое знакомство с традицией препятствуют вовлечению новых сил для участия в церемонии. Еще более серьезную озабоченность вызывает песенная традиция. С утратой этих сложных песенных текстов литературный регистр национального языка размывается настолько, что остается только разговорный регистр. Устная культура подвергается процессу эрозии, количество традиционных специализаций все сокращается, роль их носителей консолидируется, пока живая культура таежных охотников не сводится окончательно только к семейным и личным обрядам, которые не требуют ни особых навыков, ни владения литературным регистром или знания сложных вербальных жанров. Тем не менее те, кто принимал участие в медвежьих церемониях, особенно те, кому сейчас больше 45 лет, являются носителями пассивного репертуара, который в некоторых случаях может быть активизирован.

Медиацентр Юганской общины Яун-Ях материализовался после года подготовки в 2009 г. в с. Угут. Община Яун-Ях выделила для него просторную комнату между офисом и магазином общины. В том же году был создан первый вариант веб-сайта общины, а директором центра выбран Егор Павлович Кинямин. После уже упомянутой экспедиции участников семинаров по Большому Югану Егор Кинямин с активистами центра в 2010 г. задумали и провели медвежью церемонию в юртах Киняминых. Можно утверждать, что главным императивом огромных усилий по овладению технологическими навыками и одновременно погружению в глубины автохтонных традиций для юганских участников семинаров, людей среднего возраста, обремененных семьями, детьми и хозяйственными обязанностями, была надежда возродить Пупи Кот («медвежий дом» – медвежья церемония). Сложность задачи состояла в том, что последняя церемония имела место в 1995 г., т.е. за пятнадцать лет перед описываемыми событиями, и никого из старых юганских исполнителей Пупи арых (Медвежьих песен) к тому времени в живых уже не было. Решение было найдено в обычае, согласно которому, если нет домашних исполнителей, то их приглашали со стороны. В Киняминском случае это были Сергей Васильевич Кечимов (р. Тром-Еган) и Иван Григорьевич Кантеров (р. Ай-Пим). Указанные географические локалы образуют контактную зону, где встречаются две традиции: восточнохантыйская и северная. Один из исполнителей (И.Г. Кантеров) и был носителем северной традиции. Когда он исполнял длинные обрядовые песни, его аудитория, не владеющая северным диалектом и фоновым знанием традиции, рассредотачивалась, однако когда возвращался исполнитель, владеющий восточнохантыйским вариантом традиции (С.В. Кечимов), возвращался и активно-коллективный характер действия. Диалектность и вариативность угорских традиций еще более очевидно

были манифестированы уже на следующем празднике, проведенном медиа-центром в 2015 г., когда хозяева юганского Пупи Кот привлекли к участию демянских сородичей. Их перформансы выявили, во-первых, «предзнание» аудитории, владеющей общей памятью традиции, а во-вторых, то, что эта компетенция очень дифференцировалась в зависимости от возраста участников. Хотя некоторые общие представления о базовых принципах церемонии присутствовали во всех возрастных группах сознательного возраста, но молодые люди, которые плохо говорили или слабо понимали родной язык, уже не могли адекватно интерпретировать ключевые обрядовые символы.

Событие 2010 г. включало более ста песен, молитв, нарративов, сценок и иных коммуникативных актов. Участники церемонии среднего и пожилого возраста очень следили за соблюдением порядка ритуальных действий. Эта синтагматическая линия образовала скелетный каркас, который выделил церемониальные действия из повседневных.

Пупи Ар или Вой Ар – это песенные жанры медвежьей церемонии. Они рассказывают о происхождении, о спуске с неба (центральная *axis mundi* угорского космоса), о жизни на земле, о наказании, наложенном на медведя и человека за нарушение традиции. Медвежьи песни на Югане в значительно большей степени, чем мифологические нарративы, являются самым существенным компонентом церемонии. Они выделяются и своей протяженностью. Из устной традиции мы знаем о многочасовом исполнении этих песен. В современной юганской редакции протяженность песен колебалась от 20 до 40 мин. Согласно самим исполнителям они пели редуцированные варианты, избегая долгих повторов.

После исполнения сакральных песен Тейта Ко (Хозяин медведя) принес платки и отрезки – подарки почетному гостю. После церемонии медведь «уносит» подарки в верхний мир, где распределяет их между другими богами. От них, согласно священным текстам, он получает магическую силу, с которой возвращается на землю Хозяином леса, чтобы распределять добычу и пушнину. В этом смысле медвежий обрядовый комплекс – это символ справедливого взаимобмена, проникающий во все уровни жизни восточных ханты. Церемония моделирует специальный статус исполнителя сакральных песен и хозяина медведя, медиаторов, которые осуществляют контакт с духами. Диалогическая природа церемонии отражена в символических связях между двумя сторонами диалога: человеческого коллектива и медведя с другими трансцендентными существами. Некоторые элементы церемонии претерпели видимые изменения. С другой стороны, мифологическая сфера оказалась наиболее резистентна к изменению, поскольку она основывается на картине мира. Мифологические тексты не претерпели существенных изменений. А те, которые произошли, могут быть отнесены, вероятно, к регулярным вариациям, типичным для обряда и фольклора, которые могут существовать только как живая традиция, если носители адаптируют их к конкретным обстоятельствам. Эта устойчивость проявляется двояко, поскольку чем больше ограничений в исполнении, тем менее пластичен текст, что часто ведет к необратимым утратам, так как сужается круг возможных исполнителей.

Участники церемонии использовали свои навыки и способности не только в проведении праздника, но и тщательной документации всех его частей. Они скачали в свой архив более 40 Гб видео, снятого на видеокамеру активи-

стами центра, и дополнительные 60 Гб, снятых авторами проекта юганского медиацентра, и более 300 фотографий. Все вместе составило более 30 ч съемки. Впоследствии саундтреки песен были отделены от видео и превращены в mp3-формат для того, чтобы их мог получить каждый член общины. Некоторые эпизоды церемонии были внесены на веб-сайт <http://yaoun-yakh.ru/>

Мы отметили, что изменения в большинстве своем имели количественный, а не качественный характер, как, например, редуцированное исполнение Пупи Арых, за счет исключения повторов. Контент и поэтика текстов остались без изменений. Самый большой структурный сдвиг произошел в заключительной части церемонии, поскольку не была исполнена песня отправления медведя в небесный дом. Не нашлось исполнителя, владеющего этим сакральным текстом. Кроме того, во время игрищ многократно исполнялись современные хантыйские песни. Однако пропорция чисто инновационных элементов к традиционным в событиях, которые мы рассматриваем, была не так велика, чтобы сигнализировать о профанации или деградации церемонии, какой мы ее знаем со времени описания, приведенного Карьялайненом [5].

События, которые происходили во время церемонии, отражали многие исторические слои, но, как и в фольклоре, эти слои были интегрированы в церемонию таким образом, чтобы поддерживать стабильность ритуальной традиции и ее способность функционировать как фактор регулирования культуры.

Проектные цели были достигнуты, поскольку совпадали с культурным выбором, сделанным хантыйской общиной. Несмотря на то, что на церемонии не было старейшин (последний представитель старшего поколения 1936 г.р. Петр Васильевич Курломкин в эти дни слег с инсультом) активисты среднего поколения сумели адаптироваться к новым условиям. Обновление традиции стало возможным путем интенсивного вербального и невербального обмена между участниками относительно формы смысла каждого элемента церемонии и реактуализации компетенций исполнителей и аудитории.

Литература

1. *О фольклоре коренных малочисленных народов Севера, проживающих на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры (с изменениями от 5 июня 2008 г., 8 апреля 2013 г., 28 мая 2015 г.)* : Закон Ханты-Мансийского автономного округа – Югры от 18 июня 2003 г. № 37-оз [Электронный ресурс]. Об округе. Коренные народы. Документы / Ханты-Мансийский автономный округ. URL: dumahmao.ru (дата обращения: 7.10.2019).
2. *Гондатти Н.Л.* Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири // Труды / Императорское Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском ун-те. М., 1888. Т. 48, вып. 2. С. 61–90.
3. *Харузин Н.Н.* Медвежья присяга и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов // Этнографическое обозрение. СПб., 1898. № 3–4. С. 1–71.
4. *Лукина Н.В.* Общее и особенное в культе медведя у обских угров // Обряды народов Западной Сибири. Томск, 1990. С. 171–179.
5. *Карьялайнен К.Ф.* Религия югорских народов. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. Т. 3. 247 с.

Olga E. Balalaeva, State Duma committee on regional politics and problems of the North, Siberia and the Far East (Moscow, Russian Federation).

E-mail: cregions@duma.gov.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 204–209.

DOI: 10.17223/22220836/36/19

TECHNOLOGY, PERFORMANCE AND THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE, OR THE BEAR FESTIVAL AND THE YUGAN KHANTY DIGITAL MEDIA CENTER: A SIBERIAN EXAMPLE

Keywords: community digital media center; Yugan Khanty; cultural heritage; bear ceremony.

During the course of the years 2008–2010, the authors of the report developed and carried out a project of ethnographic research and applied anthropology to create a media center for the Khanty community Yaoun-Yakh. The project was part of UNESCO's program to create an international network of indigenous media centers. The center was supposed to be a portal opening up access for the Khanty to the global network community. At the same time, the media center was to serve as a school for computer literacy and a base for the development of cultural heritage conservation programs initiated and controlled by local Khanty community self-government association. An initiative group of the Yugan Khanty, members of the Yaoun-Yakh community, united around the project, formed an organizing committee to develop the Charter of the media center and plan the main areas of activity.

Sensing how much is being lost as generations slip away and native lands are destroyed in front of their eyes. The Bear's House Project has two parts. First, with technical assistance and professional guidance, and skills transfer workshops, the Yugan Khanty community will establish a community media center. This portion of the project was funded by UNESCO's Moscow Office and fundamentally completed by the end of 2009. The culmination episode of the joint research work was the expedition of the seminar participants together with the authors of the project on the Big Yugan River, captured by a seminar student with a digital camera. These materials formed the basis of the DVD film on the community's work to restore the traditions of the Bear Festival.

Second, through the newly-established Community Media Center, the Yugan Khanty community will pioneer a master-apprenticeship program for preserving Bear Festival Traditions.

The Bear's House Project will serve the Yugan Khanty community as the impetus for identifying their cultural conservation priorities, mobilizing community participation and resources, developing a folk arts program and archive for the documentation and conservation of Yugan Khanty traditions and creating digital media programming for the public dissemination of their indigenous interests Visual and Audio Repatriation. This program would engage representatives of the local Khanty community in traveling to museums whose collections contain historic Khanty artifacts, for the purposes of visual documenting those collections, or, in the case of sound recordings, making digital audio copies, so that these missing elements of cultural heritage may be repatriated in virtual forms. Such virtual repatriation will enable recovery of memory culture.

References

1. The Khanty-Mansi Autonomous District of Yugra. (2003) *O fol'klore korennykh malochislenykh narodov Severa, prozhivayushchikh na territorii Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry (s izmeneniyami ot 5 iyunya 2008 g., 8 aprelya 2013 g., 28 maya 2015 g.): Zakon Khanty-Mansiyskogo avtonomnogo okruga – Yugry ot 18 iyunya 2003 g. № 37-oz* [On the folklore of the indigenous small-numbered peoples of the North living in the territory of the Khanty-Mansi Autonomous District of Yugra (as amended on June 5, 2008; April 8, 2013; May 28, 2015): Law No. 37-oz the Khanty-Mansi Autonomous District – The Ugra of June 18, 2003]. [Online] Available from: dumahmao.ru (Accessed: 7th Octber 2019).
2. Gondatti, N.L. (1888) Kul't medvedya u inorodtsev Severo-Zapadnoy Sibiri [The bear cult in foreigners of northwestern Siberia]. *Trudy Imperatorskogo Obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii pri Moskovskom un-te*. 48(2). pp. 61–90.
3. Kharuzin, N.N. (1898) Medvezh'ya prisyaga i totemicheskie osnovy kul'ta medvedya u ostyakov i vogulov [The bear oath and totemic foundations of the bear cult in Ostyaks and Voguls]. *Etnograficheskoe obozrenie*. 3–4. pp. 1–71.
4. Lukina, N.V. (1990) Obshchee i osobennoe v kul'te medvedya u obskikh ugrov [General and special in the Ob's Ugrian cult of the bear]. In: *Obryady narodov Zapadnoy Sibiri* [Rites of the Western Siberians]. Tomsk: [s.n.]. pp. 171–179.
4. Karyalaynen, K.F. (1996) *Religiya yugorskikh narodov* [Religion of the Ugrian peoples]. Tomsk: Tomsk State University.

УДК 745.5

DOI: 10.17223/22220836/36/20

С.Г. Батырева

МЕАНДР «ЗЕГ» В ДЕКОРЕ ВОЙЛОКА КАК ОТОБРАЖЕНИЕ МИРОВИДЕНИЯ КАЛМЫКОВ И ОЙРАТОВ МОНГОЛИИ¹

Войлоковаляние монголоязычных nomadов имеет древние истоки, уходящие в историю культуры Центральной Азии. Традицией обусловлены техника изготовления войлока и его декора у калмыков России и ойратов Монголии. Их связывает общее наследие орнаментальной культуры, архаический пласт которой представлен геометрическим меандром (калм. орнамент «зег») войлочных изделий. В сфере универсального «космо-антропного бытия» социума, объясняемого неразрывными связями с природным окружением, выявляются характерные доминанты этнической культуры. Одухотворяемые в динамике линейной выразительности меандра «зег», стеганного на войлоке или вышитого на ткани, художественные традиции отображают образное мышление nomadов. Проецирующее мобильный уклад бытия, оно воспроизводится в орнаментальном декоре войлочных предметов материальной среды ойратов Монголии и калмыков России.

Ключевые слова: культура, ремесло, войлок, декор, орнаментальное наследие, меандр, мировидение, калмыки, ойраты.

Введение

Органичной частью историко-культурного наследия России и Центральной Азии является декоративно-прикладное творчество калмыцкого народа. В условиях глобализации возрастает актуальность сохранения и изучения, теоретического обобщения отечественных и зарубежных исследований традиционной культуры nomadов. В этом плане не переоценить труды И. Георги, П. Палласа, П. Небольсина, Н. Нефедьева, И. Житецкого, И. Бентковского, Г. Лыткина, Г. Потанина [1–8], зафиксировавших состояние культуры этноса в XVIII–XIX вв. На рубеже XIX – начала XX в. изучением калмыцких ремесел занимался А. Миллер [9]. Историко-этнографическое и экономическое описание хозяйственного уклада одного из многих малых народов самодержавной России делалось в целях общего изучения, политического укрепления и экономического развития государства.

Войлоковаляние монголоязычных nomadов имеет древние истоки. Само-бытному культурному наследию посвящены исследования декоративно-прикладного искусства монгольских авторов [10–12]. Ими дается общая характеристика ремесел кочевников, из них лишь монография Л. Батчулуун полностью освещает войлоковаляние и художественную обработку войлока у монголов [13]. Несомненный интерес для исследования представляют работы, посвященные культуре ойратов, проживающих в западном регионе страны [14–16].

¹ Статья подготовлена в рамках Госзадания 115062510041 «Комплексное исследование этнических культур монголоязычных народов в условиях социокультурного взаимодействия». Подтема «Художественная обработка войлока в кочевом быту калмыков и ойратов Монголии в сравнительно-сопоставительном анализе (на материале музейных коллекций России)».

Техника валяния и декора изделий у ойратов Монголии связана с богатейшей орнаментальной культурой, рассматриваемой в работе исследователя Ч. Баярмаа [17]. Западно-монгольский ученый Д. Гантулга посвящает статью художественной выразительности орнамента войлочных ковров из раскопок Ноин-Улы [18]. Из трудов бурятских ученых отметим «Этнографические зарисовки» Ц. Сампилова [19], «Ремесла агинских бурят» А. Бадмаева [20] и «Изделия из шерсти и волоса в Аларском аймаке» Р. Мэрдыеева [21], дающие общее представление о войлоке бурят. Калмыцкий войлок упоминается в обзоре искусства монголоязычных народов Н. Кочешкова [22] и рассматривается в монографии С. Батыревой [23], посвященной народному декоративно-прикладному искусству калмыков XIX–XX вв. В целом описательный характер изданий указывает на необходимость структурно-функционального анализа декора произведений прикладного творчества номадов.

В опоре на отечественные и зарубежные исследования ведется изучение музейных коллекций войлочных изделий в России, в частности, Российского этнографического музея, Национального музея им. Н. Пальмова Республики Калмыкия и Музея традиционной культуры им. Зая-пандиты КалмНЦ РАН.

Ремесло в системе культуры номадов

Хозяйственная деятельность всегда связана с материальным производством предметной среды, рассматриваемой в системе художественных ценностей народа. В прикладном искусстве (от создания и украшения жилища до производства и декора одежды и бытовых предметов) ремесленников воспроизведена эстетическая сущность традиций номадов. Принесенное ойратами, предками калмыков, в конце XVI – начале XVII в. из Западной Монголии художественное наследие было переосмыслено в процессе адаптации к культурному и природному ландшафту степного Прикаспия.

Ремесло калмыков несет печать центральноазиатского происхождения, получает развитие в евразийском пространстве культуры России. В этом русле формируется *эстетическое поле* искусства, реализуемое в декоре бытового, функционально обозначенного предмета. В изучении художественных традиций закономерно обращение к сфере универсального «космоантропного бытия» социума. Объясняемое неразрывными связями кочевника с природным окружением, магически им одухотворяемым, воспроизводство материальной среды оформляется мифоритуальной традицией художественной культуры.

Форма предметов в знаково-символической ценности коммуникаций этноса предполагает обращение к генезису народного искусства в свете категорий *знака и символа, ритуала и мифа*. В осмыслении образной выразительности произведений важен традиционный «язык» культуры как способ материального бытия, которое может быть понято в приобщении к истории народа [24. С. 6–14]. Рассматривая ремесло как процесс и результат духовно-практического освоения реальности, приходим к пониманию органичной целостности предметно-бытовой среды кочевников. Ее воспроизводство в меняющихся условиях бытия осуществляется в адаптации аутентичной традиции, опосредованной эволюцией сознания этноса, исключаяющей прямое культурное заимствование [25. С. 345–356].

Процесс формообразования маркирует сложение основных комплексов бытовых предметов, созданных традиционными приемами декоративной обработки кожи, войлока, дерева, металла, ткани – материалов животноводческого хозяйства кочевников. Качественным, определяющим преимуществом художественной традиции в специфике развития, выступает единая конструктивная основа предметов быта в комплексах орудий труда, жилища, хозяйственной утвари, конской упряжи, одежды [26]. Историческая реконструкция показывает наличие функциональной и эстетической идентичности материальной культуры ойратов Монголии и калмыков России.

О художественной обработке войлока

Художественный образ вещи из войлока прослеживается в призме генезиса «от тотема к человеку», вбирающего семиотику традиционного видения. Создание мягкой бытовой среды как совокупности войлочного покрытия жилища и предметов, функционально обозначенных, рассматривается творческим процессом в сфере декора.

В **орнаменте** выражена декоративная суть народного искусства. Вместе с тем орнамент всегда информативен в осуществлении культурной коммуникации, переданной посредством традиционной формы, соответствующей эстетическим представлениям общности. Трансляция культурного опыта из поколения в поколение осуществляется в системе универсальных знаков и символов орнаментики. Здесь реализуется диалог времен в границах единой традиции ойратов и калмыков. Приращение культурных смыслов бытия, общего и специфичного, воспроизводится в структуризации художественного мировидения этноса и форм его выражения. Орнамент как часть декора в системе искусства обусловлен историческими метаморфозами культуры. Это позволяет видеть в нем инструмент адаптации и саморегуляции традиционной культуры в условиях меняющейся среды обитания народа. Орнамент, «художественная письменность» народа, рассматривается символической системой отображения мира в качестве историко-культурного источника в осмыслении традиции. В анализе орнамента органичен междисциплинарный подход, объединяющий методические возможности истории, этнологии, философии, искусствоведения, культурологии, семиотики.

В процессе систематизации выделяем типологические комплексы орнамента, иллюстрирующие исторические пласты этногенеза калмыков от **древнего к позднему**. К древнему пласту художественной культуры кочевников относим узор войлочных изделий. С древних времен одежда и мягкая бытовая среда обитания кочевников изготавливались из войлока. И это понятно, войлок появляется в нетканую – до появления текстиля – эпоху широкого использования скотоводами шерсти. Шерсть снималась с животных, в основном овец и верблюдов, валялась традиционным способом и затем применялась в создании войлочного покрова переносного жилища «ишкя гер» кочевника, одежды и мягких бытовых предметов.

Широко применялись в быту войлочные циновки «ширдг», которыми выстилали купольную, стенную и нижнюю части кибитки, использовали в качестве постельных и постилочных принадлежностей. Циновки выкладывали из нескольких слоев войлочного полотна, приготовленного в процессе валяния шерсти, простегивали и обшивали по краю шнуром «зег». Войлок ино-

гда дублировали слоем менее ценной кошмы серого цвета, простегивая узор нитью из белой овечьей шерсти. Декор изделия состоит из узорного поля, ограниченного строчевыми швами орнаментального бордюра. Узор, как правило, геометрический, варьировался и мог представлять собой композицию из параллельных линий, полукружного, П-образного, треугольного, многоугольного или Т-образного меандра.

Народный орнамент калмыков

Довоенные впечатления графика В. Фаворского о Калмыкии, приглашенного для оформления издания героического эпоса «Джангар», содержат интересные замечания о народном орнаменте. Костюм и его декор он изучал в фондах краеведческого музея, хранившего бесценные богатства культурного наследия, к сожалению, во многом утраченные в депортационный период истории. Самобытное своеобразие культуры было воспринято им в непосредственном контакте с людьми и природным окружением, реальностью и эпическим наследием, сохраняющимся в устной музыкальной традиции.

В статье «Как я работал над „Джангаром“» мастер уделяет внимание пространственным принципам эпического повествования, осмысливаемым в иллюстрациях. В. Фаворский обращается к архаике мировосприятия народа, в образной памяти тяготевшего к совмещению времени в пространстве. Мобильный уклад бытия – тому объяснение. Естественное выражение это получило в декоративной выразительности плоскостной системы изображения. Таково художественное воспроизведение мастером многоярусной композиции эпической страны Бумбы в изображении пространства, которое дает плоскость, – разворачиваемая снизу вверх Вселенная. Воспринимаясь магической, она концентрирует особый взгляд на мир номада. Находясь в постоянном движении, он открывает его в ярусном наращивании пространства, изображаемого во фронтисписе издания [27. С. 23–38].

«Циклическое восприятие времени» [28] сопряжено с особенностями гиперболизированного и метафорического языка калмыцкого фольклора. Здесь фантастически совмещается и трансформируется «время-пространство» в мифологической условности повествования. Это получило выражение в живописной традиции «монгол зураг», объемлющей композиционный прием пластично изменяемого «растяжением» по вертикали плоскости изображения. Несмотря на «широкую ячейку невода» [29. С. 21–28], заброшенного в море культурного наследия, художнику удалось отобразить, прочувствовать своеобразие мифопоэтического образного мышления народа.

Ритм, организующее начало бытия, повторяется в сезонном цикле жизнедеятельности в ритуалах, обрядах и обычаях номадов, определяет циклическое развитие традиционной культуры. Упорядоченность в ритмичности рисунка запечатлена в линейном контуре меандра, через интервал повторяемого в декоративной композиции узорного войлока. В эстетической выразительности орнамента передано бытие кочевников в мобильном укладе, сопряженном с суточными и сезонными изменениями природы. Мобильная энергетика узора образует орнаментальный комплекс в наиболее древних геометрических мотивах изображения.

Орнамент «зег» как выражение «пути» в образном мышлении номадов

В стеганом войлочном узоре сохраняется архетипическая суть декора, ритмично объединяющая формы круга или полукруга, квадрата, треугольника или многоугольника в динамичной линейной композиции «пути». Образная графика полукружного меандра «зюнгара зег», окаймляющего стилизованное изображение кибитки, солнца или звезды, рождена в призме мировиденияномада, находящегося в постоянном передвижении от одного кочевья к другому.

Декоративное искусство выросло из мифопоэтических представлений о вечности мира, утвердившихся символическим языком орнамента. В творческой системе освоенных знаний о вселенной, о микро- и макрокосмосе обнаруживаем универсальный механизм гармонизации отношений Человека и Природы, где квадрат выступает актуальной формой человеческой инициативы, круг – пассивной формой природы в европейском мировидении [30. С. 7]. Моделирование и структурирование мира в калмыцкой орнаментике провозглашает взаимообусловленное тождество Человека и Природы. Орнамент «күн зег» (калм. «человек») естественно входит в зооморфные композиции, комбинируемые с растительными элементами изображения, а также используется в качестве тамги, родового знака собственности, наглядно демонстрируя органичную целостность – экологическое равновесие составляющих природного бытия. Человек не отделен от мира, являясь его органичной составной частью. В этом синкрезисе – особенность номадической культуры, не противопоставляющей себя Природе [23. С. 90–99].

Орнамент как самоценный знак адаптации и саморегуляции культуры в эстетическом поле народного творчества выступает «маркером окультуренного этносом пространства». Вектором развития калмыцкой традиции, сложившейся в изоляции от исходного культурного центра, является движение от массивной пластической формы монгольского украшения к емкой условности графической выразительности калмыцкой вышивки, появляющейся позднее войлочного узора.

Исследование орнамента «зег» калмыцкого войлока и вышивки-аппликации, историко-художественного источника в изучении традиций искусства, проливает свет на недостаточно ясные моменты его развития, связанные с уникальной судьбой народа. В. Фаворским отмечены «зависимость калмыцкой художественной культуры от Тибета, Индии, Китая...», а также как «очень интересная проблема – влияние (на культуру калмыков. – С.Б.) Греции, греческого искусства через Бактрию...» [29. С. 17]. Сложный процесс развития этнической культуры, растянувшийся на период переселения ойратов из Центральной Азии, явился временем оформления художественной традиции. «...Меандры... мотивы, по-видимому, очень старинные, строгие, иногда прямо напоминающие греческие, но обнаруживающие свою восточную природу хотя бы в том, что, не стесняясь, огибают и прямоугольную, и круглую, и овальную формы» [Там же. С. 20]. Таков линейный контур калмыцкого орнамента «зег», окаймляющего форму циновки «ширдг».

В богатейшей тональной разработке цветовой гаммы вышитого узора костюма и волнообразном ритме орнамента «зүнһара зег» на войлоке художник

в Калмыкии увидел «не ленивого, медлительного и тяжеловатого кочевника, какого по невежеству мог себе представить, а легкого, подвижного... экспансивного человека, способного к музыке, танцу и актерскому изображению, вообще к искусству». Он отмечает изобразительное начало народной хореографии, «очень ритмичной и наглядной в отражении окружающей природы. Танец всегда драматичен», – замечает он, характеризуя освоение пространства в пластике человеческого тела [29. С. 3]. В этих зарисовках «со стороны» фиксировано запоминающееся своеобразие художественного стиля. Суть его выражена в ритмико-цветовой динамике и композиционной структуре калмыцкого орнамента, выражающей мировосприятие в пространственно-временных константах – философское осмысление бытия.

Орнамент как маркер традиционной культуры

Характеризуя орнамент как маркер этнической культуры, выделяем **тавровый** орнамент (калм. «тамһ»). Выступая в качестве родовых знаков собственности калмыков, в процессе становления этноса от родоплеменного общества к феодальному, тамги имеют значение оберегов, тотемов или символов плодородия в добуддийской архаике истории культуры [31]. Мировоззрение, объясняющее истоки развития вселенной на примере «углового» орнамента «өнцгин зег», выражено в геометрическом пересечении линий, обозначающем взаимосвязь категорий времени и пространства, взаимообусловленность бытия.

Древние истоки **кочевнического** комплекса в совокупности зооморфного, геометрического, растительного, а также астрального и таврового (тамгового) орнаментов датируются эпохой ранних и поздних кочевников. Изобразительные мотивы степной Евразии калмыков близки в истоках художественным традициям культуры Ноин-Улы (Западная Монголия) и Пазырыка (Алтай, Россия) в южно-сибирском и саяно-алтайском типах орнамента, выражающих мобильный быт, уклад хозяйства и сопряженное с ними мироощущение кочевника [32].

Анализ «войлочного» орнамента в историко-культурном ракурсе объясняет механизм образования художественной формы в процессе сложения уникальной изобразительной системы. Ее закономерно рассматривать историко-генетическим кодом материально-художественной культуры этноса. Ее своеобразие в мягкой бытовой среде кочевников. В постельных тюфяках «девскр» калмычки не только простегивали, но и обшивали войлок по краю тканью, а именно по длинной стороне, которой клали его к очагу. Их делали четырехслойными, к началу XX в. – трехслойными и обшивали не сукном, как ранее, а полосатой матрасной тканью. Белый, узорно выстроченный войлок «ширдг» настился на кровать поверх толстых войлоков «девскр». В голове и ногах лежали длинные войлочные подушки в виде мешков, набитых платьем и мягкой утварью. Подушки «дер богц» и «кель богц» украшались вышитыми изображениями коня или солярного знака свастики, креста, меандра [9. Л. 6].

Ширдыки, покрытые по борту зеленым, а по центру красным сукном, предназначались для сановных лиц и священнослужителей. Войлоки, служившие настенными коврами, обшивали однотонной полосой или тканевой аппликацией из треугольников красного и черного цвета. Близка в прие-

мах декора тканевая аппликация на верблюжьем потнике «темэна тохм» и недоуздке «ногт». На войлочном фоне потника нарядно выглядят композиция из суконных треугольников зеленого, красного и черного цвета, обшитых витым черно-белым шерстяным шнуром. Тканевая аппликация, издревле известная тюрко-монгольским кочевникам, широко варьируется в декоре узорного войлока.

Сученные на веретене «иг» шерстяные нити и свитые из них шнуры использовали для простегивания войлока строчевым узором и тканья кибиточной тесьмы «хошлнг». Ее изготавливали с применением небольшого станка, подробно описанного И.А. Житецким у астраханских калмыков [5. С. 78]. По мастерству изготовления и художественным достоинствам изделия судили об уровне рукоделия хозяйки жилища.

Войлочный узор и калмыцкая вышивка «зег»

В приемах художественной обработки валяной шерсти очевидно сходство с техникой изготовления вышитого декора предметов быта и калмыцкого костюма из ткани. Вышивка цветной шерстяной нитью поражает не только «декоративным богатством, но и строгим ритмом линий, демонстрируя своеобразие эстетического вкуса народа. Она удивляет своей уникальностью, не имеющей ничего подобного у ближайших соседей калмыков или у народов, с которыми соприкасались калмыки» [6. С. 35–36]. Изготавливалась отдельно с использованием разноцветных шелковых и шерстяных шнуров, нитей и тесьмы, сделанных мастерицей, и затем нашитой на ткань предмета. Вышивка широко использовалась в декоре войлочных валикообразных подушек «дер».

И.В. Бентковский описывает технику ее исполнения, наблюдая работу молодой рукодельницы: «...Серен-Герел в одно и то же время плела шнурок и накладывала узор... Десять по числу пальцев серебряных и шелковых разноцветных ниток она связывала в одном конце узлом и прикрепила на начальной точке узора посредством иголки и особой шелковой нитки. Потом на противоположном конце каждой нитки, длиной около аршина, она подделала петли такой величины, которая позволяла бы свободно перекидывать петлю с одного пальца правой руки на другой палец левой и обратно. От такого способа перемещения ниток с одной руки на другую плетется шнурок; а от умения и вкуса располагать цветами и серебром ниток образуется узор шнурка. После каждой манипуляции шнурок пришивается к материи иголкой, которую не выдергивают до следующего перемещения ниток, что способствует правильному плетению шнурка. Так, мало-помалу, выкладывается весь узор, что выходит и оригинально, и мило» [6. С. 141–167].

В выделке вышивки широко использовалась техника шелковой аппликации и стачивания цветных шнуров, тесьмы и позументов, кантов и подкладного фона. Приемами лицевого шитья тем или иным стежком «хатхмр» выкладывались в определенном порядке цветной шнур «зег», нашивки из позумента «кюсм» и парчи «чимкяр», а также обшивка шнуром «утцн» [33. С. 38–41]. Стежка и выкладка цветным шнуром композиции в ее линейной выразительности и лаконичной строгости цвета трактуется в узоре войлочного изделия. Это выражается в органичной целостности строчевой композиции, контрастно выделяющейся на фоне иного цвета войлочной основы. Та-

ков геометрический узор «зег»: в линейной выразительности графического декора войлочных циновок «ишка ширдг» строго акцентирован центр изображения, окаймленного орнаментальным рядом по краям полости.

Заключение

Моделируя знаковую ситуацию в народном орнаменте, исходим из понимания тождества макрокосмоса среды, окружающей человека, и микрополя традиционной культуры, надежно хранящей представление о том, что *центр всего сущего расположен в каждой точке вселенной, и любая ее часть приобщена к абсолюту*. Системообразующими понятиями пространственного мировидения в орнаменте выступают оппозиции *центр – периферия, сакральное – профанное, мужское – женское, свое – чужое* и т.д., выражающие архаику бинарного членения мира с дальнейшим развитием троичной системы изображения в изобразительном искусстве буддизма.

Исторически сформированная иерархия культурных смыслов структурирует традиционное миропонимание этноса, определяя содержательное наполнение формы в художественном стиле [34]. Гарантируя сохранность традиции, орнамент не существует вне эстетической выразительности декора вещи. В этом процессе исходной «протоформой» видим геометрический узор войлока, древний пласт народной орнаментики. Графическая выразительность контурного орнамента «зег» предвещает появление калмыцкой вышивки, представляющей вершину символического языка художественной традиции. В концентрации этноинтегрирующей функции народного искусства, актуальной вдали от культурной прародины, выступает древний меандр, фиксирующий центровую ось и пограничные зоны войлочного пространства-времени в ритме кочевого бытия. Осмысление многообразного мира несет в себе мифопоэтическая образная структура народного орнамента «зег» калмыцкого войлока.

Литература

1. Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов и их жительства, обрядов, вер, обыкновений, одежд и прочих достопамятностей. Калмыки. СПб., Ч. IV. 1776–1799 (с. 12).
2. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. СПб., 1770. Ч. 1; 1776. Ч. 2; 1789. Ч. 3. 1745 с.
3. Небольсин П.Н. Очерки быта калмыков Хошеутовского улуса. Изображение тамог. СПб. : Тип. Карла Крайя, 1852 [4]. 192 с.
4. Нефедьев Н.А. Подробные сведения о волжских калмыках, собранные на месте. СПб. : Типография Карла Крайя, 1834. VIII. 290 с.
5. Житецкий И.А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки в 2 очерках. Астрахань, 1892. V. 214 с.
6. Бентковский И.В. Одежда калмыков Большедербетовского улуса и ее влияние на социальный и экономический быт народа: сб. стат. сведений о Ставропольской губернии. Ставрополь, 1869. Вып. 2. С. 123–139, 141–167; вып. 3. С. 95–119.
7. Лыткин Г.С. Калмыцкие записки. История калмыцкого народа. Автогр. (1859). Ч. II. АВ Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 215. 173 л. (347 с.).
8. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. 2: Материалы этнографии с 26 табл. и рис. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 годах. СПб., 1881. 181 с.
9. Миллер А.А. Материалы по калмыцкой этнографии. Рукопись, зарисовки, фотографии (1906–1907). 29 л. // СР ГМЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 403. 29 л.
10. Цултэм Н.-О. Монгол уран зургийн хогжиж ирсэн тойм (Происхождение монгольского искусства). Улан-Батор, 1988. 16 с.

11. *Баатархуу Б., Одсүрэн Д.* Монгол гэр. Тайлбар толь. Encyklopedia of ger. The dwelling house of mongols. Хянан нягталсан: академич Ж. Болдбаатар. Улаан Баатар : Адмон Принт, 2015. 282 с.
12. *Erdenetsetseg B.* Mongolian traditional methods of felt-making. Third edition. Ulaanbaatar, 2014. 28 p.
13. *Батчулуун Лунтенгийн.* Монгол эсгий ширмэлийн урлаг. Улаанбаатар хот : Интерпресс, 1999. 499 с.
14. *Баасанхуу Бэсүд Аюушийн.* Монгол Алтайн бус нутгийн ард түмний эдийн соёл // Material culture of Mongol Altai region. Улаанбаатар: Монгол Алтай Судлалын Хүрээлэн, 2006. 228 с. Зургаа. Эсгий эдлэл. VI felt goods.
15. *Амгалан Мишигдоржийн.* Баруун монголчуудын эдийн соёлын дурсгалт зүйлс. Улаан Баатар : Монсудар, 2000. 212 с.
16. *Эрдэнэцэцэг Шинэнгийн.* Баядын хуримлах есон. Улаанбаатар, 2015. – 189 с.
17. *Баярмаа Чогдонгийн.* Монгол ардын хээ угалз. Олзий хээ угалз. Mongolian national ornament. Улаан Баатар, 2010. 96 с.
18. *Гантулга Дамдины.* Художественная выразительность в орнаменте войлочных ковров // Искусство Евразии. 2017. № 6: Евразийское наследие. URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/6/> (дата обращения: 20.03.2018).
19. *Сампилов Цыренжар.* Этнографические зарисовки / отв. ред. И.И. Соктоева. Новосибирск : Наука, 1995. 18 с.
20. *Бадмаев А.А.* Ремесла агинских бурят (к проблеме этнокультурных контактов) / отв. ред. П.А. Алексеев. Новосибирск : Ин-т археологии и этнографии СО РАН, 1997. 160 с. URL: http://www.philosophy.nsc.ru/journals/humscience/3_98/17_BADM.HTM (дата обращения: 20.03.2018).
21. *Мэрдыгеев Р.С.* Изделия из шерсти и волоса в Аларском аймаке. Верхнеудинск, 1928. 10 с.
22. *Кочешков Н.В.* Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX в. М. : Наука, 1979. 206 с.
23. *Батырева С.Г.* Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX в. Элиста : АО «НПП „Джангар“», 2006. 160 с.
24. *Пальмов Н.Н.* Несколько слов по вопросу о культурно-художественных влияниях, каким мог подвергаться калмыцкий народ в продолжение своей исторической жизни // К открытию Областного Калмыцкого историко-этнографического музея. Астрахань, 1921. С. 6–14.
25. *Батырева К.П., Батырева С.Г.* Этническая картина мира как культурное наследие калмыков // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: сб. науч. статей / Мин-во культуры РФ; Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, Южный филиал; отв. ред. И.И. Горлова. 2015. С. 345–356.
26. *Дарбакова В.П.* Традиционные домашние промыслы и ремесла монгольских народов МНР: дис. ... канд. ист. наук. М., 1968. С. 32–38.
27. *Батырева С.Г.* «Джангар» и В.А. Фаворский // Калмыцкое изобразительное искусство. Тематический лекторий. Элиста : Калмыцкая гос. картинная галерея, 1990. С. 23–38.
28. *Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М. : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
29. *Фаворский В.А.* Как я работал над «Джангаром» // Восток в творчестве В. Фаворского. М., 1982. С. 21–28.
30. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока. М. : Наука, 1995 (1976). 406 с.
31. *Гедеева Д.Б.* О знаках «тамг» и метках «им» как маркерах калмыцких родов // Монголоведение. Вып. 2: сб. научных трудов. Элиста : АПП «Джангар», 2003. С. 272–275.
32. *Иванов С.В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.) // Народы Сибири и Дальнего Востока: труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 81. М. ; Л. : Наука, 1963. С. 374–375.
33. *Трошин И.И.* Искусство калмыцкой вышивки // Альманах «Теегин гэрл». 1968. № 2. С. 36–41.
34. *Кореняко В.А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Культура народов Востока: материалы и исследования. М. : Вост. литература, 2002. 327 с.

Svetlana G. Batyрева, Kalmyk Research Center of Russian Academy for Sciences (Elista, Russian Federation).

E-mail: sargerel@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 210–221.

DOI: 10.17223/22220836/36/20

MEANDER “ZEG” IN THE DECOR OF FELT AS A REFLECTION OF THE WORLD VIEW OF KALMYKS AND OIRATS OF MONGOLIA

Keywords: culture; craft; felting; decor; ornamental heritage; meander; world view; Kalmyks; Oirats.

Felt-making of Mongolian nomads has ancient origins dating back to the history of Central Asian culture. The technique of making felt and its decor of Kalmyks of Russia and Oirats of Mongolia are conditioned by the tradition. They are linked by the common heritage of ornamental culture, the archaic layer of which is represented by a geometric meander. The design of the felt pattern is further developed in the polychromy of Kalmyk folk embroidery “zeg”. The artistic phenomenon is due to the historical circumstances of the formation of the folk and their culture. In general, the descriptive nature of domestic and foreign studies of cultural heritage indicates the need for a structural-functional analysis of the works of applied art of nomads. The study material is presented by museum collections of felt items (Russian Museum of Ethnography (St. Petersburg), the National Museum named after N. Palmov and the Museum of Traditional Culture named after Zaya-Pandita (Republic of Kalmykia).

A multi-layered ornamental composition of felt carpets is decoratively expressive. The universe, unfolding on the plane, concentrates a particular view of the world of the nomad. He opens it in a long-line building space, perceived in motion. The tradition embraces the compositional reception of a plastic-changeable image plane. The cyclical development of movement carries a rhythm that organizes the beginning of being, realized in the linear contour of the meander. The pattern, repeated in the system of the ornamental row, forms a decorative composition of felt. In the aesthetic expressiveness of the ancient geometric motifs of the image, the mobile way of life is transmitted. Such is the Kalmyk ornament “zeg” as an expression of the “path” in the figurative thinking of nomads.

In the quilted felt pattern, the archetypical essence of the decor is preserved, combining the shapes of a semicircle, a square, a triangle or a polygon in the rhythmic dynamics of the linear composition. The imaginative graphics of the semi-circular meander “zyungara zeg” in a stylized image of a yurt, the sun or a star, was born in the prism of the nomad's worldview in the “road” – a constant movement from one nomadic camp to another. The ornament as a self-valuable sign of the adaptation and self-regulation of culture in the aesthetic field of folk art is a marker of the space, “cultivated” by the ethnos. The vector of the Kalmyk tradition of the décor, established in the isolation from the original cultural center, is the movement from the massive plastic form of Mongolian decoration to the capacious convention of polychromic embroidery “zeg”.

The artistic style is formed in the tonal development of the color scale of the embroidered pattern of clothes and the wave-like rhythm of the quilted meander “zeg” on the felt. Perception of the world as a philosophical understanding of being is expressed in its space-time constants. It is projected during the creation of the decor: the composition and the rhythmic-color dynamics of the pattern on the felt plane. The analysis of the “felt” ornament in the historical and cultural prism explains the mechanism of the formation of the artistic form. It is naturally considered to be the genetic code of the traditional culture with the nomadic soft household environment as a part of it. The stitch and color cord layout contrast with the background of the felt base, forming the center of the linear composition in the border of characteristic ornamental rows.

Ensuring the preservation of the tradition, the ornament of felt mats has aesthetic expression of the decor. In this process the initial “proto-form” is a geometric pattern of felt as an ancient layer of nomadic ornamentation. The graphics of the contour ornament initiates the appearance of Kalmyk embroidery, representing the top of the symbolic language of the artistic tradition. In the ethno-integrating function of folk art, relevant far from the cultural ancestral homeland, an ancient meander appears. The linear expressiveness of the quilted pattern on the felt is inspired by the figurative worldview, born in the rhythm of nomadic life. In the sphere of the universal “cosmo-anthropoc existence” of a society formed in relations with the natural environment, the characteristic dominants of the traditional culture of Kalmyks and Oirats of Mongolia are revealed.

References

1. Georgi, I.G. (1799) *Opisanie vsekh v Rossiyskom gosudarstve obitayushchikh narodov i ikh zhitel'stva, obryadov, ver, obyknoveniy, odezhd i prochikh dostopamyatnostey. Kalmyki* [Description of all people in the Russian state and their residence, rituals, faiths, wont, clothes and other memorabilia. Kalmyk]. Part 4. St. Petersburg: [s.n.].

2. Pallas, P.S. (1770) *Puteshestvie po raznym provintsiyam Rossiyskoy imperii* [Journey through various provinces of the Russian Empire]. St. Petersburg: Imperial Academy Science.
3. Nebolsin, P.N. (1852) *Ocherki byta kalmykov Khosheutovskogo ulusa. Izobrazhenie tamog* [Essays on the life of the Kalmyks of the Khoshetov ulus. Image of tamog]. St. Petersburg: Tip. Karla Krayya
4. Nefediev, N.A. (1834) *Podrobnye svedeniya o volzhskikh kalmykakh, sobrannye na meste* [Detailed information about the Volga Kalmyks collected on the site]. St. Petersburg: Tipografiya Karla Krayya.
5. Zhitetsky, I.A. (1892) *Astrakhanskije kalmyki. Nablyudeniya i zametki v 2-kh ocherkakh* [Astrakhan Kalmyks. Observations and notes in 2 essays]. Astrakhan: [s.n.].
6. Bentkovsky, I.V. (1869) *Odezhdka kalmykov Bol'shederbetovskogo ulusa i ee vliyanie na sotsial'nyy i ekonomicheskij byt naroda: sbornik statisticheskikh svedeniy o Stavropol'skoy gubernii* [Kalmyks clothing in Bolshederbetovsky ulus and its impact on the social and economic life of the people. Collection of statistical information about the Stavropol province]. Issue 2. Stavropol: [s.n.]. pp. 123–139; pp. 141–167.
7. Lytkin, G.S. (1859) *Kalmytskie zapiski. Istoriya kalmytskogo naroda. Avtogr., (1859)* [Kalmyk Notes. History of the Kalmyk people. Autograph (1859)]. AV Fund 44. List 1. File 215.
8. Potanin, G.N. (1881) *Ocherki Severo-Zapadnoy Mongolii* [Essays on North-West Mongolia]. Issue 2. St. Petersburg: [s.n.].
9. Miller, A.A. (n.d.) *Materialy po kalmytskoy etnografii. Rukopis', zarisovki, fotografii (1906–1907)* [Materials on Kalmyk ethnography. Manuscript, sketches, otography (1906–1907)]. The State Museum of Ethnography. Fund 1. List 2. File 403.
10. Tsultem, N.-O. (1988) *Mongol uran zurgijn khogzhizh irsen toym* [Origin of Mongolian art]. Ulaan Baatar: [s.n.].
11. Baatarkhuu, B. & Odsuren, D. (2015) *Mongol ger. Taylbar tol'. Encyklopedia of ger. The Dwelling House of Mongols*. Ulaan Baatar: Admon Print.
12. Erdenetsetseg, B. (2014) *Mongolian traditional methods of felt-making*. 3rd ed. Ulaanbaatar: [s.n.].
13. Batchuluun, L. (1999) *Mongol esgiy shirmeliyn urlag*. Ulaanbaatar: Inter-press.
14. Baasankhuu, B.A. (2006) *Mongol Altayn bus nutgiyn ard tumniy ediyn soel*. Ulaanbaatar: Mongol Altay Sudlalyn Khureelen.
15. Amgalan, M. (2000) *Baruun mongolchuudyn ediyn soelyn dursgalt zuyls*. Ulaanbaatar: Monsudar, 2000. 212 s.
16. Erdenetsetseg, S. (2015) *Bayadyn khurimlakh eson*. Ulaanbaatar: [s.n.].
17. Bayarmaa, Ch. (2010) *Mongol ardyn khee ugalz. Olziy khee ugalz. Mongolian national or-nament*. Ulaanbaata: [s.n.].
18. Gantulga, D. (2017) Khudozhestvennaya vyrazitel'nost' v ornamente voylochnykh kovrov [Artistic expressiveness in the ornament of felt carpets]. *Iskusstvo Evrazii*. 6. [Online] Available from: <https://readymag.com/u50070366/821476/6/> (Accessed: 20th March 2018).
19. Sampilov, T. (1995) *Etnograficheskie zarisovki* [Ethnographic sketches]. Novosibirsk: Nauka.
20. Badmaev, A.A. (1997) *Remesla aginskikh buryat (k probleme etnokul'turnykh kontaktov)* [Crafts of Agin Buryats (on ethnocultural contacts)]. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography, SB RAS. [Online] Available from: http://www.philosophy.nsc.ru/journals/hum-science/3_98/17_BADM.HTM (Accessed: 20th March 2018).
21. Merdygeev, R.S. (1928) *Izdeliya iz shersti i volosa v Alarskom aymake* [Products made of wool and hair in the Alar aimak]. Verkhneudinsk: [s.n.].
22. Kocheshkov, N.V. (1979) *Dekorativnoe iskusstvo mongoloyazychnykh narodov XIX – cerediny XX vv.* [Decorative art of the Mongolian-speaking peoples of the 19th – mid 20th centuries]. Moscow: Nauka.
23. Batyрева, S.G. (2006) *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX vv.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the 19th and early 20th centuries]. Elista: Dzhangar.
24. Palmov, N.N. (1921) Neskol'ko slov po voprosu o kul'turno-khudozhestvennykh vliyaniyakh, kakim mog podvergat'sya kalmytskiy narod v prodolzhenii svoey istoricheskoy zhizni [A few words about the cultural and artistic influences that the Kalmyk people could face in their historical life]. In: Porokh, V.P. et al. *K otkrytiyu Oblastnogo Kalmytskogo istoriko-etnograficheskogo muzeya* [On the Opening of the Regional Kalmyk Historical and Ethnographic Museum]. Astrakhan: Tipigrfia # 8 Sovnarkhoza. pp. 6–14.
25. Batyрева, K.P. & Batyрева, S.G. (2015) Etnicheskaya kartina mira kak kul'turnoe nasledie kalmykov [Ethnic picture of the world as a cultural heritage of Kalmyks]. In: Gorlova, I.I. (ed.) *Kul'turnoe nasledie Severnogo Kavkaza kak resurs mezhnatsional'nogo soglasiya* [Cultural heritage of

the North Caucasus as a resource of interethnic harmony]. Gelendzhik: Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage. pp. 345–356.

26. Darbakova, V.P. (1968) *Traditsionnye domashnie promysly i remesla mongol'skikh narodov MNR* [Traditional domestic crafts and handicrafts of the Mongolian peoples of the MPR]. History Cand. Diss. pp. 32–38.

27. Batyreva, S.G. (1990) “Dzhangar” i V.A. Favorskiy [The Jangar Epic and V.A. Favorsky]. In: Batyreva, S.G. et al. *Kalmytskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Tematicheskii lektoriy* [Kalmyk Fine Art. Lectures]. Elista: Kalmytskaya gos. kartinnaya galereya. pp. 23–38.

28. Eliade, M. (1994) *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Mundane]. Translated from French by N.K. Garbovsky. Moscow: Moscow State University.

29. Favorsky, V.A. (1982) Kak ya rabotal nad “Dzhangarom” [How I worked on the Jangar Epic]. In: Shirokov, Yu.A. (ed.) *Vostok v tvorchestve V. Favorskog* [East in V. Favorsky's Works]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. pp. 21–28.

30. Meletinsky, E.M. (1995) *Poetika mifa. Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka* [Poetics of Myth. Studies on Folklore and the Mythology of the East]. Moscow: Nauka.

31. Gedeeva, D.B. (2003) O znakakh “tamg” i metkakh “im” kak markerakh kalmytskikh rodov [On “tamgas” and “im” labels as markers of Kalmyk genera]. *Mongolovedenie*. 2. pp. 272–275.

32. Ivanov, S.V. (1963) Ornament narodov Sibiri kak istoricheskiy istochnik (po materialam XIX – nachala XX vv.) [Ornament of Siberian peoples as a historical source (based on the materials of the 19th – early 20th centuries.)]. *Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka*. 81. pp. 374–375.

33. Troshin, I.I. (1968) *Iskusstvo kalmytskoy vyshivki* [The art of Kalmyk embroidery]. *Teegin gerl*. 2. pp. 36–41.

34. Korenyako, V.A. (2002) *Iskusstvo narodov Tsentral'noy Azii i zverinyy stil'* [The Art of the Central Asian Peoples and the Bestial Style]. Moscow: Vostochnaya literatura.

УДК 008.44 351.852

DOI: 10.17223/22220836/36/21

И.И. Горлова, О.И. Бычкова, Н.А. Костина

МУЗЕЙНАЯ СФЕРА КАК ИСТОЧНИК ЭТНОКУЛЬТУРНОГО БРЕНДИРОВАНИЯ: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОЦЕНКИ¹

В статье на основе разработанной авторами методики проведена оценка совокупного потенциала территориальных музеев в области этнокультурного брендинга. Именно музейная сфера как собрание редких и значимых объектов культурного наследия обладает в настоящее время наибольшим потенциалом для этнокультурного брендинга. Апробация методики проведена на примере музеев Южного, Северо-Кавказского и Центрального федеральных округов. Разработанная методика развивает методологическую базу культурного брендинга территорий, универсальна для анализа региональной культурной политики как отдельно взятого региона, так и межрегиональных сравнительных исследований.

Ключевые слова: музейная сфера, оценка, эффективность, региональная культурная политика, региональный этнокультурный брендинг, потенциал.

Феномен этнического в региональной культурной политике получил в социально-культурной антропологии наименование «этнического ренессанса» или «этнического парадокса». Действительно, этничность в настоящее время актуализировалась и активно вошла в повестку дня культурной региональной жизни и технологий культурного брендинга.

Наиболее обсуждаемой проблемой создания и развития успешного регионального этнокультурного бренда является проблема обеспечения его идентичности. Согласно общепринятым подходам региональный этнокультурный бренд формируется на базе особенных, уникальных характеристик территории, которые определяют его социокультурный потенциал. Культурные коды, особенности бытования, топонимика связаны с региональной самоидентификацией и являются содержательной основой этнокультурного брендинга.

Регионы Российской Федерации уникальны, каждый из них имеет свои этнокультурные особенности. В этом контексте формирование и продвижение этнокультурных брендов, учитывающих данные особенности, становится значимым фактором развития территории.

В сфере культуры 2016-й и 2017-й гг. были ознаменованы для региональной власти вопросами поиска механизмов экономического роста и путей развития культурного пространства региона как важнейшего элемента реструктуризации региональной культурной политики. Именно музейная сфера как собрание редких и значимых объектов культурного наследия обладает в настоящее время наибольшим потенциалом для этнокультурного брендинга, для привлечения частного бизнеса, волонтеров и благотворителей в музейную деятельность, что в дальнейшем будет иметь серьезный эффект для снижения нагрузки на региональные бюджеты.

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 2.2 «Научно-методическое обоснование этнокультурного брендинга территорий».

Сегодня в большинстве субъектов РФ имеющийся экономический, человеческий и социокультурный потенциал не трансформируется в адекватный рост качества жизни населения. Поэтому необходимо сформировать новые, социокультурные имиджевые стратегии развития территорий, общей задачей которых является выявление обеспечивающих критериев на основе анализа и типизации существующих подходов к оценке эффективности брендинга территории. Таким образом, эффективность процесса регионального брендинга через призму этнокультурных составляющих зависит от способности территории использовать весь комплекс существующих культурных преимуществ в процессе формирования, развития и экспорта за пределы региона его общего бренда.

В современной научной литературе приводятся различные методики для оценки величины и динамики показателей, позволяющих измерить уровень эффективности брендинга регионов. Данные методики представляют собой разные подходы к решению данной проблемы. Изучение методологических подходов, применяемых в оценке эффективности брендов, позволяет классифицировать их как методы, основанные на применении расчетных величин, экспертных оценок и рейтингования.

Для того чтобы сформулировать предложения по системе показателей, следует обратить внимание на особенности функционирования региональных этнокультурных брендов. Выбор модели формирования этнокультурного бренда региона зависит непосредственно от его потенциала, т.е. от способности территории воспроизводить необходимые ресурсы для функционирования и развития бренда. Задача анализа потенциала этнокультурного бренда состоит в выявлении и оценке возможности его устойчивого развития в долгосрочной перспективе, а также обоснованных инвестиций в продвижение бренда.

Целью представляемого исследования являлось обоснованное рейтингование трех федеральных округов РФ по совокупному потенциалу территориальных музеев в области этнокультурного брендинга. Такая социальная картография требуется региональным органам власти для оптимизации региональной культурной политики, выбора этнокультурных проектов и программ для финансовой поддержки, с которой вероятность их успешной реализации выше. Для того чтобы определить оптимальный географический фокус будущих программ этнокультурного брендинга, было предложено проведение процедуры рейтингования по итогам анализа статистических данных, характеризующих регионы с точки зрения совокупного потенциала, т.е. потенциала поддержки этнокультурных брендов территории. В настоящее время в открытом доступе находится довольно много региональных данных по параметрам социокультурного развития, которые имеют разную природу, по-разному влияют на потенциал этнокультурного брендинга, поэтому для корректной сравнительной оценки регионов необходимо сначала построить индексные переменные, имеющие одинаковые размерность и значимость, на основе которых, рассматриваются критерии системы оценки эффективности регионального этнокультурного брендинга по следующим направлениям: ценностному, маркетинговому и инвестиционному. Обзор современных индексов и рейтингов, направленных на оценку брендинга регионов, демонстрирует значимость вышеперечисленных направлений [1–5].

Оценка потенциала этнокультурного бренда была проведена на базе региональных музеев, хранителей уникальных артефактов, каждый из которых

может стать эффективным этнокультурным брендом. Поэтому для решения вопросов эффективности на основе анализа ключевых показателей музейной сферы субъектов РФ был подготовлен рейтинг совокупного потенциала территориальных музеев в этнокультурном брендинге региона (далее – Рейтинг). Рейтинг содержит 6 показателей, сгруппированных в трех основных направлениях: ценностном, маркетинговом и инвестиционном, в рамках которых формируются частные коэффициенты потенциала. Общий показатель совокупного потенциала территориальных музеев для этнокультурного брендинга служит основой Рейтинга и представляет независимую оценку выстроенной территориями системы по содействию в развитии регионального брендинга, а также показывает уровень содействия органов власти в формировании этнокультурных брендов в регионах.

В настоящем исследовании представлены результаты расчета Рейтинга по итогам 2016–2017 гг. в трех федеральных округах: Южном (ЮФО), Северо-Кавказском (СКФО) и Центральном (далее – ЦФО).

Оценка эффективности этнокультурного брендинга состояла в измерении прогресса в деятельности музеев субъектов РФ по трем указанным направлениям и выявлении наиболее эффективных из них. Установление итоговой рейтинговой оценки позволяет дифференцировать регионы в области этнокультурного брендинга в зависимости от экономических и социокультурных особенностей территории.

В исследовании для ранжирования регионов были выделены следующие показатели:

– коэффициент потенциала территориальных музеев в области этнокультурного брендинга по ценностному направлению $\Pi_{цм}$:

$$\Pi_{цм} = P_{срм} / P_{см}, \quad (1)$$

где $P_{срм}$ – объем расходов, направляемых на сохранение и реставрацию музеев и музейных фондов как объектов культурного наследия, $P_{см}$ – совокупные расходы территориальных музеев;

– коэффициент потенциала территориальных музеев в области этнокультурного брендинга по маркетинговому направлению $\Pi_{мм}$:

$$\Pi_{мм} = P_{прм} / P_{см}, \quad (2)$$

где $P_{прм}$ – затраты на продвижение музея (затраты на информатизацию);

– коэффициент потенциала территориальных музеев в области этнокультурного брендинга по инвестиционному направлению $\Pi_{им}$:

$$\Pi_{им} = D_{см} / P_{см}, \quad (3)$$

где $D_{см}$ – совокупные доходы территориальных музеев.

Общий показатель совокупного потенциала территориальных музеев для этнокультурного брендинга $\Pi_{экм}$:

$$\Pi_{экм} = \Pi_{цм} + \Pi_{мм} + \Pi_{им}. \quad (4)$$

В результате построения системы ключевых показателей каждый из субъектов РФ стал характеризоваться 3 коэффициентами, имеющими одинаковую размерность и значимость. Все исходные характеристики регионов и обобщенные показатели для формирования итоговых рейтингов по годам приведены в табл. 1 и 2.

Показатели рассчитаны на основе данных ГИВЦ Минкультуры через АИС «Статистическая отчетность отрасли» [6].

Таблица 1. Совокупный потенциал территориальных музеев в области этнокультурного брендинга в 2016 г. по регионам России

Table 1. The total potential of territorial museums in the field of ethnocultural branding in 2016 by Russian regions

Субъект РФ	Показатель									
	Р _{срм}	Р _{см}	П _{цм}	Р _{прм}	Р _{см}	П _{мм}	Д _{см}	Р _{см}	П _{цм}	П _{экм}
	тыс. руб.			тыс. руб.			тыс. руб.			
	ЮФО									
Республика Адыгея	3 055	40 263	0,076	0	40 263	0	39 927	40 263	0,992	1,068
Республика Калмыкия	1 003	281 55	0,036	26	281 55	0,001	29 413	28 155	1,045	1,082
Республика Крым	86 960	939 773	0,093	2 044	939 773	0,002	985 140	939 773	1,048	1,143
Краснодарский край	47 493	542 053	0,088	2210	542 053	0,004	537 316	542 053	0,991	1,083
Астраханская область	1 890	112 004	0,017	1415	112 004	0,013	111 566	112 004	0,996	1,026
г. Севастополь	315 879	579 018	0,546	3 862	579 018	0,007	655 522	579 018	1,132	1,685
Волгоградская область	93 730	596 934	0,075	3 200	596 934	0,005	500 075	596 934	0,838	0,918
Ростовская область	112 068	690 797	0,162	1612	690 797	0,002	692 379	690 797	1,002	1,166
	СКФО									
Республика Дагестан	32 738	131 487	0,249	0	131 487	0	132 079	131 487	1,005	1,254
Республика Ингушетия	0	43 685	0	0	43 685	0	43 750	43 685	1,002	1,002
Кабардино-Балкарская Республика	1 900	42 074	0,045	26	42 074	0,001	42 200	42 074	1,003	1,049
Карачаево-Черкесская Республика	0	14 950	0	0	14 950	0	14 951	14 950	1,000	1,000
Республика Северная Осетия–Алания	419	43 884	0,010	0	43 884	0	43 884	43 884	1,000	1,010
Чеченская Республика	30 699	173 364	0,177	16	173 364	0	173 369	173 364	1,000	1,177
Ставропольский край	38 787	221 406	0,175	554	221 406	0,003	220 201	221 406	0,995	1,173
	ЦФО									
Белгородская область	43 430	675 800	0,064	465	675 800	0,001	677 325	675 800	1,002	1,067
Брянская область	3 859	110 651	0,035	0	110 651	0	116 686	110 651	1,055	1,090
Владимирская область	101 998	657 016	0,155	4841	657 016	0,007	664 440	657 016	1,011	1,173
Воронежская область	28 815	174 946	0,165	155	174 946	0,001	187 428	174 946	1,071	1,237
Ивановская область	148 676	304 280	0,489	1402	304 280	0,005	178 937	304 280	0,589	1,083
Калужская область	26 206	253 724	0,103	1575	253 724	0,006	251 382	253 724	0,991	1,100
Костромская область	28 413	213 330	0,133	863	213 330	0,004	222 557	213 330	1,043	1,180
Курская область	29 231	145 370	0,201	160	145 370	0,001	145 427	145 370	1,000	1,202
Липецкая область	6 820	79082	0,086	18	79082	0	79197	79082	1,001	1,087
Московская область	431 940	2 595 416	0,166	3858	2 595 416	0,001	2 499 329	2 595 416	0,963	1,130

Субъект РФ	Показатель									
	Р _{срм}	Р _{см}	П _{цм}	Р _{прм}	Р _{см}	П _{мм}	Д _{см}	Р _{см}	П _{цм}	П _{экм}
	тыс. руб.			тыс. руб.			тыс. руб.			
Орловская область	6 531	169 893	0,038	758	169 893	0,004	170 179	169 893	1,002	1,044
Рязанская область	40 271	324 021	0,124	1 470	324 021	0,005	325 669	324 021	1,005	1,134
Смоленская область	35 511	236 580	0,150	156	236 580	0,001	236 850	236 580	1,001	1,152
Тамбовская область	14 952	148 589	0,101	0	148 589	0	150 744	148 589	1,014	1,115
Тверская область	94 383	333 796	0,283	481	333 796	0,001	383 578	333 796	1,149	1,433
Тульская область	59 895	1 383 189	0,043	9 212	1 383 189	0,007	1 568 367	1 383 189	1,134	1,184
Ярославская область	88 336	624 510	0,141	3 861	624 510	0,006	687 040	624 510	1,100	1,247
г. Москва	3 096 877	20 808 109	0,149	79 560	20 808 109	0,004	22 883 186	20 808 109	1,100	1,253

Таблица 2. Совокупный потенциал территориальных музеев в области этнокультурного брендинга в 2017 г. по регионам России

Table 2. The total potential of territorial museums in the field of ethnocultural branding in 2017 by Russian regions

Субъект РФ	Показатель											
	Р _{срм}	Р _{см}	П _{цм}	Р _{прм}	Р _{см}	П _{мм}	Д _{см}	Р _{см}	П _{цм}	П _{экм}		
	тыс. руб.			тыс. руб.			тыс. руб.					
ЮФО	Республика Адыгея	3 783	50 487	0,075	14	50 487	0	50 625	50 487	1,003	1,078	
	Республика Калмыкия	0	26 509	0	0	26 509	0	31 109	26 509	1,174	1,174	
	Республика Крым	106 343	853 921	0,125	4 467	853 921	0,005	862 365	853 921	1,010	1,140	
	Краснодарский край	32 222	596 934	0,054	1202	596 934	0,002	592 439	596 934	0,993	1,049	
	Астраханская область	15 443	122 318	0,126	590	122 318	0,005	124 186	122 318	1,015	1,146	
	г. Севастополь	146 271	513 166	0,285	7 290	513 166	0,014	502 916	513 166	0,980	1,279	
	Волгоградская область	37 362	496 903	0,075	3 200	496 903	0,006	508 152	496 903	1,023	1,104	
	Ростовская область	102 753	748 793	0,137	3 520	748 793	0,005	757 107	748 793	1,011	1,153	
	СКФО	Республика Дагестан	37 236	160 994	0,231	299	160 994	0,002	160 581	160 994	0,997	1,230
		Республика Ингушетия	201	52 523	0,004	0	52 523	0	52 523	52 523	1,000	1,004
		Кабардино-Балкарская Республика	4 693	40 764	0,115	123	40 764	0,003	41 258	40 764	1,012	1,130
Карачаево-Черкесская Республика		0	18 648	0	0	18 648	0	18 698	18 648	1,003	1,003	
Республика Северная Осетия–Алания		1 488	69 810	0,021	0	69 810	0	69 838	69 810	1,000	1,021	
Чеченская Республика		29 788	171 540	0,174	0	171 540	0	171 561		1,000	1,174	
Ставропольский край		29 387	252 713	0,116	438	252 713	0,002	254 374	252 713	1,007	1,125	

Окончание табл. 2

Субъект РФ	Показатель									
	Р _{срм}	Р _{см}	П _{цм}	Р _{прм}	Р _{см}	П _{мм}	Д _{см}	Р _{см}	П _{нм}	П _{эм}
	тыс. руб.			тыс. руб.			тыс. руб.			
	ЦФО									
Белгородская область	23 466	477 679	0,049	326	477 679	0,001	485 309	477 679	1,016	1,066
Брянская область	29 892	158 989	0,188	51	158 989	0	158 883	158 989	0,999	1,187
Владимирская область	196 032	830 194	0,236	11 612	830 194	0,001	839 083	830 194	1,011	1,248
Воронежская область	27 744	205 411	0,135	559	205 411	0,003	214 913	205 411	1,046	1,184
Ивановская область	34 889	214 371	0,163	371	214 371	0,002	217 153	214 371	1,013	1,178
Калужская область	22 283	275 700	0,081	1 388	275 700	0,005	281 570	275 700	1,021	1,107
Костромская область	22 272	229 749	0,097	827	229 749	0,004	239 309	229 749	1,042	1,143
Курская область	31 452	203 009	0,155	266	203 009	0,001	203 009	203 009	1,000	1,156
Липецкая область	5 030	90 831	0,055	78	90 831	0,001	92 966	90 831	1,024	1,080
Московская область	395 810	2 842 845	0,139	6 585	2 842 845	0,002	3 653 553	2 842 845	1,285	1,426
Орловская область	4 434	191 939	0,023	210	191 939	0,001	191 585	191 939	0,998	1,022
Рязанская область	49 592	438 199	0,113	1 476	438 199	0,003	441 339	438 199	1,007	1,123
Смоленская область	13 420	253 065	0,053	56	253 065	0	253 066	253 065	1,000	1,053
Тамбовская область	9 475	154 940	0,172	2	154 940	0	155 802	154 940	1,006	1,178
Тверская область	52 380	341 710	0,153	730	341 710	0,002	379 779	341 710	1,111	1,266
Тульская область	191 043	1 610 209	0,119	4 516	1 610 209	0,003	1 434 495	1 610 209	0,891	1,013
Ярославская область	227 740	804 811	0,283	4 838	804 811	0,001	807 361	804 811	1,003	1,287
г. Москва	2943618	21 859 655	0,135	9 9815	21 859 655	0,005	23 391 209	21 859 655	1,070	1,210

По результатам проведенных расчетов наибольший прирост по ценностному направлению показали в ЦФО – Орловская и Тульская области, в ЮФО – Астраханская область и Республика Крым, в СКФО – Кабардино-Балкарская Республика и Республика Северная Осетия–Алания, наименьший – республики Карачаево-Черкессия, Ингушетия и Калмыкия. Расхождение между максимальным (в Астраханской области) и минимальным (в Карачаево-Черкесской Республике) значением по ценностному направлению составляет более 7 раз.

По маркетинговому направлению лидируют Воронежская и Московская области – в ЦФО, Республика Крым и Ростовская область в ЮФО, Кабардино-Балкарская Республика в СКФО. Регионы-аутсайдеры по данному направлению: Республики Адыгея, Северная Осетия–Алания, Ингушетия, Карачаево-Черкессия, Чеченская Республика, Брянская и Тамбовская области. Расхождение между максимальным (в Воронежской области и Кабардино-Балкарской Республике) и минимальным (регионы-аутсайдеры) значением составляет 3 раза.

Наибольший прирост в инвестиционном направлении отмечается в Ивановской и Московской областях в ЦФО, в Волгоградской области и Республике Калмыкия в ЮФО; в Кабардино-Балкарской Республике и Ставропольском крае в СКФО. Самый низкий – в Тульской области. Максимальное значение прироста по объему доходов в музейной сфере в Ивановской области более чем в два раза превышает минимальное значение в Тульской области.

В аналитических целях по итогам 2016 и 2017 гг. было проведено межрегиональное сравнение в соответствии с уровнем развития музейной сферы в рамках рейтингов 2016 и 2017 гг. В табл. 3 представлены получившиеся в результате анализа итоговые рейтинги регионов РФ.

Таблица 3. Изменения рейтингов регионов 2016–2017 гг.

Table 3. Changes in the ratings of the regions 2016–2017

Регион России	2016 г.		2017 г.		Коэффициент изменений
	П _{эжм}	Рейтинг	П _{эжм}	Рейтинг	
Московская область	1,130	17	1,426	1	1,26
Астраханская область	1,026	29	1,146	2	1,12
Ивановская область	1,083	23	1,178	3	1,09
Республика Калмыкия	1,082	24	1,174	4	1,09
Брянская область	1,090	20	1,187	5	1,08
Кабардино-Балкарская Республика	1,049	27	1,130	6	1,08
Владимирская область	1,173	12	1,248	7	1,06
Тамбовская область	1,115	18	1,178	8	1,06
Ярославская область	1,247	5	1,287	9	1,03
Калужская область	1,100	19	1,107	10	1,01
Республика Адыгея	1,068	25	1,078	11	1,01
Республика Северная Осетия–Алания	1,010	30	1,021	12	1,01
Республика Ингушетия	1,002	31	1,004	13	1,00
Карачаево-Черкесская Республика	1,000	32	1,003	14	1,00
Белгородская область	1,067	26	1,066	15	0,99
Ростовская область	1,166	13	1,153	16	0,99
Республика Крым	1,143	15	1,140	17	0,99
Рязанская область	1,134	16	1,123	18	0,99
Липецкая область	1,087	24	1,080	19	0,99
Республика Дагестан	1,254	3	1,230	20	0,98
Орловская область	1,044	28	1,022	21	0,98
г. Москва	1,253	4	1,210	22	0,97
Костромская область	1,180	9	1,143	23	0,97
Краснодарский край	1,083	22	1,049	24	0,97
Воронежская область	1,237	6	1,184	25	0,96
Курская область	1,202	7	1,156	26	0,96
Ставропольский край	1,173	11	1,125	27	0,96
Смоленская область	1,152	14	1,053	28	0,91
Волгоградская область	0,918	33	1,104	29	0,91
Тверская область	1,433	2	1,266	30	0,88
Тульская область	1,184	8	1,013	31	0,86
Чеченская Республика	1,177	10	1,174	32	0,85
г. Севастополь	1,685	1	1,279	33	0,76

Изучение проблемы этнокультурного брендинга показало, что в 2017 г. по отношению к 2016 г. отмечается снижение совокупного потенциала в 19 субъектах РФ из 33 исследуемых регионов. Наибольший прирост

потенциала отмечается в ЦФО – в Московской и Ивановской областях, в ЮФО – Астраханской области и Республике Калмыкия, в СКФО – Кабардино-Балкарской Республике и Республике Северная Осетия–Алания.

Расхождение по темпам роста (снижения) потенциала между максимальным (в Московской области) и минимальным (в г. Севастополе) значением составляет около 1,7 раза.

Все приведенные выше данные подтверждают существенную региональную дифференциацию по уровню потенциала территориальных музеев в этнокультурном брендинге. Расчет соотношений показателей, характеризующих уровень потенциала, к их минимальной величине по регионам ЦФО, ЮФО и СКФО позволил выделить регионы с высоким уровнем потенциала (Московская область, и Кабардино-Балкарская Республика), где практически по трем из трех направлений наблюдается стабильный рост. В Ивановской и Астраханской областях отмечено превышение над средним значением по двум направлениям. В двух регионах (Карачаево-Черкесская Республика и Ингушетия) по всем показателям отмечены самые низкие значения относительно остальных рассматриваемых регионов РФ.

Несмотря на то, что резкое изменение совокупного потенциала территориальных музеев привело в 2017 г. по отношению к 2016 г. к резкому изменению в позициях рейтингов некоторых субъектов РФ (г. Севастополь с первого места попал на последнее, Тверская область – со второго места перешла на тридцатое, Республика Дагестан – с третьего места переместилась на двадцатое), существует пул регионов, который стабильно существует в средних позициях рейтинга и представляет собой когорту, с которой возможна долгосрочная работа в этнокультурном брендинге музейной сферы. Среди них Московская, Владимирская, Ярославская, Ростовская области, Краснодарский край и Республика Крым.

Подводя итоги проведенному исследованию, необходимо отметить, что, находясь в условиях конкуренции, российские регионы подошли к осознанию важности использования культурного брендинга как инструмента стратегического развития территории. Представленная методика оценки совокупного потенциала территориальных музеев дает основания для выбора регионов с целью реализации долгосрочных стратегий развития этнокультурного брендинга в музейной сфере. Очевидно, что по результатам предлагаемой методики необходимо ориентироваться на наибольшие значения совокупного потенциала территориальных музеев регионов при выборе наиболее перспективных из них в плане дальнейшего продвижения и развития бренда. Однако конкретный отбор регионов из наиболее перспективных должен сопровождаться определением дополнительных критериев, связанных непосредственно с деятельностью самих музеев. Такой подход в целом может способствовать выделению проблемных точек и формированию направлений для реализации системных мероприятий по культурному брендингу с целью их включения в программы социально-экономического развития территорий.

Литература

1. Бычкова О.И. Особенности измерения потенциала музеев в оценке эффективности этнокультурного бренда региона (на примере музеев Юга России) [Электронный ресурс] /

О.И. Бычкова // Наследие веков. 2019. № 1. С. 127–138. URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Bychkova.pdf. (дата обращения: 16.04.19).

2. Зеленская Е.М. Эффективность деятельности учреждений культуры: анализ показателей и обзор методик оценки // Экономика Северо-Запада: проблемы и перспективы развития. 2017. № 3–4 (56–57). С. 174–188.

3. Кучмаева О.В. Возможности эмпирических исследований и количественной оценки результативности культурной политики // Культурное наследие России. 2015. № 3. С. 24–33.

4. Сабельникова Н.В. Управление эффективностью деятельности в сфере культуры в условиях экономической нестабильности // Петербургский экономический журнал. 2016. № 4. С. 168–175.

5. Тарханова Е.Г. Методы оценки эффективности деятельности некоммерческих организаций // Известия Иркутской государственной экономической академии. 2011. № 4 (78). С. 110–114.

6. Статистические данные по видам учреждений культуры, искусства и образования за 2016 год, за 2017 год. Свод. Музеи // Сервер отраслевой статистики Минкультуры России. URL: <http://mkstat.ru/indicators/> (дата обращения: 16.04.2019).

Irina I. Gorlova, Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Southern Branch (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Olga I. Bychkova, Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Southern Branch (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: bychkovaoi@mail.ru

Natalia A. Kostina, Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Southern Branch (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: kostnat72@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 222–231.

DOI: 10.17223/22220836/36/21

MUSEUM SPHERE AS A SOURCE OF ETHNOCULTURAL BRANDING: METHODOLOGICAL ASPECTS OF EVALUATION

Keywords: museum sphere; evaluation; efficiency; regional cultural policy; regional ethnocultural branding; potential.

In the article, on the basis of the methodology developed by the authors, an assessment was made of the aggregate potential of territorial museums in the field of ethnocultural branding. The choice of a model for the formation of an ethnocultural brand of a region depends directly on its potential, i.e. from the ability of the territory to reproduce the necessary resources for the functioning and development of the brand. The task of analyzing the potential of an ethnocultural brand is to identify and evaluate the possibilities of its sustainable development in the long term, as well as sound investments in brand promotion.

The strategy of long-term effectiveness of a regional ethnocultural brand is to actively use the aggregate potential of the cultural and natural heritage of the region, to maintain the brand's position by continuously ensuring that the ethnobrand values match the values of the target audience with which this brand is in demand, as well as its further promotion in the framework of the socio-economic development of the territory.

The aim of the study was to provide a reasonable rating of the three federal districts of the Russian Federation on the aggregate potential of territorial museums in the field of ethnocultural branding. It is the museum sphere, as a collection of rare and significant objects of cultural heritage, that currently has the greatest potential for ethnocultural branding. Such social cartography is required by regional authorities to optimize regional cultural policy, the choice of ethnic cultural projects and programs.

Testing methodology carried out on the example of the museums of the South, North Caucasus and Central Federal Districts. The developed methodology develops a methodological base for territory branding, is universal for the analysis of regional cultural policies of both a single region and inter-regional comparative studies.

The presented methodology for assessing the aggregate potential of territorial museums gives grounds for choosing regions with the aim of implementing long-term strategies for the development of ethnocultural branding in the museum sphere. Obviously, according to the results of the proposed

methodology, it is necessary to focus on the highest values of the aggregate potential of regional territorial museums when choosing the most promising of them in terms of further promotion and development of the brand. However, the specific selection of regions from the most promising should be accompanied by the definition of additional criteria related directly to the activities of the museums themselves. Such an approach, in general, can contribute to the identification of problem points and the formation of directions for the implementation of systemic measures on cultural branding with a view to their inclusion in the programs of socio-economic development of territories.

References

1. Bychkova, O.I. (2019) Osobennosti izmereniya potentsiala muzeev v otsenke effektivnosti et-nokul'turnogo brenda regiona (na primere muzeev Yuga Rossii) [Evaluating the museum potential in assessing the effectiveness of the ethno-cultural brand of a region (a case study of museums in the South of Russia)]. *Nasledie vekov*. 1. pp. 127–138. [Online] Available from: http://heritagemagazine.com/wp-content/uploads/2019/03/2019_1_Bychkova.pdf. (Accessed: 16th April 19).
2. Zelenskaya, E.M. (2017) Effektivnost' deyatelnosti uchrezhdeniy kul'tury: analiz pokazateley i obzor metodik otsenki [The effectiveness of cultural institutions: an analysis of indicators and a review of assessment methods]. *Ekonomika Severo-Zapada: problemy i perspektivy razvitiya – Economy of the North-West: Issues and Prospects of Development*. 3–4(56–57). pp. 174–188.
3. Kuchmaeva, O.V. (2015) Opportunities for empirical research and quantitative performance evaluation of cultural policy. *Kul'turnoe nasledie Rossii – Cultural Heritage of Russia*. 3(10). pp. 24–33. (In Russian).
4. Sabelnikova, N.V. (2016) Upravlenie effektivnost'yu deyatelnosti v sfere kul'tury v usloviyakh ekonomicheskoy nestabil'nosti [Managing effectiveness in the field of culture under economic instability]. *Peterburgskiy ekonomicheskii zhurnal*. 4. pp. 168–175.
5. Tarkhanova, E.G. (2011) Assessment methods of nonprofit organizations' effectiveness. *Izvestiya Irkutskoy gosudarstvennoy ekonomicheskoy akademii – Izvestiya of Irkutsk State Economics Academy*. 4(78). pp. 110–114. (In Russian).
6. The Ministry of Culture of Russia. (n.d.) *Statisticheskie dannye po vidam uchrezhdeniy kul'tury, iskusstva i obrazovaniya za 2016 god, za 2017 god. Svody. Muzei* [Statistical data on the types of institutions of culture, art and education for 2016, for 2017. Registers. Museums]. [Online] Available from: <http://mkstat.ru/indicators/> (Accessed: 16th April 2019).

УДК 391.7:316.74

DOI: 10.17223/22220836/36/22

Ш.Б. Майны, М.С. Кухта

ТУВИНСКИЙ КОСТЮМ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Актуальность работы связана с необходимостью изучения традиционного костюма Тувы, входящего в «культурное ядро» тувинского народа и способствующего сохранению его национального своеобразия, а также его трансформации. Целью статьи является анализ интерпретации традиционного костюма тувинцев в современных условиях. Рассматриваются особенности культурной семантики человеческого тела и костюма. Выявляются основные направления костюма, отличающиеся друг от друга содержанием, функциональностью и принципами трактовки. Анализируются работы модельеров Тувы, которые творчески интерпретируют традиции национального костюма с учетом современного направления в моделировании.

Ключевые слова: костюм, традиционный костюм, телесность и этническая одежда, стилизация костюма, трансформация костюма, тувинские модельеры.

На современном этапе общественного развития произошли кардинальные изменения, повлиявшие на культуру различных этносов. В глобализирующемся мире традиционные культуры воспринимаются как фундаментальные опоры, способные противостоять нивелированию культурных ценностей. Одним из основных форм этнической культуры, помогающим сохранить национальную самобытность и развить духовную связь между поколениями, является традиционный костюм.

Для выявления специфичности культуры того или иного народа следует обратить внимание на регионы, которые в течение столетий создавали и бережно хранили своеобразные национальные традиции.

В Российской Федерации тенденция использования культурных традиций национального костюма стремительно набирает обороты. Одним из самобытных народов России, активно развивающих свою уникальную культуру, являются тувинцы. Наряду с возрождением национальных традиций большое внимание уделяется материальной культуре, одним из основных объектов которой выступает костюм. Традиционная одежда, как справедливо считают исследователи, является ярким примером невербального текста культуры народа.

Многозначность и полифункциональность народной одежды стали объектом пристального внимания исследователей.

Основная **цель** статьи – выявить интерпретацию традиционного костюма тувинцев в современных условиях.

Объект – традиционный костюм тувинцев. **Предмет** – процесс формирования и развития тувинского костюма в современности.

Проблема тела человека и костюма затронута в работах И.М. Быховской, С.Е. Ветохиной, Л.В. Санжеевой, М.М. Содномпиловой, Т.К. Павловой [1–5].

Особое место в дискурсе исследуемой проблемы отводится трудам, касающимся традиционного костюма тувинцев, следующих исследователей: Е.Д. Прокофьевой, С.И. Вайнштейна, В.П. Дьяконовой, С.В. Иванова, Ш.Л. Сат-

Бриль, М.О. Сиянбиль, А.А. Сиянбиль, А.О. Дыртык-оол, С.В. Зайцевой, О.Х. Ноозун, А.Б. Ондар и др. [6–15].

В исследовании применяется культурно-исторический анализ, выявляющий специфику телесности и этнической одежды тюрко-монгольских народов. Метод компаративного анализа позволил сравнить и сопоставить традиционные и современные национальные костюмы с целью изучения новых техник и способов творческого переосмысления и трансформации.

Изучение телесности человека как социокультурного феномена рассмотрела И.М. Быховская. Согласно автору, история культуры – это прежде всего история обнаружения человека, развития и трансформации человеческой личности, в том числе и в процессе осознания, трактовки, выработки отношения к телесности как одной из форм собственного бытия. Поэтому очевиден постулат о невозможности познания телесности как социокультурного явления, как объекта аксиологического анализа без соотнесения с историей общества, с траекториями его социального самосознания [1].

Как пишет культуролог Л.В. Санжеева, человеческое тело – непосредственное место встречи природы и культуры. Тело представляет природное существование, одежда – культурное. Тело человека – точка опоры, к нему идет стяжение всех линий космоса. Человек проецирует свое тело на внешний мир. Идеи макро- и микрокосмоса, магические анатомии человеческого тела, которые в изобилии представлены в эпических текстах древнейших культур, являются такими священными проекциями [3. С. 30]. Костюм представляет собой некую систему, основу которой составляет логическая и эстетическая взаимосвязь составляющих его частей: одежды, обуви, головного убора, дополнений и украшений.

Понятие «костюм» в целом значительно шире понятия «одежда», потому что костюм всегда по сути своей является одеждой, тогда как одежда не всегда может быть костюмом. Важнейшая функция костюма – культовая: костюм как средство опознания, знак отличия, оберег от злых духов, сглаза, болезни, или, наоборот, привлечение добрых сил, лечения. Иначе говоря, костюм практически сразу приобретает ценностную окраску, так же как и все, что создает человек в культуре [Там же. С. 201–202].

Вместе с тем в ходе исторического развития телесность меняется незначительно, она – консервативна; одежда же изменяется, динамично реагируя на изменение культурных приоритетов. Человеческая телесность – это характеристика системы взаимодействий природных и социальных качеств человеческого тела, именно социальная среда формирует и заставляет человека изменять внешний образ и прежде всего одежду, так как тело меньше всего подтверждено изменениям.

Одежда, ее появление и формирование непосредственно связаны с этносом, она этнична по своей сущности. В традиционных культурах одежда, с одной стороны, является статичной, неизменной формой отражения культурных явлений, мало подвержена изменениям, с другой стороны – активно меняется в отдельных элементах, отражающих культурное влияние других народов [Там же. С. 30].

В культуре монгольских народов одежда выступает репликой физического тела человека, свидетельством чему являются традиционные воззрения и обрядовые практики. Например, как неотъемлемая часть человеческого те-

ла одежда использовалась в известном ритуале призывания души. Содержание подобного обряда представлено, в частности, в этнографических зарисовках Г.-Д. Нацова. Он так описывает этот обряд: «В проведении обряда используется одежда красивая и хорошего качества... Человек соответствующий (находящийся в гармонии по году рождения больному (*жэл ибэгэл*) подносит и кладет на руку милостынедателя (больного) его одежду и все остальное (используемое в обряде), а также пищу и совершает призывание старинной стрелой... Чтобы узнать, вернулась душа или нет, одежду взвешивают на весах. Если стрелка весов сдвигается – это знак того, что душа вернулась. Если душа не возвратилась, одежду кладут под подушку больного на ночь. После того как он поспит на подушке, рано утром надо снова взвесить одежду, обычно оказывается, что душа вернулась» [4. С. 153].

Если говорить о семантике структуры тела, то ее можно рассмотреть на примере якутской традиционной одежды. В структуре одежды отражается религиозное восприятие мира. Для *сахы* мир делится на три яруса: верхний мир (мир божеств и небожителей), срединный мир (мир людей и духов), нижний мир (мир демонов и бесов). Согласно данному мировосприятию одежда тоже делится на три важных компонента. Головной убор относится к верхнему миру: он остроконечный, украшается пластиной, олицетворяющей солнце. Считается, что в головных уборах таится часть души человека, поэтому украшения связывали человека с высшими божествами. Головной убор для *сахы* имеет сакральное значение, порча, кража этого элемента одежды приравнены к смерти. Одежда соотносится со срединным миром – богатым и многообразным, поэтому шубы, пальто украшают щедро. Все орнаментальные узоры рассказывают о владельце: о роде его, социальном статусе и т.д. Обувь относится к нижнему миру, узоры на *торбозах* олицетворяют ветви корней мирового дерева. В традиционном сознании все проявления жизнедеятельности человека считались равнопричастными жизни. Вместилищем души были не только глаза, волосы, кровь, она находилась в голове и в носу, в туловище и спине, в пальцах рук и костях.

Итак, традиционное сознание относится к человеку как к целому: внутренность человека и есть выражение его духовной природы. Человек – это маленькая вселенная, живущая по природным законам. В древности процессы соотносились с универсальной мифологической схемой, которая моделировала мироздания, санкционировала вселенскую упорядоченность и на всех уровнях воспроизводила превращение хаоса в космос. И тело – первый и наиболее естественный инструмент человека, первый и наиболее естественный технический объект и в то же время техническое средство человека – становится одним из первых средств создания собственной картины мира, его постижения. Тело человека структурно организовано и может быть подвергнуто анализу через различные культурно-мифологические коды, свойственные данной культуре.

Особенности семантики человеческого тела могут быть обусловлены природно-климатическими условиями региона. Так, в культуре народа *сахы* физическая сила, мощь, здоровое тело наряду с трудолюбием, отвагой становятся необходимым условием выживания. Отсюда устремленность сознания к внешнему проявлению человека. И это проявление становится как бы про-

должением, неотделимой частью природной среды, что наглядно проявляется в структуре традиционной одежды [5. С. 25–27].

Как отмечают тувинские исследователи М. Сиянбиль, А. Сиянбиль, буддийские символы имеют совершенно конкретное, философское содержание. Поэтому их применение в костюме может свидетельствовать о причастности владельца к буддийской практике. В то же время не практикующие буддизм лица при желании могут совершенно спокойно использовать большинство буддийских символов цвета и знака, так как они включают в себя общечеловеческие ценности, а не узкий религиозный смысл.

Интересной может показаться возможность идентифицировать общую конструкцию женского тувинского костюма с конструкцией буддийской ступы:

- нижняя часть *тона* (полы) – основание ступы, символ земли;
- верхняя часть *тона* (полочка) – центральная и шпилеобразная части ступы, символы воды и огня;
- кокетка верха *тона* – верхняя часть ступы, символ воздуха; острокопечная шапка и навершие *дошка* – верхушка ступы, символ эфира.

Подобная идентификация может дать творческий простор для включения в костюм индивидуального рассказа с использованием буддийских, восточных символов [11. С. 60].

В традиционных обществах в основе развития материальной и духовной культуры лежит синкретизм мифологического мировоззрения. В связи с этим происходит отождествление тела и костюма как единого целого, а в современном обществе тело и костюм разведены, иногда противопоставлены друг другу. В традиционных культурах конструкция костюма оставалась неизменной на протяжении веков, изменялись лишь отдельные элементы внешнего, декоративного оформления одежды. В современной культуре для костюма характерны индивидуальность, выбор кроя, художественно-эстетического образа, и все зависит от личных, социальных, идеологических и технических возможностей и потребностей человека [3. С. 39]. Для создания коллекции костюмов в национальном колорите современные модельеры часто используют различные этнические образы (исторические, мифологические, религиозные). Обозначенная тематика костюмов помогает подчеркнуть этническую специфику и почувствовать сопричастность к своему народу.

В ходе длительного исторического пути сформировался богатый, красивый, удобный национальной тувинский костюм, сохранивший свое значение до наших дней. В настоящее время национальная одежда применяется и развивается в двух направлениях:

- 1) в повседневной жизни как обыденная, праздничная, ритуальная, культовая и спортивная одежда;
- 2) в концертной деятельности как сценический костюм.

Современные тувинцы весьма редко носят полный комплект народного костюма в качестве повседневной и праздничной одежды.

В последнее время стало популярным изготовление современной одежды в национальном стиле.

Наиболее полный комплект национальной одежды можно наблюдать ныне на сцене во время театральных спектаклей, фольклорных выступлений, конкурсов. Здесь важно отметить, что сценический костюм тоже имеет два направления развития:

- 1) сценический костюм этнографически традиционный;
- 2) сценический костюм в национальном стиле.

Первое направление помогает сохранить этнографически чистый национальный костюм; второе – органично соединяет содержание и формы современного и старинного, рождая новые интересные образы. Безусловно, второе вытекает из первого, т.е. без достаточного знания этнографического костюма невозможно создать грамотный, красивый современный образ [11. С. 64].

Согласно А.Б. Ондар, под стилизацией понимается трансформация традиционных элементов культуры с целью вписать их в современный контекст или придания объектам современной действительности формального сходства с традиционными элементами. «Основная задача стилизации – привлечь внимание к культурному наследию, вызвать интерес, не углубляясь в глубинные семантические слои. Стилизация строится на соединении традиционных элементов с современной основой. Такой метод, как стилизация, всегда хорошо работает в плане выстраивания отношений с посетителем, однако не вполне отвечает принципам научности. Он может использоваться в качестве ознакомительного, предварительного этапа при том условии, что в дальнейшем посетитель продолжит свое знакомство с традиционной культурой» [15. С. 109].

Следует отметить, что привлечение внимания к историко-культурному наследию тувинцев на основе вписания в современное социокультурное пространство традиций, связанных с изготовлением и ношением костюма в современной Туве, является весьма распространенным явлением.

В 2016 г. в Национальном театре Республики Тыва стилизованный костюм презентовался на республиканском конкурсе дизайнерских работ «Арт-стиль». Презентация проводилась в рамках 95-летия образования Национального театра, что свидетельствует о постоянной связи традиционного костюма и национального театра – в НМРТ передаются костюмы из театрального фонда, идеи для стилизованных театральных костюмов берутся на основе изучения коллекций музея.

Относительно стилизованного костюма реализуются проекты известных тувинских дизайнеров. Проектирование одежды в этом случае рассматривается как процесс создания нового образца одежды с заданными свойствами, включающий исследование подлинников, включающее снятие с них мерок, создание графических эскизов, макетов, моделей, расчеты и построение чертежей изделий, изготовление опытных образцов. На основе проведенных предпроектных исследований и анализа аналогов рождается творческая концепция, которая воплощается прежде всего в образе. Образ рождается либо на бумаге при создании эскиза и затем воплощается в макет, затем в модель, либо при работе непосредственно с материалом в процессе макетирования, и макет воплощается в модель [15. С. 110–111].

Становление этнической моды в Республике Тыва непосредственным образом связано с традиционной тувинской культурой. Зачин в этом деле был заложен Театром костюма и танца «Эдегей» под руководством Вячеслава Донгак.

В репертуаре «Эдегей» имеется презентационный показ коллекций национального костюма этнических племен разных эпох, предков современных тувинцев, населявших территорию Центральной Азии. Каждая коллекция

представляет собой синтез древних верований и обрядов в современной трактовке. Уникальность коллекций заключается в том, что каждый костюм из любой коллекции эксклюзивен, где натуральный материал гармонично сочетается с натуральным камнем, бисером, бусами, мехом, перьями: коллекция «Шаманка – Куу» (рис. 2), созданная по мотивам шаманского фольклора с использованием атрибутов шаманизма и масок – петроглифов Мугур-Сарголы, а также коллекция «Ностальжи», изготовленная с соблюдением всех традиций национального костюма. Стилизованные традиционные костюмы «Кан-Кыс» (рис. 1) посвящены легенде о девушке-богатыре. Яркие и самобытные работы «Тоджинские мотивы», «Субудай-Багатур и его двор» (XII в.) включают в себя 9 женских костюмов, а также «Величие степей», «Фантазии войлока». Коллекции «Скифские принцессы», «Пор-Бажын» созданы на основе одеяний кургана Аржаан-2 и легенды о китайской принцессе Нинго. Впервые в Туве разработана и изготовлена коллекция детских стилизованных костюмов «Ханские дочери».

Авторские дизайнерские работы известного тувинского модельера В.О. Донгак всегда отличаются оригинальными решениями этнической направленности, сложностью технологии обработки изделий.



Рис. 1. «Кан-Кыс»

Fig. 1. Kan-Kys



Рис. 2. «Шаманка – Куу»

Fig. 2. Shaman – Kuu

Творческая интерпретация традиционного костюма нашла отражение в коллекции «Золото в черном» (рис. 3) молодого дизайнера Юлии Хирбээ. В своей коллекции модельер использует шелковые ткани черной и золотой цветовой гаммы. Также присутствуют орнаментальные мотивы *дегээ*, *алага*. Подобная трансформация традиционного костюма не только не искажает символическо-философскую сущность традиционного костюма, но и привносит своеобразные стилистические находки, которые интересны для человека современной культуры.

К повседневному направлению этнической моды можно было бы отнести костюмы, изготовленные Ю. Хирбээ (рис. 4).



Рис. 3. «Золото в черном»

Fig. 3. Gold in black



Рис. 4. Glace

Fig. 4. Glace

Интересные работы можно посмотреть у Донгак Чаяны, выпускницы Санкт-Петербургского университета технологий и дизайна. Ее коллекция молодежной одежды в этническом стиле «Евразия» (рис. 5), в которой совмещены мотивы Востока и Запада, заинтересовала жюри регионального этапа XII Международного конкурса молодых дизайнеров «Русский силуэт». На создание коллекции вдохновили многогранность и глубина смыслов национальной тувинской одежды, где каждая деталь имеет свое значение. Используются основные методы конструирования, техники кроя традиционного тувинского костюма, а именно: косая застежка, воротник-стойка, манжеты, многослойность и т.д. В процессе разработки немалую роль сыграл общеевропейский крой. В качестве ткани были подобраны традиционный натуральный шелк жаккардового плетения с национальными узорами, а также портьерная ткань с принтом журнала «Vogue», эко-кожа и т.д. Фурнитурой выступили тесьма меховая, сутаж из кожи, кнопки, молнии.



Рис. 5. «Евразия»

Fig. 5. Eurasia

Основные выводы, полученные в результате данного исследования:

1. Определены особенности знаково-символической природы человеческого тела и костюма, которые выражаются в следующем: они могут быть обусловлены природно-климатическими условиями региона; традиционная одежда выступает репликой физического тела человека; в структуре костюма отражается религиозное восприятие мира.

2. Выявлены основные направления костюма, отличающиеся друг от друга содержанием, функциональностью и принципами трактовки: сценическое (сценический костюм этнографически традиционный; сценический костюм в национальном стиле), подиумное и повседневное.

Декоративное художественное решение и применение орнаментальных мотивов являются вспомогательными средствами в решении формы архитектуры, являясь средством обогащения оформления произведения искусства. В настоящее время художники и модельеры, дизайнеры создают не «чистую» этнографию, а творчески интерпретируют традиции национального костюма

с учетом современного направления в моделировании, поэтому этнические мотивы угадываются на уровне интуиции, но не акцентируются.

Традиционный костюм представляет собой богатейший историко-этнографический источник, исследование которого может существенно уточнить и углубить знания о культуре прошлого, о многочисленных культурных контактах и взаимодействиях. Необходимым условием для создания оригинального этнического костюма является синтез культурных традиций и инноваций.

Литература

1. Быховская И.М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) // Труды ученых ГЦОЛИФКа. 75 лет : Ежегодник. М., 1993. С. 58–68.
2. Ветохина С.Е. Тело человека в контексте традиционной культуры бурят. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2007. 143 с.
3. Санжеева Л.В. Традиционная одежда как элемент этнической культуры бурят: проблемы исследования. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. 113 с.
4. Содномпилова М.М. Традиционная одежда монгольских народов в ритуале и как инструмент социализации // Известия Иркутского государственного университета. Сер.: Геоархеология. Этнология. Антропология. 2013. № 2. С. 152–165.
5. Павлова Т.К. Ценностные смыслы тела человека в культуре народа Саха // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 2 (8). С. 24–27.
6. Прокофьева Е.Д. Одежда тувинцев // Процесс национальной консолидации тувинцев. СПб. : Наука, 2011. С. 306–329.
7. Вайнштейн С.И. Вопросы генезиса одежды тувинцев-кочевников [Электронный ресурс]. URL: <http://vneshnii-oblik.ru/tuvincy.html> (дата обращения: 08.05.2019).
8. Дьяконова В.П. Материалы по одежде тувинцев (по полевым материалам 1957–1958 гг.) // Труды ТКАЭЭ. М. : Л., 1960. 238–266.
9. Иванов С.В. Элементы защитного доспеха в шаманской одежде народов Западной и Южной Сибири // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. Новосибирск, 1978. С. 135–136.
10. Сат-Бриль Л.Ш. Традиционная одежда тувинцев // Культура тувинцев: традиция и современность. Кызыл : Тип. Госкомиздата Тувинской АССР, 1988. С. 41–45.
11. Сиянбил М., Сиянбил А. Традиционный тувинский костюм (История. Символика). Кызыл : Тип. Госкомитета по печати и массовой информации РТ, 2000. 72 с.
12. Дыртык-оол А.О. Тувинский традиционный женский костюм. Кызыл : КЦО «Аныяк», 2014. 32 с.
13. Зайцева С.В. Семантика традиционных тувинских национальных украшений в современном этнодизайне // Труды Академии технической эстетики и дизайна. 2014. № 2. С. 39–42.
14. Ноозун О.Х. Тувинское декоративно-прикладное искусство : вехи историко-культурного развития. Кызыл : ОАО «Тываполиграф», 2016. 153 с.
15. Ондар А.Б. Актуализация историко-культурного наследия тувинцев музейными средствами (на материалах традиционного костюма) : дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2018. 172 с.
16. Хирбээ Ю.Р. Тува на международном этнокультурном фестивале «ETHNO ART REST» // Тыва-мода. 2007. № 1. С. 22–25.
17. Кухта М.С., Майны Ш.Б., Монгуш Ч.Х. Культурная семантика этнодизайна традиционных украшений Тувы // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 6, № 4. С. 92–95.
18. Майны Ш.Б., Монгуш М.М. Тувинские женские украшения // Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых, аспирантов и студентов. Кызыл : Изд-во ТувГУ, 2016. С. 44–45.

Shenne B. Mainy, Tuvan State University (Kyzyl, Russian Federation).

E-mail: shenne85@mail.ru

Maria S. Kukhta, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: eukuh@mail.tomsknet.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 232–242.

DOI: 10.17223/22220836/36/22

TUVA COSTUME: TRADITIONS AND MODERNITY

Keywords: costume; traditional costume; physicality and ethnic clothing; costume stylization; costume transformation; Tuvan fashion designers.

In the Russian Federation, the tendency to use the cultural traditions of the national costume is rapidly gaining momentum. One of the original peoples of Russia, actively developing their unique culture, are Tuvans. Along with the revival of national traditions, much attention is paid to material culture, one of the main objects of which is the costume.

The problem of the human body and the costume has been touched upon in the works of I.M. Bykhovskaya, S.Ye. Vetokhina, L.V. Sanzheeva, M.M. Sodnompilova, T.K. Pavlova. The following researchers: E.D. Prokof'eva, S.I. Weinstein, V.P. Dyakonova, S.V. Ivanova, S.L. Sat-Bril, M.O. Siyanbil, A.A. Siyanbil, A.O. Dyrtkool, S.V. Zaitseva, O.Kh. Noozun, A.B. Ondar, and etc.

Features of the semantics of the human body may be due to the natural and climatic conditions of the region. Thus, in the culture of the Sakha people physical strength, strength, a healthy body, along with diligence, courage, become a necessary condition for survival. Hence, the aspiration of consciousness to the external manifestation of man. And this manifestation becomes, as it were, an extension, an inseparable part of the natural environment, which is clearly manifested in the structure of traditional clothing.

As Tuvan scholars Siyanbil M., Siyanbil A. noted, Buddhist symbols have a very specific, philosophical content. Therefore, their use in costume may indicate the owner's involvement in Buddhist practice. At the same time, non-practitioners can, if they wish, use most of the Buddhist symbols of color and sign, as they include human values, rather than a narrow religious meaning.

To create a collection of costumes in the national color, modern designers often use different ethnic images (historical, mythological, religious). The indicated theme of the costumes helps to emphasize ethnic specificity and to feel belonging to your people.

In the course of a long historical journey, a rich, beautiful, comfortable national Tuvan costume has been formed, which has retained its importance to this day. Currently, national clothing is applied and developed in two directions:

- 1) in everyday life as everyday, festive, ritual, religious and sports clothing;
- 2) in concert activities as a stage costume.

Modern Tuvans very rarely wear a full set of folk costumes as casual and festive clothes. Recently, the manufacture of modern clothes in the national style has become popular.

Author's design works of Tuvan fashion designers V.O. Dongak, Yu.R. Hirbee always distinguished by original decisions of ethnic orientation, in terms of the complexity of the technology of processing products

Decorative artistic decision and the use of ornamental motifs are auxiliary means in solving the form of architectonics, being a means of enriching the design of a work of art. Currently, artists and fashion designers, designers do not create "pure" ethnography, but rather creatively interpret the traditions of national costume, taking into account the modern trend in modeling, therefore ethnic motifs are guessed at the level of intuition, but are not emphasized.

Traditional costume is a rich historical and ethnographic source, the study of which can significantly clarify and deepen knowledge about the culture of the past, about the numerous cultural contacts and interactions. A prerequisite for creating an original ethnic costume is the synthesis of cultural traditions and innovations.

References

1. Bykhovskaya, I.M. (1993) *Chelovecheskaya telesnost' kak ob'ekt sotsiokul'turnogo analiza (isto-riya problemy i metodologicheskie printsipy ee analiza)* [Human corporeality as an object of sociocultural analysis (the history of the problem and the methodological principles of its analysis)]. In: Bykhovskaya, I.M. et al. *Trudy uchenykh GTsOLIFKa. 75 let* [Proceedings of the Russian State University of Physical Culture]. Moscow: [s.n.]. pp. 58–68.
2. Vetokhina, S.E. (2007) *Telo cheloveka v kontekste traditsionnoy kul'tury buryat* [The human body in the context of the Buryat traditional culture]. Ulan-Ude: East Siberian State Institute of Culture.
3. Sanzheeva, L.V. (2002) *Traditsionnaya odezhda kak element etnicheskoy kul'tury buryat: problemy issledovaniya* [The Buryat traditional clothes as an element of ethnic culture: Problems of research]. Ulan-Ude: East Siberian State Institute of Culture.
4. Sodnompilova, M.M. (2013) *Traditional Clothing of the Mongolian Peoples in the Rituals and as a Tool of Socialization. Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Geoarkheo-*

logiya. *Etnologiya. Antropologiya – Bulletin of the Irkutsk State University. Geoarchaeology, Ethnology, and Anthropology Series*. 2. pp. 152–165. (In Russian).

5. Pavlova, T.K. (2017) Tsennostnye smysly tela cheloveka v kul'ture naroda Sakha [The value meanings of the human body in the culture of the Sakha people]. *Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2(8). pp. 24–27.

6. Prokofieva, E.D. (2011) *Protsess natsional'noy konsolidatsii tuvintsev* [The process of the Tuvinian national consolidation]. St. Petersburg: Nauka. pp. 306–329.

7. Weinstein, S.I. (n.d.) *Voprosy genezisa odezhdy tuvintsev-kochevnikov* [On the genesis of Tuvinian nomads' clothing]. [Online] Available from: <http://vneshnii-oblik.ru/tuvincy.html> (Accessed: 8th May 2019).

8. Dyakonova, V.P. (1960) Materialy po odezhde tuvintsev (po polevym materialam 1957–1958 g.) [Materials on the Tuvinian clothing (based on field materials 1957–1958)]. In: Potapov, L.P. (ed.) *Trudy TKAE* [Works of the Tuvin complex archaeological-ethnographic expedition]. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Nauka. pp. 238–266.

9. Ivanov, S.V. (1978) Elementy zashchitnogo dospekha v shamanskoy odezhde narodov Zapadnoy i Yuzhnoy Sibiri [Elements of protective armor in shamanistic clothing of the peoples of Western and Southern Siberia]. In: Okladnikov, A.P. (ed.) *Etnografiya narodov Altaya i Zapadnoy Sibiri* [Ethnography of the Peoples of Altai and Western Siberia]. Novosibirsk: Nauka. pp. 135–136.

10. Sat-Bril, L.Sh. (1988) Traditsionnaya odezhda tuvintsev [Traditional Tuvinian clothing]. In: Aranchyn, Yu.L. (ed.) *Kul'tura tuvintsev: traditsiya i sovremennost'* [Tuvinian culture: tradition and modernity]. Kyzyl: Tip. Goskomizdata Tuvinskoy ASSR. pp. 41–45.

11. Siyanbil, M. & Siyanbil, A. (2000) *Traditsionnyy tuvinskiy kostyum (Istoriya. Simvolika)* [Traditional Tuvinian costume (History. Symbolism)]. Kyzyl: State Committee for Press and Mass Media of the Republic of Tatarstan.

12. Dyrtyk-ool, A.O. (2014) *Tuvinskiy traditsionnyy zhenskiy kostyum* [Tuvinian traditional women's costume]. Kyzyl: Anyak.

13. Zaytseva, S.V. (2014) Semantics of traditional tuvinian national decorations in contemporary ethno-design. *Trudy Akademii tekhnicheskoy estetiki i dizayna – Journal of the Academy of Technical Aesthetics and Design*. 2. pp. 39–42. (In Russian).

14. Noozun, O.Kh. (2016) *Tuvinskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo: vekhi istoriko-kul'turnogo razvitiya* [Tuvinian arts and crafts: milestones of historical and cultural development]. Kyzyl: Tyvapoligraf.

15. Ondar, A.B. (2018) *Aktualizatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya tuvintsev muzeynymi sredstvami (na materialakh traditsionnogo kostyuma)* [The Maintenance of Tuvinian historical and cultural heritage with museum tools (a case study of the traditional costume)]. Culture Studies Cand. Diss. Kemerovo.

16. Khirbee, Yu.R. (2007) Tuva na mezhdunarodnom etnokul'turnom festivale “ETHNO ART REST” [Tuva at the international ethnocultural festival “ETHNO ART REST”]. *Tyva moda*. 1. pp. 22–25.

17. Kukhta, M.S., Mayny, Sh.B. & Mongush, Ch.Kh. (2017) Cultural semantics of ethno-design of Tuva traditional ornaments. *Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya – Successes of Modern Science and Education*. 6(4). pp. 92–95. (In Russian).

18. Mayny, Sh.B. & Mongush, M.M. (2016) [Tuvinian women's decorations]. *Aktual'nye problemy issledovaniya etnoekologicheskikh i etnokul'turnykh traditsiy narodov Sayano-Altaya* [Topical problems of Ethno-Ecological and Ethno-Cultural Traditions of the Sayano-Altai Peoples]. Proc. of the Fourth International Conference. Kyzyl: Tuva State University. pp. 44–45. (In Russian).

УДК 397

DOI: 10.17223/22220836/36/23

М.П. Рыкун, И.В. Чернова

МЕТОДИКА СОПОСТАВЛЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ РЕСУРСОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

В данной публикации авторы представляют опыт сопоставления различных видов источников, преобразованных в электронные ресурсы. Сопоставляются антропологические фотоматериалы, собранные во время экспедиций к хантам в 1950-х гг. Н.С. Розова, представленные в Базе данных кабинета антропологии ТГУ, и данные метрических книг прихода православной Крестовоздвиженской церкви с. Васюганского Нарымского благочиния Томской епархии. Сопоставление источников позволяет существенно дополнить, уточнить данные и получить более полную информацию о семьях хантов, населявших территорию современного Каргасокского района Томской области.

Ключевые слова: история Сибири, антропология, этнология, народы Сибири, локальная история.

В фондах кабинета антропологии Томского государственного университета (КА ТГУ) имеется мощная источниковая база по антропологии населения Западной Сибири XX в.: чулымцев, томских татар, хантов, селькупов, эвенков и русских. Соматологические данные по вышеперечисленным народам были собраны в ходе экспедиций в 1948–1959 гг. доцентом ТГУ Николаем Сергеевичем Розовым. В разных населенных пунктах Томской области им было обследовано около 900 человек. Антропометрический материал хранится в фондах КА ТГУ в виде измерительных бланков, которые сопровождаются фотографиями (более 1 200 фотоснимков). Эти материалы представляют собой источники для работы исследователей в различное время по разным направлениям и методикам. Материал по краниологии и расовой соматологии научно обработан и опубликован Н.С. Розовым в 1960-х гг. Однако непроанализированные фотоархивные материалы, на которых запечатлены чистые, не ассимилированные, антропологические типы угорских, самодийских и тюркских этносов, позволяют визуально оценить метисационные процессы на заявленной территории в первой половине XX в.

Сотрудниками КА ТГУ была проведена обработка и систематизация антропологических материалов Н.С. Розова (анкетные сведения из антропометрических бланков и сопровождающие их фотографии). Данные сведения были введены в Базу данных кабинета антропологии и доступны на сайте факультета исторических и политических наук ФИПН ТГУ [1]. Фотографии разделены по этнической принадлежности так, как это сделали их авторы, дополнены другими сведениями, которые содержались в материалах Н.С. Розова. Места сбора данных показаны на карте, которая доступна пользователям. Данная база является ценным источником для изучения народов Томской области как части Российской Федерации, и авторы видят большие перспективы при сопоставлении ее с другими источниками.

Авторы статьи, в свою очередь, предлагают методику сопоставления данной базы с письменными источниками, созданными на территории проживания хантов, а именно метрическими книгами Крестовоздвиженской церкви Васюганского прихода Нарымского благочиния. Метрические книги имели определенный бланк и заполнялись в двух экземплярах, причем весь процесс заполнения книг строго контролировался Духовной консисторией. Источник характеризуется высокой степенью достоверности и состоит из трех частей: записи о родившихся, записи о бракосочетавшихся, записи об умерших.

Антропологическое фотографирование, соматологическое исследование местных жителей, хантов пос. Кунтики Томской области провел Н.С. Розов в 1952 г. На тот момент в пос. Кунтики были зафиксированы представители следующих фамилий: Игармашевы, Имчиновы, Карауловы, Кучуковы, Магутаевы, Полумогины, Тунуспаевы. Для сопоставления с данными метрических книг церкви с. Васюганского были выбраны анкетные сведения из антропометрических бланков по жителям пос. Кунтики (Игармашевых). Фамилия Игармашевых была избрана для сопоставления с письменными источниками как наиболее представительная. В базе данных КА ТГУ значатся фотоснимки и анкетные сведения по 6 индивидам с данной фамилией. Причем анкетные сведения по пяти позициям, взятые из антропологических бланков, у всех Игармашевых совпадают, это год и место съемки, этническая принадлежность изображенного, этническая принадлежность отца и матери. Из них у двух женщин полностью указаны фамилии, имена, отчества, а у Евгении Семёновны Игармашевой дан еще возраст. У троих мужчин известны фамилия, имя, отчество, а также возраст, этническая принадлежность родителей (ханты) и место рождения всех троих мужчин (пос. Кунтики).

По данным метрических книг ничего не удалось найти только об Аксинье Яковлевне Игармашевой (рис. 1). Вероятно, она была жительницей другого прихода и переехала на Васюган позже, не попав в хронологические рамки метрических книг.



Рис. 1. КА ТГУ. Ханты. Фото 13. Игармашева Аксинья Яковлевна

Fig. 1. CA TSU. Khanty. Photo 13. Igarmasheva Aksinya Yakovlevna

Для Степана Васильевича и Михаила Васильевича Игармашевых (рис. 2, 3) установлены точные даты рождения. Игармашев Степан Васильевич родился 24 января 1889 г., о чем свидетельствует запись в метрической книге этого года в части о родившихся¹. Таким образом, был уточнен его возраст, на снимке 1952 г. ему 63 года, а не 70 лет, как указано в антропологическом бланке. Игармашеву Михаилу Васильевичу тоже оказалось не 70 лет, а 61 год, он родился 1 ноября 1891 г.²

Было выяснено, что они родные братья, сыновья Василия Асонова Игармашева (примерные годы его жизни 1838–1918) и Надежды Алексеевны (урожд. Кочуковой из ю. Колкынакских). Этот брак, заключенный в Васюганской церкви 2 июля 1882 г., для В.А. Игармашева был вторым³. Всего у этой пары зафиксировано 6 детей. Косвенно подтвердились сведения о том, что родители Степана и Михаила Игармашевых ханты, так как они были жителями Васюганского прихода, населенного преимущественно хантами. Фамилия же Игармашевы фиксируется в метрических книгах с. Васюганского с 1840-х гг. Встречаются и другие варианты записи фамилии: Игормашевы, Изырмачевы, Изырбаковы. Место жительства Игармашевых указано как ю. Кунтовские или Кунтиковы, позже пос. Кунтики) и ю. Оконсигатские (позже Окунцы), находящиеся друг от друга недалеко в районе впадения в р. Васюган притока Егол-яг (Еголь-ях)⁴.



Рис. 2. КА ТГУ. Ханты. Фото 45. Игармашев Михаил Васильевич

Fig. 2. CA TSU. Khanty. Photo 45. Igarmashev Mikhail Vasilievich

Рис. 3. КА ТГУ. Ханты. Фото 83. Игармашев Степан Васильевич

Fig. 3. CA TSU. Khanty. Photo 83. Igarmashev Stepan Vasilievich

В базе данных КА ТГУ были обнаружены фотографии родной сестры Степана и Михаила Игармашевых – Варвары Васильевны Полумогиной (Пульмогиной)⁵, урожденной Игармашевой (рис. 4). Она старше своих брать-

¹ Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. 527. Оп. 2. Д. 214. Л. 130 об. – 131.

² Там же. Ф. 527. Оп. 1. Д. 373. Л. 105 об. – 106.

³ Там же. Д. 123. Л. 46 об. – 47.

⁴ Там же.

⁵ В метрических книгах эта фамилия пишется как Пульмогины.

ев, родилась 5 декабря 1886 г.¹, т.е. на снимке ей 66 лет, а не как указано в антропологическом бланке – 72 года. Когда ей исполнилось 17 лет (в 1903 г.), она вышла замуж за Полумогина Николая Даниловича из ю. Айполовых². На фотографии Варвара Васильевна изображена с девочкой подросткового возраста, возможно, со своей внучкой или правнучкой, но данные о девочке установить не удалось. Среди фотографий жителей пос. Кунтики удалось найти дочь Варвары Васильевны – Полумогину Марию Николаевну (рис. 5), родившуюся 1 февраля 1909 г.³, и подтвердить ее возраст. На снимке ей действительно 43 года, как и указано в антропологическом бланке. Поскольку Варвара Васильевна и Мария Николаевна Полумогины также указаны как жительницы пос. Кунтики, то к взятым изначально для работы 6 представителям фамилии Игармашевых удалось присоединить еще двух членов семьи.



Рис. 4. КА ТГУ. Ханты. Фото 8.
Полумогина Варвара
Васильевна

Fig. 4. CA TSU. Khanty. Photo 8.
Polumogina Varvara Vasilyevna with a girl



Рис. 5. КА ТГУ. Ханты. Фото 20.
Полумогина Мария Николаевна
с девочкой

Fig. 5. CA TSU. Khanty. Photo 20.
Polumogina Maria Nikolaevna

Для Михаила Яковлевича⁴ Игармашева (рис. 6) не получилось установить точной даты рождения (около 1869 г.). Удалось выяснить, что его отец Яков Ассонов Игармашев и отец Степана и Михаила Игармашевых родные братья, т.е. друг другу они двоюродные братья. В 1902 г., в 32 года, Михаил Яковлевич Игармашев женился на Пелагее Григорьевне урожденной Юрломкиной, для обоих это был первый брак⁵. Именно по возрасту при заключении брака и определен примерный год рождения М.Я. Игармашева. И здесь удалось уточнить возраст. На снимке Михаилу Яковлевичу не 70, как указано в бланке, а 82–83 года.

¹ ГАТО. Ф. 527. Оп. 2. Д. 214. Л. 109 об. – 110.

² Там же. Оп. 1. Д. 533. Л. 85 об. – 86.

³ Там же.

⁴ В антропометрическом бланке его отчество искажено.

⁵ ГАТО. Ф. 527. Оп. 1. Д. 533. Л. 59 об. – 60.

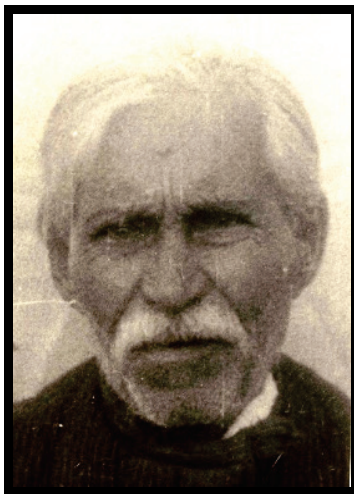


Рис. 6. КА ТГУ. Ханты. Фото 48.
Игармашев Михаил Яковлевич

Fig. 6. CA TSU. Khanty. Photo 48.
Igarmashev Mikhail Yakovlevich

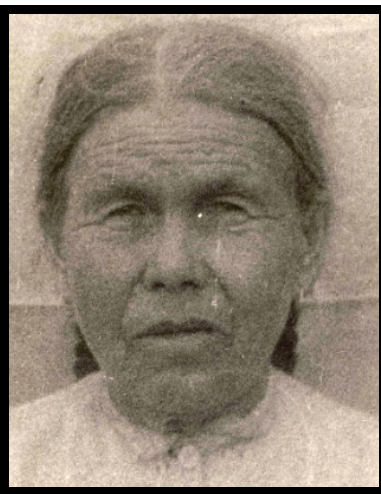


Рис. 7. КА ТГУ. Ханты. Фото 16.
Игармашева Евгения Семёновна

Fig. 7. CA TSU. Khanty. Photo 16.
Igarmasheva Evgenia Semenovna

Для Евгении Семёновны Игармашевой (рис. 7) определены дата и место рождения, фамилия и этническая принадлежность родителей. Она жена Арсения Яковлевича Игармашева – двоюродного брата Степана и Михаила Васильевичей Игармашевых и сводного брата Михаила Яковлевича Игармашева. Она урожденная Томыспаева из ю. Оконсигатских. Брак с Арсением Яковлевичем Игармашевым был заключен 21 сентября 1908 г.¹ Уточнен ее возраст, ей не 75, как указано в карточке, а 65 лет. 18 мая 1888 г. житель ю. Томыспаевых Семён Никитич Томыспаев 1-м браком женился на девице Анне Михайловне Бардиной из ю. Тимогиных. Незадолго до этого, 24 декабря 1887 г., А.М. Бардина родила девочку Евгению, которая после брака была признана своим отцом С.Н. Томыспаевым. Оба события были зафиксированы в метрической книге 18 мая 1888 г.² Как Томыспаевы, так и Бардины являются коренными жителями Васюганского прихода, хантами. Поэтому для Евгении Семёновны удалось уточнить еще этническую принадлежность отца и матери.

О Пелагее Константиновне Игармашевой удалось узнать немного. Это жена, а возможно, и вдова Егора Яковлевича Игармашева – родного брата Арсения Яковлевича Игармашева, сводного брата Михаила Яковлевича и двоюродного брата Степана и Михаила Васильевичей Игармашевых. Брак был заключен не позже 1909 г., когда родилась их первая дочь³, но записи о таком браке в книгах не сохранилось, возможно, он был заключен в другом приходе. Отсутствие данных о браке не позволило получить дополнительных сведений об этой персоне.

Через изучение родословной Игармашевых по метрическим книгам и привлечение справочной литературы удалось присоединить к семье Игарма-

¹ ГАТО. Ф. 527. Оп. 1. Д. 440. Л. 59 об. – 60.

² Там же. Оп. 2. Д. 214. Л. 120 об. – 121.

³ Там же. Оп. 1. Д. 348. Л. 99 об. – 100.

шева Ивана Вениаминовича (Ханты. Фото 10). В силу своего возраста (по антропометрическому бланку 18 лет), он не был зафиксирован метрическими книгами. Но кое-что узнать удалось и о нем. Он сын Вениамина Борисовича Игармашева (1910–1942), родившийся в 1934 г. (по данным антропометрического бланка). Его отец погиб на фронте в августе 1942 г. [2. С. 128]. Его дед Борис Яковлевич, брат Арсения, Михаила и Егора Игармашевых. Таким образом, к семье Игармашевых была присоединена еще одна персона.

Еще один молодой человек Ананий Михайлович Игармашев (Ханты. Фото 17), 1925 г. рождения, также не мог быть по возрасту зафиксирован метрическими книгами (по антропометрическому бланку 27 лет). Осознавая отдаленность региона и малочисленность представителей фамилии Игармашевых, возможно предположить, что Ананий Михайлович приходится сыном Михаилу Васильевичу Игармашеву. Представляется, что именно Михаил Васильевич, а не его двоюродный брат Михаил Яковлевич Игармашев его отец, поскольку первому на момент рождения Анания, в 1925 г., было 34 года, а второму – 56 лет. Это предположение подтверждается и косвенными данными. В сентябре 1945 г. местная газета «Сталинский путь» опубликовала небольшую заметку о Михаиле Яковлевиче Игармашеве под названием «Дедушка Игармашев». В ней говорилось, что Михаил Яковлевич, «несмотря на то, что ему сто лет», много работает и является одним из активных сдатчиков продукции в рыбооп [3. С. 2]. Конечно, автор заметки заблуждался насчет возраста М.Я. Игармашева, в 1945 г. ему было примерно 76 лет, возраст его был существенно завышен, что часто случается при проведении полевых исследований и опросе населения, когда спрашивается «возраст», а не «год рождения». На момент выхода заметки Ананию Михайловичу было 20 лет. Вряд ли мужчине, имеющего двадцатилетнего сына, могли посчитать столетним старцем. Поэтому с большой долей вероятности мы можем присоединить к семье Игармашевых еще одну – десятую персону.

Методика работы по сопоставлению источников заключалась в следующем. Первоначально данные по семье были взяты из базы антропологических фотографий КА ТГУ сведений о фамилиях, именах и отчествах, а также возрасте и месте жительства представителей коренных народов (хантов). Затем, с использованием года рождения и фамилии и имени отца и имени ребенка, производился поиск записи о рождении в метрических книгах. Он велся путем сплошного просмотра книг за одно, а подчас и несколько десятилетий. Если такая запись о рождении обнаруживается, то можно не только уточнить дату рождения, но и назвать отца и мать и место их проживания. Также можно, отследив по годам брак отца и матери, установить девичью фамилию матери, место ее рождения. Далее можно выявить всех родившихся и крещенных в этой церкви детей данной супружеской пары. Зная имена и возраст дочерей, можно установить, за кого они вышли замуж. Так было обнаружено родство между Михаилом Васильевичем и Степаном Васильевичем Игармашевыми и Варварой Васильевной Полумогиной (урожденной Игармашевой). Фронтальный просмотр электронного варианта метрических книг позволяет составить примерную родословную данной семьи и с опорой на нее разобраться в родственных связях людей одной фамилии. Работу облегчает небольшое количество населения и отдаленность региона, где редко появлялись случайные приезжие люди, особенно в период бытования метрических книг.

Метрические книги несут больше фактов и точных данных, которые помогают дополнить по-своему бесценный фотографический материал антропологической базы.

Для восстановления родословных представителей отдельных хантыйских фамилий Томской области сопоставление данных метрических книг и сведений о персонах из базы антропологических фотографий КА ТГУ весьма эффективно, но недостаточно. Это связано с тем, что, во-первых, между двумя источниками наблюдается большой временной разрыв в двадцать лет (1920–1940-е гг.). Во-вторых, неизвестно, была ли проведена Н.С. Розовым полная антропологическая фотосъемка хантыйского населения указанных поселков Томской области. Решить проблему недостатка сведений могли бы похозяйственные книги за период 1930–1940-х гг., но пока обнаружить такие документы для данных населенных пунктов не удалось.

Несмотря на это, сопоставление двух источников позволило не только подтвердить, уточнить, исправить и дополнить некоторые сведения, указанные Н.С. Розовым в антропометрических бланках, но и установить родственные связи части людей, зафиксированных на фотографиях. Причем удалось выяснить не только родственные связи между Игармашевыми, но и их родство с представителями других фамилий. Данный опыт может быть использован для изучения представителей других семей малых народов, вошедших в базу данных КА ТГУ. А уточненные данные по семьям и их родословные можно успешно применять для сопоставления с другими источниками по коренному населению Сибири. Учитывая, что в базе данных КА ТГУ собран краниологический и соматологический материал по предкам аборигенного населения сибирского региона, необходимо отметить ее большую ценность и перспективность для дальнейших междисциплинарных исследований при реализации и программ развития коренных и малочисленных народов Северной Евразии. Особенно актуально введение в научный оборот данных ценных источников в связи с оживлением краеведческого движения и возрастания национального самосознания и интереса к своей традиционной культуре малых народов Томской области.

Литература

1. База данных кабинета антропологии [Электронный ресурс] / Факультет исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета. URL: http://if.tsu.ru/kranion/etn_a.htm (дата обращения: 08.11.2019).
2. Книга памяти Томской области. Томск, 1994. Т. 2. 437 с.
3. Сталинский путь. Орган Васюганского РК ВКП(б) и районного Совета депутатов трудящихся Томской области. 1945. № 43. 30 сент.

Marina P. Rykun, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: m_rykun@mail.ru

Irina V. Chernova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ikar561965@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 243–250.

DOI: 10.17223/22220836/36/23

METHODOLOGY FOR COMPARING VARIOUS ELECTRONIC RESOURCES WHEN STUDYING THE PEOPLES OF WESTERN SIBERIA

Keywords: History of Russia; History of Siberia; anthropology; ethnology; peoples of Siberia; local history.

The Anthropology Cabinet in Tomsk State University (TSU) has a source database on the anthropology of the population of Western Siberia of the 20th century: the Chulyms, the Tomsk Tatars, the Khanty, the Selkups, the Evenks and the Russians. The data were collected by TSU Associate Professor N.S. Pink during expeditions in 1948–1959. Anthropometric material is stored in the form of measuring forms, which are accompanied by photos (more than 1200 photographs). This information was entered by the cabinet staff into the TSU Anthropology Cabinet Database (available on the website of the Faculty of Historical and Political Studies, TSU). Photos are divided by ethnicity, supplemented by information from the forms. The authors propose a method for comparing database data with the metrics in vestry books in Vasyugan settlement. The source is characterized by high reliability as book keeping was strictly controlled.

The Igarmashev family was chosen as the most representative one to compare the database data with the data of vestry books in this publication (6 photos in the TSU Anthropology Cabinet Database). The information for all Igarmashevs includes the year and place of shooting, the ethnicity of the person and parents, some data have reference to the age of the person. According to metric books, no information can be retrieved only about A. Ya. Igarmasheva, who probably came to Vasyugan later. For S.V. Igarmashev and M.V. Igarmashev, the age is specified, their parents are established and they are known to be siblings. The genealogy of the Igarmashev family was compiled, the family ties were built. Thus it can be argued that A.M. Igarmashev (photo 17) is the son of M.V. Igarmashev. The database also contains a photo of Stepan and Mikhail Igarmashev's sister – V.V. Polumogina, nee Igarmasheva, who married N.D. Pulumogin. The photo of the daughter of Varvara Vasilyevna – M.N. Polumogina has been also identified.

The age of M. Y. Igarmashev was also clarified; it turned out that he, S.V. Igarmashev and M.V. Igarmashev were cousins. When compiling the genealogic tree, it was discovered that M.Y. Igarmashev had several more brothers: Arseny, Egor, Boris. Despite the fact that their photos are not in the database, their wives and children were identified. So the wife of A.Ya. Igarmashev was E.S. Igarmasheva (photo 16). The date of their marriage, her age, place of birth, parents, maiden name were found out. The wife of E.Ya. Igarmashev was P.K. Igarmasheva (photo 12). Based on the genealogic tree of the Igarmashevs, it was possible to add I.V. Igarmashev to the family (Photo 10). He is the grandson of B.Ya. Igarmashev from was born from his son Benjamin, died in the Great Patriotic War in 1942. As a result, 4 more people were added to the Igarmashevs' family (6 people).

A comparison of the sources made it possible not only to confirm, clarify, correct and supplement the information specified in the TSU Anthropology Cabinet database, but also to establish family ties of some of the people recorded in the photographs, not only within the family, but also with representatives of other families. The experience can be used to study representatives of other families of small-numbered peoples included in the TSU Anthropology Cabinet database. Moreover, the updated data on families can be successfully used for comparison with other sources. Obviously, the TSU Anthropology Cabinet database is of great value for further interdisciplinary research and implementation of the development programs of the indigenous and small-numbered peoples of Northern Eurasia.

References

1. Tomsk State University. (n.d.) *Baza dannykh kabineta Antropologii. Fakul'tet istoricheskikh i politicheskikh nauk Natsional'nogo issledovatel'skogo Tomskogo gosudarstvennogo universitet* [The database of the Anthropology Laboratory, Faculty of History and Political Sciences, National Research Tomsk State University]. [Online] Available from: http://if.tsu.ru/kranion/etn_a.htm (Accessed: 8th November 2019).
2. Uymanov, V.P. (ed.) (1994) *Kniga pamyati Tomskoy oblasti* [The Book of Memory Tomsk Region]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University.
3. *Stalinskiy put'*. (1945) 30th September.

УДК: 392.51 (571.151)
DOI: 10.17223/22220836/36/24

М.Ю. Чарышова

СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА АЛТАЙ-КИЖИ

В статье на основе полевых материалов автора, собранных в 2010–2017 гг. в Усть-Канском районе Республики Алтай, дана системная характеристика свадебной обрядности алтай-кижи. В качестве структуры выступают этапы свадебного обряда, а в роли элементов предстают ритуальные символы. Показано, что общая культурная тема свадебного обряда – это узаконивание брака, сопровождающееся установлением отношений свойства и перемены статуса молодых и их ближайших родственников. Эта тема обыгрывается с помощью различных символов и во множестве вариантов: пиала с молоком или топленным салом, занавес невесты, чегедек, белкенчек, блюда и напитки из молока, алтай-борук и др.

Ключевые слова: алтай-кижи, ритуал, свадьба, символ, культурная тема, функции обряда.

В традиционной культуре огромную роль играют семейные обряды. Свадебный обряд всегда будет занимать в жизни человека значимую роль, а правильный порядок его проведения, по мнению исполнителей, – сказываться на благополучии будущей семьи. Сохранение и передача знаний, связанных с обрядом, является важной задачей в деле сохранения нематериального культурного наследия коренных народов Российской Федерации. Согласно Международной конвенции 2003 г., нематериальное культурное наследие включает в себя обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, – признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия [1].

В алтайском обществе создание семьи и воспитание детей является одним из основных социально значимых ценностных ориентиров. У холостяка социальный статус ниже, чем у женатого: во-первых, он не может участвовать в обрядовых действиях, во-вторых, он должен материально обеспечивать учащих братьев и сестер, в-третьих, он должен выполнять большую часть сельскохозяйственных работ. В свою очередь, незамужние девушки также не имеют права участвовать в обрядовых действиях, на семейных торжествах они занимаются приготовлением пищи, подготовкой праздничного стола и обслуживанием гостей. Препятствием для вступления в брак может быть принадлежность к одному роду «*јаныс соокту*» либо родственность родов – «*карандаш сооктор*», что исходит из строгих норм экзогамии в алтайском обществе. Например, девушка из рода *кергил* никогда не сможет выйти замуж за парня из рода *кергил* и родственных родов *кыпчак* и *мундус*. По этой причине при знакомстве молодые люди представляются, называя не только свои имена, но и свой род.

Системная характеристика свадебной обрядности алтай-кижи дана автором на основе полевых материалов, собранных в 2010–2017 гг. в Усть-

Канском районе Республики Алтай. В качестве структуры при этом выступают этапы свадебного обряда, а в роли элементов предстают его символы. В свадебной обрядности следует выделить несколько этапов: 1) сговор и ритуальное похищение / умыкание невесты, 2) сватовство – «куда», 3) подготовка приданого, 4) «алтай той» – алтайская свадьба, 5) «белкенчек» – свадьба в доме невесты, 6) послесвадебные обряды.

Английский и американский исследователь В. Тэрнер указывает, что в каждом обряде есть собственные символы, которые могут быть представлены не только предметами, но и действиями. В совокупности символы выражают культурную тему, т.е. основополагающую идею обряда [3]. Рассмотрим символы на каждом этапе свадебного действия, чтобы определить его культурную тему.

Похищение / умыкание невесты с ее согласия осуществляется женихом и 5–6 друзьями в вечернее время, обычно это практикуется между девушкой и парнем, которые встречались на протяжении долгого времени. После похищения жених увозит невесту в дом своих родителей, где устраивается праздник «*кыс экелгени*» – привоз невесты. После того как невеста перейдет порог дома, мать жениха преподносит ей пиалу с молоком и повязывает платок на голову, с этого момента невеста не имеет права ходить с непокрытой головой в доме родителей жениха. Угощение молоком, с одной стороны, символизирует очищение невесты, с другой – мать жениха признает в ней невестку, после чего устраивается совместная трапеза, на которой невеста знакомится со всеми близкими родственниками жениха.

Во время сватовства доминирующим символом является подношение огню в очаге, что выражает культ домашнего очага, в свою очередь, символизирующего род и семью. После того как сваты вошли в юрту родителей невесты, они первым делом совершают обряд жертвоприношения. Символом жертвы выступает пиала с молоком, подаваемая сватами, приклонившимися на левое колено, что, во-первых, выражает чистоту помыслов, во-вторых, глубокое почтение. Подача пиалы тождественна испрашиванию согласия отца девушки на брак, а принятие ее либо отказ означают положительный или отрицательный ответ. Богатый стол, который накрывают после принятого решения, символизирует достаток: чем больше еды, тем лучше будет совместная жизнь у молодых. Культурной темой этапа является согласие на установление отношений свойства, т.е. по браку, между членами разных родов.

На традиционной алтайской свадьбе в многочисленных свадебных обрядах доминирующим символом также становится подношение огню в очаге как символу рода и семьи. Огонь, очаг и их символическая связь с семьей и родом служат важными элементами традиционного мировоззрения алтайцев. Считается, что с обряда жертвоприношения огню и начинается «*алтайская свадьба*». Символом жертвы выступает пиала с топленным жиром и *картаказы* – внутренним салом лошади, а также белые ленточки, подвешенные к треножнику таганка. Одновременно с проведением данного обряда за ритуальным занавесом совершается другой – «заплетание кос невесты». Ритуал символизирует перемену статуса невесты: в алтайском обществе данную прическу могут носить лишь замужние женщины. Дублирует сюжет облачение невесты перед отправлением в юрту жениха в *чегедек* – длинную распашную безрукавку, которая служит одеждой лишь замужней женщины.

Не менее символичны на этапе алтайской свадьбы обряды «*баишады*» и *кожого*. Во время обряда *баишады* дядя жениха по материнской линии – *тай* – по очереди предоставляет слово присутствующим в юрте, которые высказывают благопожелание – «*алкыш сос*». Через магию слова коллектив выражает свое согласие на данный брак и благословение его. Открытие занавеса невесты – *кожого* – тоже имеет важное значение в ритуале. Главным действующим лицом выступает распорядитель, который открывает ритуальный занавес, скрывающий невесту, и при этом обращается к ней со словами: «Мое имя не называй и дорогу мою не переходи» («*Адымды адаба, жолымды кечте*»). В дальнейшем невестка по отношению к распорядителю должна будет соблюдать обычай избегания – «*каиндаиш*» [4]. Согласно ритуальным канонам занавес можно открывать только сакрально чистыми для алтайцев предметами, к которым относят веточки можжевельника, кнут и дуло ружья. Открытие занавеса символизирует признание родом жениха в невестке снохи и ее принятие в свой род. Подача женихом пиалы с молоком невесте окончательно узаконивает брак молодых. В сакральном смысле молоко выражает чистоту намерений жениха, в пищевом отношении – предложение разделить с ним пищу, в материальном – предложение совместно заботиться о скоте и разделить с ним общий кров. Только после того как невеста приняла пиалу с молоком и отпила из нее, ее статус меняется: из ранга невесты она переходит в ранг жены [5. С. 139].

Одним из самых значимых символов свадьбы в доме невесты является *белкенчек* – сваренное мясо задней части от туши забитого для свадебного пира животного. Он является выкупом «*кута*» (детородного органа) невесты родом жениха, а подношение огню в домашнем очаге символизирует единение рода невесты, вкушающего блюдо первым, и рода жениха. *Белкенчек* готовится непременно главным распорядителем свадебных церемоний в ночь после свадьбы. Его приготовление строго регламентировано традицией. После внесения *белкенчека* в юрту распорядитель кладет в огонь четное количество веточек можжевельника и кропит его молоком и водкой, затем подает матери невесты кожаный сосуд *тажуур* с молоком, что символически вмещает ей грудное молоко, которым она вскармливала будущую невесту. Только после этого отец невесты отрезает от *белкенчека* четное количество кусочков и делает подношение огню, затем пробует сам, дает жене и ближайшим родственникам. После одобрения *белкенчека* родителями невесты родственники жениха полностью разрезают его и кладут куски на столы, чтобы угостить всех гостей. Только после этого в юрту заходят молодые, они наливают в пиалу молоко, становятся на левое колено и подают ее родителям невесты: жених – матери невесты, а сама невеста – отцу. При подношении молодые опускаются на левое колено, что выражает глубокое почтение, а молоко выражает чистоту помыслов и просьбу о благословении. Родители же невесты, в свою очередь, принимая пиалу, произносят благословение и оглашают размер приданого. Мать невесты надевает молодым *алтай-борук* – алтайские шапки, которые заранее шьет сама либо заказывает мастерице. Алтайская шапка выступает символом легитимизации брака со стороны матери невесты, поскольку надевание выражает благословение на брак. Затем родители невесты приглашают новоиспеченных родственников к столу, и уже род невесты обихаживает родственников жениха. По сути, устраивается ответная

свадьба, равная по размаху и по количеству гостей *алтай той*. Во время застолья между двумя родами прочно устанавливаются родственные отношения, сваты обмениваются трубками, пьют из одного «*тажуура*», поют песни, играют, танцуют [6. С. 28]. Важную роль на свадебном пиру играют блюда и напитки из молока, они обладают очистительными свойствами, символизируют чистоту помыслов участников свадебного обряда и охраняют молодых от злых сил.

Где-то к середине застолья объявляется ритуальная продажа приданого «*жоожо садары*», во время которой родственники невесты, принимавшие участие в покупке приданого, продают его родственникам жениха за символическую цену. Например, они могут назначить в качестве цены песню, сценку, частушку, чтение стихов и т.д. Прежде всего продается «невеста» – «*келин садары*», в роли которой выступает переодетый племянник невесты, обычно на него надевают зимнюю верхнюю одежду невесты, а лицо закрывают платком. Продаются «невесту» две самые уважаемые снохи из рода невесты, представляющие род отца и матери невесты, при этом они должны всячески восхвалять трудовые навыки девушки. Информанты поясняют, что данная продажа нужна для обмана злых духов, дабы защитить невесту от сглаза, также это своего рода демонстрация, что невеста не сирота и сможет попросить помощи у своих племянников [7]. После окончания ритуальной продажи все имущество увозится в дом жениха и невесты. Обязательными составляющими приданого считаются войлочный матрас, гарантирующий благополучное будущее молодой семьи в виде большого потомства и разрастания хозяйства, и *баи-карчак* – сундук. Последний – один из самых значимых элементов приданого, поскольку служит знаком достатка и благополучия невесты и ее рода, а тамга, украшающая внутреннюю стенку крышки сундука, символизирует ее связь с родственниками.

Ближе к вечеру родственники жениха начинают собираться в обратную дорогу, родственники же невесты, чтобы более тесно закрепить союз между родами, повязывают всех сватов *курлар* – куском бязи либо шелковой ткани длиной 2,5 м [8]. Собственно данным действием свадебная церемония заканчивается. *Курлар* выступает самым значимым символом и во время «продажи» приданого и совместного застолья: им опоясывают молодых и новых родственников, тем самым ритуально скрепляя отношения свойства.

Послесвадебные обряды начинаются уже на следующий день после свадьбы. Отец невесты увозит тщательно выскобленную кость *белкенчека* на одну из самых высоких гор, находящихся рядом с родовым пастбищем, и привязывает к ветке березы, желательной стоящей немного в стороне от других. Он должен повязать так, чтобы дикие животные не смогли достать кость. Предварительно он кропит четное количество раз *аракой* символический костер из собранных им трав, устроенный в стороне восхода солнца [9]. Доминирующими символами данного обряда выступают выскобленная тазобедренная кость *белкенчека*, гора, береза. Данные символы сакрализуют совершенный брак. Для *белкенчека* забивают молодую кобылу двух лет, а для алтайцев лошадь – сакральное животное Верхнего мира. Кость, фигурирующая в обряде, должна оставаться цельной и невредимой, ведь кость, согласно традиционному мировоззрению многих народов, символизирует постоянную, долговечную основу, в отличие от плоти, которая быстро подвергается раз-

рушению. Действия с костью магически укрепляют брачный союз и одновременно освящают его. Обращение к горе, выступающей у алтайцев в качестве мировой модели, есть форма выражения ее культа. По этой причине отец невесты совершает обряд привязывания кости к ветке березы именно на горе, а не в каком-либо другом почитаемом месте, например на родовом пастбище. Береза является у алтай-кижи самой сакральной из всех пород деревьев [10. С. 132]. Заключению брака, таким образом, придается космогонический смысл.

В семье жениха на следующий день после свадьбы проводится обряд «*баи-кайнадыи*», или «*байтал баи*», т.е. угощение родственников жениха сваренными остатками от забитого для свадебного пира скота – кости голени и головы, печень, почки, селезенка. Во время застолья происходит более близкое знакомство с невесткой. Проводится обряд «*келинин чаи*»: невестка наливает приготовленный ею алтайский чай и подает пиалу каждому родственнику жениха, новый родственник встает и представляется невестке, поясняя, в каком колене он / она является родственником / родственницей новоиспеченной семье и как к нему / ней обращаться. Молодые супруги показывают свои трудовые навыки, молодой человек колет и заносит в юрту дрова [11], а его супруга уже как молодая хозяйка угощает гостей первым чаем, который она приготовила в качестве невестки. Символом обряда «*келинин чаи*» является подаваемая невестой пиала с чаем. Принятие пиалы родственниками и восхваления приготовленного чая символизируют подтверждение решения о принятии невестки в род жениха, знаменуют прохождение молодыми ритуальных испытаний в виде демонстрации трудовых навыков.

Таким образом, общая культурная тема, выражаемая разными символами свадебного обряда алтай-кижи, – это узаконивание брака, сопровождающееся установлением отношений свойства и переменой статуса молодых и их ближайших родственников. Эта тема обыгрывается с помощью различных символов – пиала с молоком или топленным салом, подношение огню в очаге, занавес невесты, смена ее прически, платок, чегедек, белкенчек, блюда и напитки из молока, алтай-борук, символическая продажа приданого, войлочный матрас, баш-карчак, длинный кусок ткани, которым повязывают свойственников, гора, береза, угощение алтайским чаем – и во множестве вариантов.

Рассмотрим совершаемые обрядовые действия с точки зрения различных подходов к феномену ритуала. Французский лингвист А. Геннеп выделяет особую разновидность обрядов, сопровождающих и узаконивающих переход из одного состояния в другое, – обряды перехода. Их структуру исследователь представляет в виде трех фаз: prelimинарная (отделение), лиминарная (промежуточное состояние), постлиминарная (включение) [2. С. 15]. Применительно к традиционному свадебному действу алтай-кижи prelimинарная фаза включает в себя праздник в доме родителей жениха в честь приезда невесты – «*кыс эжелгени*», сватовство и предсвадебные обряды. В лиминарной фазе происходит проведение самих свадебных торжеств: традиционной алтайской свадьбы – «*алтай той*» и «*белкенчека*» – свадьбы в доме невесты, включая все совершаемые обрядовые действия (встреча родственников невесты родственниками жениха, облачение невесты в *чегедек* и сопровождение ее в юрту жениха, заплетание кос невесты, жертвоприношение огню, обряд благопожеланий – «*баишаады*», открытие ритуального занавеса и испраши-

вание согласия невесты). Отмечу, что обряд заплетания кос, жертвоприношение огню и испытание молока молодой из пиалы, поданной женихом, являются доминирующими над остальными, поскольку именно они закрепляют за молодыми людьми статус супругов «с домом и семьей», т.е. превращение их в полноправных членов коллектива, способных исполнять все обязанности взрослого человека. Постлиминарная фаза завершается испытанием трудовых навыков новоявленных супругов и послесвадебными обрядами.

Американский антрополог К. Гирц выделил интегрирующую и дезинтегрирующую функции обряда [12]. Исходя из его положений, ритуалы, проводимые во время сватовства, спланируют род и семью, а обрядовые действия, выполняемые в традиционной алтайской свадьбе, – «алтай-той» и на *белкенчеке*, устанавливают тесные отношения свойства и формируют новую ячейку общества. Следовательно, традиционный свадебный обряд выполняет интегрирующую функцию в алтайском обществе.

Российский исследователь А.К. Байбурин рассматривает ритуал как средство нормирования поведения людей, выраженное в символической форме [13. С. 16]. Действительно, в свадебных действиях алтай-кижи участвуют несколько категорий людей, без которых их проведение невозможно и поведение которых строго регламентировано. С приобретением нового статуса новоявленные супруги должны четко осознавать новые права и обязанности перед своей семьей, родом и обществом и ответственность за их исполнение. Правильное соблюдение свадебных обрядов со стороны родителей жениха и невесты является показателем их знания традиций и норм, что сегодня высоко ценится в алтайском обществе. Кроме того, правильным выполнением действий во время свадьбы они магически обеспечивают благополучие новой семьи. В свадебной стратификации хорошо прослеживаются и нормы авункулата, поскольку *тай*, дядя по матери, осуществляет контроль за ритуальными действиями, его статусная роль в обрядовых действиях наиболее высокая. Он наравне с родителями отвечает за материальный достаток племянника либо племянницы.

В целом традиционный свадебный обряд алтай-кижи вобрал в себя материальное и нематериальное наследие данного этноса: важнейшие культурные темы выражены здесь через символику конкретных вещей и действий, совершаемых с ними. Сами темы инвариантны для рассмотренного обряда перехода и во многом имеют надэтнический статус, этническую специфику им придает именно вещный ряд, вовлеченный в обрядовую сферу, и его символика.

Литература

1. Конвенция «Об охране нематериального культурного наследия» [Электронный ресурс] // Конвенции и соглашения. Организация Объединенных Наций, 2016–2018. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv (дата обращения: 15.03.2018).
2. Геннеп А., ван. Обряды перехода : пер. с франц. М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал. М. : Наука, 1983. 278 с.
4. Полевые материалы автора. Интервью с Черышевым Алексеем Васильевичем с. Белый Ануй Усть-Канского р-на Республики Алтай, август 2017.
5. Энчинов Э.В. Семейные ценности алтайцев : трансформация обычного права в современной культуре. Горно-Алтайск, 2013. 226 с.

6. Укачина К.Е. Алтайская свадьба. Горно-Алтайск, 2012. 192 с.
7. Полевые материалы автора. Интервью с Ертаковой Евгенией Поликарповной, с. Белый Ануй Усть-Канского р-на Республики Алтай, ноябрь 2014.
8. Полевые материалы автора. Интервью с Баиной Татьяной Сучиевной, с. Белый Ануй Усть-Канского р-на Республики Алтай, ноябрь 2014.
9. Полевые материалы автора. Интервью с Чарышовым Юрием Васильевичем, с. Белый Ануй Усть-Канского р-на Республики Алтай, июль 2010. Личные наблюдения автора. с. Белый Ануй Республики Алтай, сентябрь 2010.
10. Кыпчакова Л.В. К вопросу о культе деревьев у алтайцев // Сибирский педагогический журнал. 2006. Вып. 3. С. 131–133.
11. ПМА. Баин С.С. с Мендур-Соккон Усть-Канского р-на Республики Алтай, ноябрь 2016.
12. Гирц К. Интерпретация культур. М. : РОССПЭН, 2004. 557 с.
13. Баибурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб. : Наука, 1993. 240 с.

Maria Yu. Charyshova, Budgetary Institution of the Republic of Altai “The National museum of A.V. Anohin” (Gorno-Altaysk, Russian Federation).

E-mail: charyshovamaria@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 251–258.

DOI: 10.17223/22220836/36/24

THE SYMBOLISM OF THE TRADITIONAL WEDDING RITUAL OF ALTAI-KIZHI

Keywords: symbol; ritual; wedding; cultural theme; functions of ritual.

This article is dedicated to the traditional wedding of the south Altaians – one of the Turkic peoples in South Siberia. Nowadays, research into the people's traditions has special meaning, because of the need to protect and preserve ethnic and cultural heritage. The purpose – to characterize the traditional wedding ritual and identify its elements. The objectives: 1) to identify the structure of the traditional wedding ritual, 2) to give the interpretation of custom activities, 2) to identify the traditional culture's elements which are important in the wedding ritual. The wedding ritual is among the most stable components of traditional cultures. It should be taken into account that the traditional wedding ritual of the south Altaians combines some different elements of tangible and intangible cultural heritages. Rituals' characteristics are given based on literature and information that was collected during a field trip in Ust-Kan region of the Republic of Altai. The following methods have been hold in writing this article: the component analysis is used to characterize a holistic phenomenon by identifying and characterizing its separate elements. This method was used to make the basic elements of the traditional wedding – a felt mattress, an Altaian hat, a chest and traditional foods. The functional method is also used in the analysis of these elements which resulted in the identification of its practical use. Furthermore, the interpretative method was used to identify the symbolism of some elements and rituals. The descriptive method was used in writing about the traditional culture of the Altaians. Theoretical documents of the west researchers were used in the description of the ritual sphere of a traditional culture. Family rites were considered as rites of passage (emphasis added – A. Genep). An approach to the ritual symbol was taken from work “Symbol and ritual” by V. Turner as the symbol which has a lot of meanings in different rituals. The American anthropologist K. Geertz in his work “Interpretation of Cultures” analyzed an integrating/disintegrating ritual function. The Russian researcher A. Baiburin in his monography “Ritual in Traditional Culture” took ritual as a vehicle of rationing for the behavior of people which is expressed in symbolic form.

This article presents the structure of the traditional wedding ritual of Altai-kizhi in the 21-st century and the scientific analysis of rituals and its interpretation. The symbolic meaning of wedding traditional elements was identified – of traditional foods, an Altaian hat, a felt mattress and a wedding chest.

References

1. The United Nations Organisation. (2016–2018) *Konventsiya “Ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya”* [The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage]. [Online] Available from: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv (Accessed: 15th March 2018).

2. Gennep, A. Van (1999) *Obryady perekhoda* [Translition rites]. Translated from French. Moscow: Vostochnaya literatura.
3. Turner, V. (1983) *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Translated from English. Moscow: Nauk.
4. Charyshova, M.Yu. (2017) *Polevye materialy avtora. Interv'yu s Cheryshevym Alekseem Vas'tevichem s. Belyy Anuy Ust'-Kanskogo r-na Respubliki Altay, avgust 2017* [Interview with Cheryshev, Aleksei Vasilyevich, Belyy Anui of the Ust-Kansky District of the Republic of Altai. August 2017]. [Manuscript].
5. Enchinov, E.V. (2013) *Semeynye tsennosti altaytsev: transformatsiya obychnogo prava v sovremennoy kul'ture* [Family values of Altai people: the transformation of customary law in modern culture]. Gorno-Altaysk: [s.n.].
6. Ukachina, K.E. (2012) *Altayskaya svad'ba* [The Altai wedding]. Gorno-Altaysk: Gorno-Altayskaya tipografiya.
7. Charyshova, M.Yu. (2014a) *Polevye materialy avtora. Interv'yu s Ertakovoy Evgeniey Polikarpovnoy, s. Belyy Anuy Ust'-Kanskogo r-na Respubliki Altay, noyabr' 2014* [Field materials of the author. Interview with Evgenia Polikarpovna Yertakova, Belyy Anui of the Ust-Kansky District of the Republic of Altai. November 2014]. [Manuscript].
8. Charyshova, M.Yu. (2014b) *Polevye materialy avtora. Interv'yu s Bainoy Tat'yanoy Suchievnoy, s. Belyy Anuy Ust'-Kanskogo r-na Respubliki Altay, noyabr' 2014* [Field materials of the author. Interview with Tatyana Suchievna Baina, Belyy Anui of the Ust-Kansky District of the Republic of Altai. November 2014]. [Manuscript].
9. Charyshova, M.Yu. (2010) *Polevye materialy avtora. Interv'yu s Charyshovym Yuriem Vasil'evichem, s. Belyy Anuy Ust'-Kanskogo r-na Respubliki Altay, iyul' 2010. Lichnye nablyudeniya avtora. s. Belyy Anuy Respubliki Altay, sentyabr' 2010* [Field materials of the author. Interview with Yuri Vasilyevich Charyshov, Belyy Anui of the Ust-Kansky District of the Republic of Altai. July 2010. Personal observations. Belyy Anui, the Republic of Altai. September 2010]. [Manuscript].
10. Kypchakova, L.V. (2006) K voprosu o kul'te derev'ev u altaytsev [On the cult of trees among Altai people]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal – Siberian Pedagogical Journal*. 3. pp. 131–133.
11. Charyshova, M.Yu. (2016) *Bain, S.S. s Mendur-Sokkon Ust'-Kanskogo r-na Respubliki Altay, noyabr' 2016* [Bain S.S. from Mendur-Sokkon of the Ust-Kansky Ddistrict of the Republic of Altai, November 2016]. [Manuscript].
12. Geertz, C. (2004) *Interpretatsiya kul'tur* [Interpretation of cultures]. Translated from English. Moscow: ROSSPEN.
13. Bayburin, A.K. (1993) *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [A Ritual in Traditional Cultures. Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites]. St. Petersburg: Nauka.

УДК 304.4

DOI: 10.17223/22220836/36/25

Andrew Wiget

THE ZUNI STORYTELLING PROJECT: AN EARLY AMERICAN INDIAN EXAMPLE OF TECHNOLOGY IN THE SERVICE OF PRESERVING CULTURAL HERITAGE

This presentation reports on the important role played by technology in a multi-year project to document storytelling traditions conducted among the Zuni people, an American Indian tribe. This project had several important results. First, it produced a number of Zuni language radio programs which were broadcast in the native language by the radio station owned by the tribe. These programs played an important role in cultural revitalization. Second, as well as benefitting the Zuni American Indian community, the project recordings also provided professional folklorists new insights into the specific aesthetic dimensions of Zuni storytelling tradition that were previously unknown. And third, the project raised new questions about the use of technology to document cultural heritage, that had a significant impact on our subsequent work, both in the United States and in Siberia.

Keywords: American Indian, storytelling, video recording, radio, native language, restoration.

This report discusses several related projects at the Pueblo of Zuni that explored the early use of technology in documenting American Indian storytelling performances and making those performances available not just as texts but as performances to both the host community and professional scholars. In the mid-1980s, the professional standard for folklore documentation was still primarily audio technology. Recorded texts were then transcribed and the transcriptions analyzed for content. Video was primarily supplementary documentation, and used principally to document craft traditions not verbal traditions. Performance theory [1] was just emerging and encouraged a few of us to begin to use video not just to provide texts but to document and analyze performances. Some anthropologists, including Dennis Tedlock, who worked at Zuni, following the early example of noted linguist, Dell Hymes, experimented with “ethnopoetics” a way of transcribing texts that tried to capture textually pauses, volume, timbre and other elements of an actual narrative performance [2–6].

In 1985 I established The New Mexico Heritage Center at New Mexico State University to document the state's folklore traditions. Because of my previous work, the Center was especially committed to assisting American Indian communities in the preservation of the cultural and historical heritage, by providing assistance in project development, including grant writing; technical assistance; professional expertise; training and skills transfer. While I later came to be involved with many tribes, Navajo and Apache, the Indian tribe the Heritage Center was most extensively engaged with the Pueblo of Zuni. My goal was always to train specialists within tribes to develop their own cultural heritage programs [7].

This presentation reports on a multi-year, multi-dimensional project to document storytelling traditions conducted among the Zuni people, an American Indian tribe.

ZUNI is one of the 567 Federally-recognized tribes 326 of them, including Zuni, have their own reservations. Historically they lived in villages, so the Spanish called such village Indians, "Pueblos". The Zuni reservation is on its traditional homeland. Like many Indian tribes it has its own elected government, answerable only to the Federal government, which makes laws for its people and manages its lands, and a multimillion dollar budget composed of US government treaty obligations and money from its own natural resources [8–12]. In the mid-1980s, Zuni was home to about 9000 people, about 6500 of them members of the tribe. Many worked in salaried jobs in the tribal government. Quite a few Zuni had college degrees. Zuni. As a group the Zuni were becoming integrated into American consumer society. Nevertheless, clan membership, initiation, and religion/tradition still were *hugely* important. At Zuni, Ritual Knowledge was considered real wealth, and Religious Status real power [13]. The Pueblo had a reputation for remaining a very conservative, inward-turning, closed society in which tribal government was both paralleled and often overruled by traditional religious structures [14, 15].

But it was clear to the Zuni themselves that they were having difficulties conserving their traditions. The difference between an elder generation, fluent in Zuni and knowledgeable of Zuni traditions and a youth generation nurtured as much on American mass culture and public schools was huge. Many elders felt out of touch with the youth and grieved for the apparent loss of values. That gap could not be bridged by the middle, parental generation. That middle, or Parental generation, had often been educated away from Zuni language and values in boarding schools, and were fluent only in conversational, not ritual/literary Zuni language. Many of them were only slightly more informed than their children. Our common goal was to find a way to reach all of Zuni and get them engaged in and talking about the Zuni values in traditional stories and the "old words" of the Zuni literary language.

This project, *Telapnaawe-Zuni Verbal Art in Performance*, was the largest single storytelling project in over 20 years at Zuni. It had many partners, including Zuni Tribal Government, the New Mexico Heritage Center at New Mexico State University, KSHI-FM, Zuni Tribal radio Station. Zuni Public School District Administration, Zuni Pueblo Senior Citizens Center, the American Folklife Center of the Library of Congress, and multiple funding agencies, including the National Endowment for the Arts, National Endowment for the Humanities. and the Library of Congress. The relationship between all the participants was governed by formal Memoranda of Agreement and Contracts signed by University, Tribe and Funding agencies defining the scope of work, the conditions of work, restrictions on reproduction and publication, permissions, and exact accounting of monies.

Funded by a sizeable grant of \$56,000 from the National Endowment for the Arts, an agency of the United States government, the Heritage Center recorded 15 individual storytellers, four of whom were women, who represented the elders of the last generation of Zuni storytelling. These recordings were meticulously transcribed and translated. Then we transformed them into Zuni language radio programming. The Zuni tribe has its own low power FM radio station, KSHI-FM, which broadcasts during the day and evening. Mostly they play music but local news, announcements of events and other matters of tribal interest are broadcast live in Zuni language. They were excited to cooperate with us in developing cultural radio programming. So we took our recordings, edited them for length (many had to be divided into two parts), and we framed them with traditional Zuni flute

music and Zuni introduction and credits. In the end, we produced 19 half-hour Zuni language radio programs that were broadcast over the Pueblo's radio station during the most sacred midwinter season, which is the traditional time for storytelling. We were told that at 10:30 AM every office radio in the community was turned on and tuned it. It was enormously popular, and reached across generations. People talked about the nuances of meanings of individual words they had never heard before or about the motives and morality of characters or the consequences of their actions. Following the broadcasts, a survey was taken at Zuni High School in which students reported that their most urgent need-greater than drug education or anything else – was to learn more about Zuni culture. They wanted more. A supplementary grant enabled us to produce an additional 9 radio programs. These 19 radio programs were played during the winter ritual season every year for the next five or six years. Two projects then flowed directly from the Telapnaawe Project.

First, because Zuni storytelling performance is so dynamic, it was thought beneficial to videotape these stories and subtitle them in English (Zuni storytelling language is very complex and not readily accessible to the average Zuni youngster). As a result we wrote a separate grant to make additional video and to study the dynamics of storytelling performance. Zuni storytelling has been well documented, but exploring the folklore performance through video recording suggested several new lines inquiry. The audio recording of the stories made possible the Zuni language radio programs. It also revealed several stylistic features previously not mentioned by folklorists:

- modulation of sound quality by manipulating a number of paralinguistic features (tempo, volume, shifting accents, lengthened syllables, rhythmic pausing

- a distinctive narrative pattern which I called "sentence chaining" in which the independent clause of one sentence becomes the dependent clause in the next sentence

Simultaneous VHS video recording made possible a performance analysis of stylistic features not previously observed in Zuni storytelling:

- Especially important were stylistic differences in gestures,

- The existence of a previously unknown set of iconic, stereotyped gestures which are available as an aesthetic resource for Zuni storytelling

Interestingly, neither the artistic manipulation of voice nor the existence of a set of iconic, stereotyped gestures for storytelling would have been discovered if folklorists had relied only on transcribed texts.

Second, and more importantly, during the course of these storytelling, the project team located an invaluable treasure: a vast collection of 238 old reel-to-reel tapes recorded during 1966. The collection, totaling more than 400 hours of material, represented the stories of 19 individuals, who by then had all passed away, an entire generation's legacy. Unfortunately, the original acetate tapes, by then already 25 years old, were deteriorating and practically unusable. The Heritage Center, with the Tribe, wrote a contract with the Archive of Folk Culture of the Library Congress, who would acquire and preserve the original tapes; the purchase price would be used to remaster the tapes on new, long-lived Mylar tape as well as make cassette use-copies. Additional monies came from a grant from the National Endowment for the Arts. In 1996 the remastered reel-to-reel tapes and cassette use sets were presented to the Pueblo. Thus was preserved an entire generation's legacy-238 reel-to-tapes preserved more than 800 traditional stories, community leg-

ends, and folktales totaling more than 400 recorded hours told in the tribal language by 19 Zuni community elders., some of whom were then more than 100 years old. As of 2004, this legacy is now being digitized for use in the Pueblo of Zuni.

The attention to detail provided by combining technology with contemporary folkloristic theory and best practices provided opportunities to extend and deepen our involvement with and service to not only the Pueblo of Zuni but to American Indian tribes and to the professional world. At that time many tribes were engaged in legal battles with governments and private corporations about compensation for historical hardships, and one of the key questions in all legal proceedings, which often depended on written documents, was whether historical memory of American Indians handed down across several generations had any validity because it had no documentary corroboration. Analyses of Zuni verbal art in part made during these projects contributed to a better understanding generally of the nature of American Indian oral traditions and the relationship between aesthetic form and historical validity. They also helped to validate the role of American Indian oral tradition as legal testimony even when oral tradition is not supported by documentary evidence. As a result, we were called upon to provide expert testimony on the validity of oral histories used in evidence in tribal claims cases. These findings played an important role in Zuni's successful lawsuits against the US government.

Conclusion. THE TELAPNA:WE STORYTELLING PROJECTS may seem old-fashioned now. After all, they are a bit of history from 30 years ago. But project had several important results.

First, it produced a number of Zuni language radio programs which were broadcast in the native language by the radio station owned by the tribe. These programs played an important role in cultural revitalization.

Second, as well as benefitting the Zuni American Indian community, the project recordings also provided professional folklorists new insights into the specific aesthetic dimensions of Zuni storytelling tradition that were previously unknown.

Third, analyses of Zuni verbal art made in these projects contributed to a better understanding generally of the nature of American Indian oral traditions and the relationship between aesthetic form and historical validity and played an important role in Zuni's successful lawsuits against the US government.

More important, this early, successful use of technology to document cultural heritage had a significant impact on our subsequent work, both in the United States and in Siberia.

First. GIS mapping of sacred sites and traditional land use in 1995–2000 [16] and Second, the development and use of a community media center, sponsored by the UNESCO's Moscow Office of Information Technology, to document the Yugan Khanty Bear Ceremony [17].

Arguably, the best use of technology is to empower the local community to document and preserve its own traditions.

References

1. *Bauman R.* Verbal Art as Performance. Long Grove, IL, USA : Waveland Press, 1984.
2. *Hymes D.H.* Toward linguistic competence. Working Papers in Sociolinguistics. 1973. № 16.
3. *Hymes D.H.* Ways of speaking // Explorations in the ethnography of speaking / Bauman R., Sherzer J. (Eds.). Cambridge : Cambridge University Press, 1976. P. 433–452.

4. Hymes D.H. Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative // *New Literary History*. 1976. Vol. 8. P. 431–457. DOI: 10.2307/468294
5. Tedlock D. Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians. Lincoln : University of Nebraska Press, 1972.
6. Wiget A. Telling the Tale: A Performance Analysis of A Hopi Coyote Story // *Recovering the Word: Essays on Native American Literature* / eds. B. Swann, A. Krupat. Berkeley : U of California, 1987. P. 291–336.
7. Dyal S. Preserving traditional arts : a toolkit for Native American communities. Los Angeles : UCLA American Indian Studies Center, 1985.
8. EagleWoman A. (Wambdi A. WasteWin). The Bureau of Indian Affairs and Reservations. Vol 2: Indians In Contemporary Society, ed. G. Bailey. Handbook of North American Indians. (17 vol.) / Ed. W.C. Sturtevant. Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 2008. P. 86–96.
9. Thornton R. United States Native Population. Vol. 2: Indians In Contemporary Society, ed. G. Bailey. Handbook of North American Indians (17 vol.) / Ed. W.C. Sturtevant. Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 2008. P. 269–274.
10. Crampton C.G. The Zunis of Cibola. Salt Lake City : University of Utah Press. 1977.
11. Woodbury R. Zuni Prehistory and History to 1850. Vol. 9: Southwest. ed. A. Ortiz. Handbook of North American Indians (17 vol.) / Ed. W.C. Sturtevant. Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1979. P. 467–473.
12. Eggan F. and T.N. Pandey. Zuni History, 1850–1970. Vol. 9: Southwest, ed. A. Ortiz. Handbook of North American Indians (17 vol.) / Ed. W.C. Sturtevant. Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1979. P. 474–481.
13. Stevenson M.C. The Zuni Indians. Their Mythology, Esoteric Fraternities, and Ceremonies // *Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. 1905. № 23.
14. Frank H. Cushing, Outlines of Zuni Creation Myths // *Annual Report of the Bureau of Ethnology*. Washington, D.C. : U.S. Govt. Printing Office, 1896. № 13.
15. Frank Hamilton Cushing. Zuni Folk Tales. New York ; London : G.P. Putnam's Sons, 1901.
16. Wiget A., Balalaeva O. Khanty, people of the taiga: surviving the twentieth century. University of Alaska Press, 2011. P. 103–141.
17. Яун-ях – община коренных малочисленных народов Севера [Электронный ресурс] / Наша культура. URL: <http://yaoun-yakh.ru/> (дата обращения: 04.09.2019).

Andrew Wiget, professor, professor Emeritus, New Mexico State University (USA).

E-mail: andrew.wiget@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 259–264.

DOI: 10.17223/22220836/36/25

THE ZUNI STORYTELLING PROJECT: AN EARLY AMERICAN INDIAN EXAMPLE OF TECHNOLOGY IN THE SERVICE OF PRESERVING CULTURAL HERITAGE

Keywords: American Indian; folklore; video recording; radio; native language; heritage preservation; digital humanities.

The emergence of a new trend known in America as “digital humanities” is having a great effect upon research and teaching. Digital humanities makes available not only the resources of the internet, but the possibility to reproduce documents with a resolution high enough to distinguish important paleographic characteristics, rotate and view an object in all dimensions, and even create virtual tours of historic sites. But these developments, which we now take for granted, emerged from a long tradition of trying to adapt technology to the preservation of cultural heritage.

Historically, folklorists worked with texts, at first simply transcribed by hand, but then transcribed from recordings. By the 1970s, transistorized electronics made handheld audiotape cassette recorders possible. Video was the rather poor quality VHS recordings, while the laptop was not even a dream in Bill Gates' head. This is the historical context in which we began to explore different ways to exploit old technologies.

This presentation reports on the important role played by technology in a multi-year project to document storytelling traditions conducted among the Zuni people, an American Indian tribe of 9000 people living in my home state of New Mexico. This project had several important results. First, it produced a number of Zuni language radio programs which were broadcast in the native Zuni language by the radio station owned by the tribe. These programs played an important role in cultural revitalization, and became the subject of conversation throughout the community. Second, as well as benefitting

the Zuni American Indian community, the project recordings, especially video recordings, also provided professional folklorists new insights into the specific aesthetic dimensions of Zuni storytelling tradition that were previously unknown, though Zuni has a long history as the subject of anthropological and folkloric research. And third, the project raised new questions about the use of technology to document cultural heritage, especially the intergenerational differences in attitudes towards and uses of technology, that had a significant impact on our subsequent work, both in the United States and in Siberia.

References

1. Bauman, R. (1984) *Verbal Art as Performance*. Long Grove, IL, USA: Waveland Press.
2. Hymes, D.H. (1973) Toward linguistic competence. *Working Papers in Sociolinguistics*.
3. Hymes, D.H. (1976) Ways of speaking. In: Bauman, R. & Sherzer, J. (eds) *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 433–452).
4. Hymes, D.H. (1976) Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative. *New Literary History*. 8. pp. 431–457. DOI: 10.2307/468294
5. Tedlock, D. (1972) *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.
6. Wiget, A. (1987) Telling the Tale: A Performance Analysis of A Hopi Coyote Story. In: Swann, B. & Krupat, A. (eds) *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley: University of California Press. pp. 291–336.
7. Dyal, S. (1985) *Preserving traditional arts: a toolkit for Native American communities*. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center.
8. EagleWoman, A. (2008) The Bureau of Indian Affairs and Reservations. In: Bailey, G. (ed.) *Indians in Contemporary Society*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. pp. 86–96.
9. Thornton, R. (2008) United States Native Population. In: Bailey, G. (ed.) *Indians in Contemporary Society*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. pp. 269–274.
10. Crampton, C.G. (1977) *The Zunis of Cibola*. Salt Lake City: University of Utah Press.
11. Woodbury, R. (1979) Zuni Prehistory and History to 1850. In: Ortiz, A. (ed.) *Southwest*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. pp. 467–473.
12. Eggan, F. and Pandey, T.N. (1979) Zuni History, 1850–1970. In: Ortiz, A. (ed.) *Southwest*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. pp. 474–481.
13. Stevenson, M. C. (1905) The Zuni Indians. Their Mythology, Esoteric Fraternities, and Ceremonies. *Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. 23.
14. Cushing, F.H. (1896) Outlines of Zuni Creation Myths. *Annual Report of the Bureau of Ethnology*. 13.
15. Cushing, F.H. (1901) *Zuni Folk Tales*. New York, London: G.P. Putnam's Sons
16. Wiget, A. & Balalaeva, O. (2011) *Khanty, People of the Taiga: Surviving the Twentieth Century*. University of Alaska Press. pp. 103–141.
17. Yaoun-yakh.ru. (n.d.) *Yaoun-yah – a community of indigenous peoples of the North* [Online] Available from: <http://yaoun-yakh.ru/> (Accessed: 4th September 2019).

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 02(460)

DOI: 10.17223/22220836/36/26

О.А. Жеравина

БИБЛИОТЕКА САЛАМАНКСКОГО УНИВЕРСИТЕТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО 800-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ

В статье рассматривается роль библиотеки старейшего университета Испании в формировании, сохранении и популяризации культурного наследия, веками создаваемого поколениями ученых, представителей церкви, мастеров книжного дела. Подчеркивается вклад дарителей книжных коллекций в формирование библиотечного фонда. Раскрывается деятельность университетской библиотеки в рамках реализации программы юбилейных мероприятий.

Ключевые слова: Саламанкский университет, культурное наследие, библиотека Саламанкского университета.

Саламанкский университет, основанный в 1218 г., в 2018 г. отметил свой 800-летний юбилей. Это событие получило статус государственного, что воплотилось в насыщенной программе юбилейных мероприятий под патронатом короля Испании Филипа VI [1, 2]. При поддержке властей, широкого профессионального сообщества, общественных организаций, представителей культуры и бизнеса старейший испанский университет в течение нескольких лет, предшествовавших славной дате, был сосредоточен на деятельности, направленной на популяризацию своих гуманистических ценностей; своего высокого статуса лидера ибероамериканской высшей школы; своего исторического и культурного наследия как фундамента построения механизмов для решения новых задач, стоящих перед современным обществом [3].

Свой вклад в успешное осуществление этой деятельности внесла библиотека Саламанкского университета. Сама программа заключительного этапа подготовки к юбилею была утверждена Межведомственной комиссией под председательством главы Правительства М. Рахоя. На 2016–2018 гг. были выделены 5 основных направлений деятельности, с каждым из которых университетская библиотека, благодаря своим информационным ресурсам, связана в той или иной степени – идет ли речь о лидирующей роли Саламанки в исследовании и преподавании испанского языка, ведущих позициях в высшем образовании, развитии стратегии университетского онлайн-образования или продвижении бренда университета в национальном и международном масштабах. Между тем конкретные мероприятия в сфере ответственности библиотеки были указаны в направлении, обозначенном как «Наследие и инфраструктура», предусматривающем «действия и инвестиции,

которые способствуют приобретению, восстановлению, расширению и распространению материального и нематериального наследия Саламанкского университета». В числе основных были выделены такие линии, как сохранение и преумножение библиографического и документального наследия, реставрация книжных памятников, деятельность по пропаганде исторического наследия Саламанкского университета. Программой были предусмотрены также юбилейные мероприятия в зданиях Старших и Малых коллегий, а также в Главной исторической библиотеке [4].

Библиотека Саламанки, созданная лишь несколькими десятилетиями позднее самого университета [5], за столетия своего существования превратилась в одну из самых значимых университетских библиотек Европы. В первую очередь речь идет о хранящемся в ее фондах книжном наследии, обладающем интеллектуальной, художественной, духовной, материальной ценностью.

Первое упоминание о величине библиотечного фонда библиотеки Саламанкского университета относится к 1471 г., когда в протоколах университетского Совета сообщается о хранящейся в библиотеке 201 рукописи [6. Р. 251]. В том же источнике при этом имеются более ранние сведения о практике покупки книг для университетской библиотеки. Так, например, 15 января 1468 г. Советом было «предписано покупать для университетской библиотеки любую необходимую для нее книгу, которая выйдет на продажу» [7. Р. 61].

Другим распространенным способом пополнения фонда библиотеки было дарение книг. Эпоха интенсивного развития и расцвета Саламанкского университета в XV–XVI вв. знает немало таких примеров. Один из самых впечатляющих из них связан с именем Диего де Анайя-и-Мальдонадо (1357–1437). Государственный деятель, священнослужитель, меценат, Диего де Анайя в 1401 г. основал колледию св. Варфоломея в Саламанке, ставшую самой престижной кузницей кадров государственного управления и церкви. Одной из привилегий коллегиялов-варфоломеевцев, как отмечает Ф. Вилья-сеньор Себастьян, была возможность пользоваться превосходной библиотекой, основу фонда которой составляли рукописи из собрания основателя колледии [8. Р. 117]. Помимо дарений книг, осуществлявшихся им при жизни, свою личную библиотеку Диего де Анайя завещал колледии св. Варфоломея. Так, несколько десятков произведений средневекового книжного искусства составили основную часть коллекции иллюминированных рукописей библиотеки колледии. Х.М. Монсальво Антон, рассматривая ценностные установки знаменитого епископа и мецената, подчеркивает, что «в своем интересе к художественным рукописям дон Диего проявлял себя как великий гуманист в эпоху, когда это направление только открывалось для Кастилии». По словам испанского исследователя, «Диего де Анайя идеально вписывается в образ покровителя культуры и знаний» [9. Р. 252].

Следует упомянуть здесь о прозрачной символике надгробного изваяния Диего де Анайя в часовне его имени в Старом кафедральном соборе Саламанки. В правой руке он держит епископский посох, в левой – книгу (рис. 1).

В период упадка университетских коллегий книжные собрания коллегий Саламанки в 1803 г. были вывезены в Мадрид, где поступили в Библиотеку

королевского дворца. В 1954 г. они были возвращены в Саламанкский университет и стали частью фонда Главной библиотеки. Как видим, дарение Диего де Анайя библиотеке коллегии, обладавшей определенной самостоятельностью в структуре университета, спустя несколько столетий обогатило в конечном итоге университетскую библиотеку.



Рис. 1. Гробница Диего де Анайя. Старый кафедральный собор. Саламанка.
Фото автора

Fig. 1. The tomb of Diego de Anaya. The Old Cathedral. Salamanca.
Photo from the author

Среди дарителей книг самой библиотеке Саламанкского университета особое место занимает Хуан де Сеговия (1395–1458), магистр богословия Саламанки, активный участник Базельского собора, автор богословских трактатов. В 1457 г. Хуан де Сеговия передал в дар Саламанкскому университету свою библиотеку, состоящую из ста восьми томов. Б. Эрнандес Монтеc характеризует книжное собрание Сеговии как достаточно богатое для XV в. «Именно в середине этого столетия, – пишет он, – начинает разгораться лихорадка библиофильства, и именно тогда, когда она начала приводить к росту объема книжных коллекций, библиотека Хуана де Сеговии закончила свое развитие... Проживи он еще немного лет, число его книг было бы значительно большим» [10. Р. 42]. Вместе с тем исследователь подчеркивает, что собрать рукописи такого количества и качества стоило огромных усилий, и

приводит сравнение с величиной фондов, владельцы которых имели значительно больше средств, чем финансовые возможности магистра богословия. Библиотека Ватикана в 1443 г., например, располагала 350 рукописями. Еще более показательным выглядит сравнение объема пожертвования Хуана де Сеговии с величиной фонда библиотеки Саламанки как получателя дарения. Упомянутое выше первое письменное свидетельство о числе книг библиотеки дает цифру 201 для 1471 г. У Хуана де Сеговии за 15 лет до этого книг было больше чем наполовину в сравнении с теми, что принадлежали его альма-матер. При этом значительную часть из этого числа томов должна была составлять в 1471 г. именно коллекция Хуана де Сеговии [10. Р. 43–44]. Впрочем, сегодня невозможно с уверенностью утверждать, что все рукописи, подаренные Сеговией, оказались в Саламанке. В настоящее время из его книг в библиотеке университета хранятся только 15 рукописей, 3 рукописи находятся в библиотеке Эскориала; неизвестной остается судьба остальных.

В собрании рукописей библиотеки Саламанкского университета имеется греческая коллекция – одна из самых ценных в стране наряду с коллекциями Эскориала и Национальной библиотеки Испании. Фонд греческих рукописей формировался в интеллектуальной атмосфере XVI в., когда дарения совершали знаменитые профессора Саламанки, преподаватели классических языков, гуманисты. Так, свою библиотеку подарил Саламанкскому университету Эрнан Нуньес де Гусман. Он преподавал греческий язык в университете Алькала-де-Энарес, принимал участие в работе над Библией полиглоттой, преподавал греческий язык и риторику в Саламанке [11. Р. 34–35].

Эпоха расцвета библиотеки XV–XVI вв. сменилась в XVII в. периодом упадка, за которым в XVIII в. пришло время обновления и заметного роста библиотечного фонда. После изгнания иезуитов из Испании 12 тыс. книг коллегии Общества Христа были переданы Саламанкскому университету. Упразднение малых коллегий принесло университетской библиотеке еще 20 тыс. книг. К этому следует добавить и упомянутые выше фонды старших коллегий. В XIX в. в период проведения правительством Испании деамортизации церковного имущества фонд библиотеки пополнялся и за счет монастырских книжных собраний. В дальнейшем рост фонда редких книг заметно снижается, что имеет свои объективные причины, и остается невысоким и в XXI в.

Наиболее ценная часть книжного фонда библиотеки Саламанкского университета хранится сегодня в Старой библиотеке, где специальное помещение отведено для рукописей и инкунабул. В настоящее время библиотека имеет 2 815 рукописей, 487 инкунабул и около 62 тыс. книг, изданных с XVI в. по 1830 г. [12. Р. 22]. Это наследие имеет особое историческое, общественное, научное и культурное значение.

Не менее важной является и сама история университетской библиотеки, становление и развитие которой на протяжении веков получило свое материальное воплощение в создаваемых университетом библиотечных пространствах. Эти пространства, возникавшие внутри университета, выстраивались на основе принципов, выходящих за пределы утилитарности; они диктовались интеллектуальными и художественными направлениями своего времени, символическим воплощением идеи познания и служения науке. Пример тому – первый в истории Саламанкского университета специально обустро-

енный под библиотеку зал, украшением которого стала роспись сводов потолка, сделанная саламанкским художником Фернандо Гальего в 1479 г. Это творение, получившее название «Небо Саламанки», представляет собой изображение зодиакальных созвездий и воплощает в себе переход от поздней готики к испанскому Возрождению, к интеллектуальной атмосфере, более открытой к восприятию классической культуры (рис. 2).

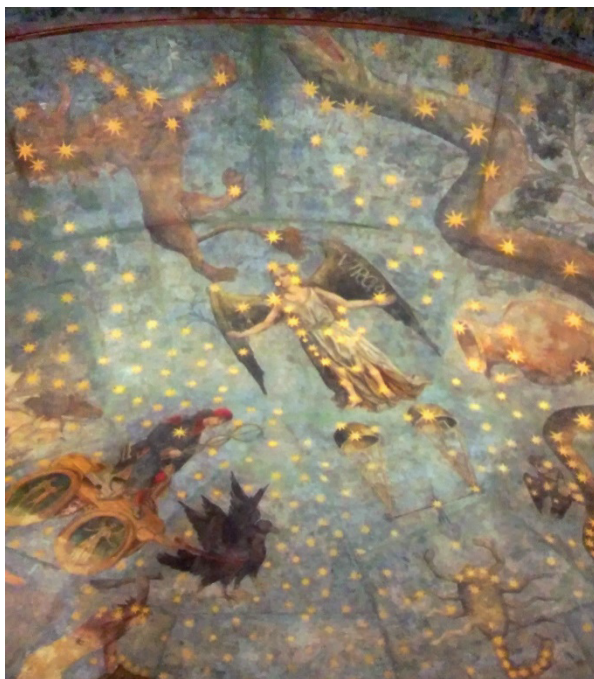


Рис. 2. Небо Саламанки. Работа Ф. Гальего. 1479.

Фото автора

Fig. 2. The sky of Salamanca. The work of F. Gallego. 1479.

Photo from the author

Сохранившаяся треть этой росписи находится сегодня в университетском музее, а старое библиотечное помещение уже несколько веков используется в качестве университетской часовни. Библиотека вместе с тем оставалась в главном здании университета, и ее святая святых – помещение, где хранятся манускрипты и инкунабулы – находится с внутренней стороны знаменитого университетского фасада, украшенного в стиле платереско. Сегодня эта Старая библиотека составляет часть Главной исторической библиотеки, являющейся исследовательским центром, чьи основные функции – сохранение и популяризация библиографического наследия старейшего университета Испании (рис. 3).

Закономерно, что в юбилейную программу 800-летия библиотека внесла свой существенный вклад посредством мероприятий, направленных на сохранение и пропаганду культурного наследия Саламанкского университета. Ограничимся здесь упоминанием лишь некоторых из них.

В октябре 2017 г. были представлены результаты совместной работы Совета по культуре и туризму и библиотеки университета по реставрации

18 предметов и документов, принадлежащих университету и являющихся частью его культурного наследия. В течение 2006–2017 гг. были отреставрированы 7 старинных глобусов, 5 книг (3 рукописи и 2 печатные книги XVI и XVII вв.), 2 атласа и 4 старинные таблички, содержащие предупреждение о лишении права заниматься в Главном зале библиотеки [13].

При спонсорской поддержке компании «Лимкаса» была проведена реставрация редкого экземпляра работы Петрарки «О средствах против превратностей судьбы», изданной на испанском языке в Вальядолиде в 1510 г. Как отмечает директор библиотеки Саламанкского университета Маргарита Беседас, этот экземпляр, дважды подвергавшийся цензуре инквизиции, представляет большой исследовательский интерес [14].



Рис. 3. Фасад главного здания университета. Портал Старой библиотеки.

Фото автора

Fig. 3. The facade of the Main building of the University. Portal of the Old Library.

Photo from the author

В рамках юбилейной программы Саламанкский университет совместно с Национальной библиотекой Испании впервые представил экспозицию самых ценных рукописей из фонда своей библиотеки. Из 2 815 рукописей, храня-

щихся в зале манускриптов, было отобрано 23, две из которых представляют эпоху рождения Саламанкской школы, остальные отражают историю средневековых рукописей. Был издан прекрасно иллюстрированный каталог выставки «Скрипта. Драгоценные манускрипты Саламанкского университета» (рис. 4).

Выставка была торжественно открыта королевской четой в Национальной библиотеке Испании в Мадриде 4 мая 2017 г. Через месяц она была представлена в доме-музее Унамуно в Саламанке [15–17].

Важным событием юбилейной программы стала открывшаяся в университете в марте 2018 г. выставка «Небо Саламанки. Искусство и астрономия на своде старой университетской библиотеки». Выставка вызвала огромный интерес, ее работа была продлена на летние месяцы [18].

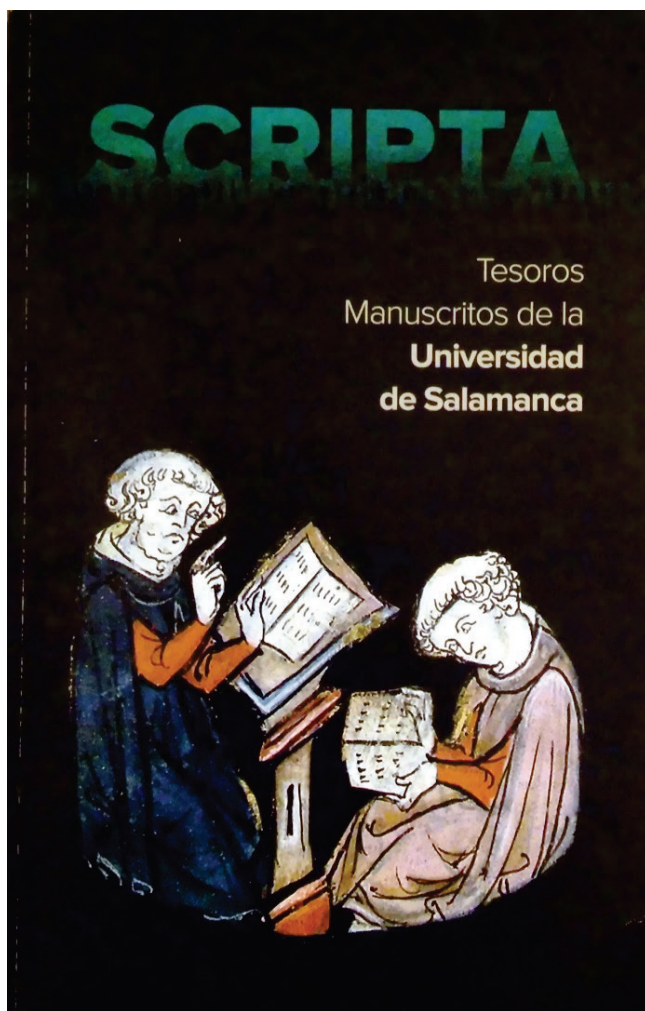


Рис. 4. Каталог выставки «Скрипта. Драгоценные манускрипты Саламанкского университета». Фото автора

Fig. 4. Catalog of the exhibition “Script. Precious manuscripts of the University of Salamanca”. Photo from the author

Успех этого и других юбилейных мероприятий, связанных наряду с другими аспектами с популяризацией книжных сокровищ и библиотечной истории, – убедительное свидетельство их соответствия одной из стратегических целей празднования юбилея Саламанкского университета, заключающейся в пропаганде ценности университетского культурного наследия.

Директор библиотеки Саламанкского университета Маргарита Беседас в одном из интервью, отвечая на вопрос «какое значение имеет эта библиотека для университета, города и культуры», подчеркнула, что «библиотека старейшего университета важна в силу того, что отражает не только эволюцию этого учреждения, но и всей истории культуры» [19].

Таким образом, значимость библиотеки как одного из старейших и наиболее важных подразделений Саламанкского университета закономерно определила ее важное место в историко-культурном наследии старейшего университета Испании и роль в развитии и продвижении его материальных и нематериальных ценностей в процессе подготовки к 800-летию юбилею университета.

Литература

1. *Salamanca*. Real Decreto 776/2015, de 28 de agosto, por el que se modifica el Real Decreto 1980/2008, de 28 de noviembre, por el que se crea la Comisión Interinstitucional para la conmemoración del VIII centenario de la creación de la Universidad de Salamanca // Boletín Oficial del Estado. 2015. Vol. 207. P. 77064–77069. URL: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-9464 (accessed: 11 September 2019).
2. *Programa de actividades para el VIII Centenario de la Universidad de Salamanca* // Tribuna de Salamanca. 19.01.2019. URL: <https://www.tribunasalamanca.com/noticias/programa-de-actividades-para-el-viii-centenario-de-la-universidad-de-salamanca> (accessed 2 October 2019).
3. 800 años. Univesidad de Salamanca. Actividades realizadas. URL: <http://centenario.usal.es/actividades-realizadas/> (accessed: 11 September 2019).
4. *Aprobado el programa de acticvidades del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca*. 17 de octubre de 2016. URL: <http://www.dicyt.com/noticias/aprobado-el-programa-de-actividades-del-viii-centenario-de-la-universidad-de-salamanca> (accessed: 10 September 2019).
5. *Жеравина О.А.* Библиотека Саламанкского университета в начальный период своей истории // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 211–215.
6. *Becedas González M.* La biblioteca universitaria de Salamanca // Boletín de la ANABAD. 1996. Vol. 46, № 3. P. 251–266.
7. *Beltrán de Heredia Vicente*. Cartulario de la universidad de Salamanca (1218–1600). Tomo II. La Universidad en el Siglo de oro. Salamanca : Universidad de Salamanca, 1970. 656 p.
8. *Villaseñor Sebastián F.* Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de san Bartolomé en Salamanca // Goya: Revista de arte. 2012. № 339. P. 114–129.
9. *Monsalvo Antón J.M.* Diego de Anaya (1357–1437) y su tiempo: Aristócrata, obispo, diplomático y humanista // La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media. Salamanca : Publicaciones Universidad Pontificia, 2014. P. 217–254.
10. Benigno Hernández Montes. Biblioteca de Juan de Segovia: edición y comentario de su escritura de donación. Madrid : Editorial CSIC – CSIC Press, 1984. 323 p.
11. *Lilao Franca O.* La formación del fondo manuscrito de la Universidad de Salamanca // Scripta: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. P. 23–51.
12. *Becedas González M.* Una Domus Intra Studium. La Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca // Scripta: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. P. 12–22.

13. *Sánchez T.* La Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca recupera 18 piezas y documentos // *Tribuna de Salamanca*. 23.10.2017. URL: <http://www.tribunasalamanca.com/noticias/la-biblioteca-historica-de-la-universidad-de-salamanca-recupera-18-piezas-y-documentos> (accessed: 8 September 2019).

14. *Limcasa* impulse la restauración de una obra de Petrarca de la biblioteca de la Universidad. 20.06.2017. URL: <https://saladeprensa.usal.es/node/108437> (accessed: 10 September 2019).

15. *Scripta*: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. 142 p.

16. *Inauguración* de la exposición «Scripta. Tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca». URL: http://casareal.es/ES/Actividades/Paginas/actividades_actividadesdetalle.aspx?data=13157 (accessed: 11 September 2019).

17. *Casi 4.000 personas visitan la exposición 'Scripta. Tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca'* // *Salamanca 24horas*. 10.07.2017. URL: <https://www.salamanca24horas.com/texto-diario/mostrar/879749/casi-4000-personas-visitant-exposicion-scripta-tesoros-manuscritos-universidad-salamanca> (accessed: 5 September 2019).

18. *El Cielo* de Salamanca. Arte y Astronomía en la Bóveda de la Antigua Biblioteca Universitaria. URL: <http://saladeprensa.usal.es/node/112520> (accessed: 5 September 2019).

19. *La Biblioteca Histórica* no es un museo, somos una biblioteca viva con un fondo antiguo privilegiado / entrevista de Isabel Andrés con Margarita Becedas // *Tribuna de Ávila*. 25.10.2018. URL: <https://www.tribunaavila.com/noticias/la-biblioteca-historica-no-es-un-museo-somos-una-biblioteca-viva-con-un-fondo-antiguo-privilegiado/1539280514> (accessed: 12 September 2019).

Olga A. Zheravina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ozheravina@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 265–275.

DOI: 10.17223/22220836/36/26

LIBRARY IN THE CONTEXT OF THE 800TH ANNIVERSARY OF SALAMANCA UNIVERSITY

Keywords: University of Salamanca; cultural heritage; library of the University of Salamanca.

The Salamanca University celebrates its 800th anniversary with the program of actions under patronage of the Spanish king Philip VI. The University has rich historical heritage and, commitment to humanistic values and leadership at the Ibero-American higher school.

The purpose of the article is to reveal the contribution of the Salamanca University Library to the implementation of the Jubilee Programme.

The library of Salamanca created slightly later, became one of the most important European university libraries. It stores the book heritage having intellectual, art and spiritual value. Donation as a common way to replenish the library's fund for centuries has contributed to the formation of the library's fund with real book treasures. Examples of book gifts in the era of intensive development and the rise of the University of Salamanca in the 15th-16th centuries are the donation of Bishop Diego de Anaya and the gift of theologian Juan de Segovia/Also the library history with its material embodiment in the spaces created by the University is important. An example of that is the hall, for the first time in Salamanca University history equipped as the library and with ceiling painted by Fernando Gallego.

Preservation and promoting the oldest Spanish University bibliographic heritage are the main functions of the Historical library. The library made its contribution to the anniversary actions. The most valuable Salamanca University's manuscripts were displayed in National Library of Spain in 2017. Restoration of the Petrarch's book "About means against vicissitudes of life", published in Valladolid in 1510 was carried out. The exhibition "The Sky of Salamanca. Art and astronomy on the ceiling of the old university library" opened in Salamanca in 2018 became an important event.

The successful actions connected with book treasures and library history confirm their compliance to one of strategic objectives of Salamanca University anniversary celebration which consists in promoting its cultural heritage.

References

1. Salamanca. (2015) Real Decreto 776/2015, de 28 de agosto, por el que se modifica el Real Decreto 1980/2008, de 28 de noviembre, por el que se crea la Comisión Interinstitucional para la conmemoración del VIII centenario de la creación de la Universidad de Salamanca. *Boletín Oficial del Estado*. 207. pp. 77064–77069. [Online] Available from: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-9464 (Accessed: 11th September 2019).
2. University of Salamanca. (2019) Programa de actividades para el VIII Centenario de la Universidad de Salamanca. *Tribuna de Salamanca*. 19th January. [Online] Available from: <https://www.tribunasalamanca.com/noticias/programa-de-actividades-para-el-viii-centenario-de-la-universidad-de-salamanca> (Accessed: 2nd October 2019).
3. University of Salamanca. (n.d.) *800 años. Univesidad de Salamanca. Actividades realizadas*. [Online] Available from: <http://centena-rio.usal.es/actividades-realizadas/> (Accessed: 11th September 2019).
4. University of Salamanca. (2016) *Aprobado el programa de acticvidades del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca*. 17th October. [Online] Available from: <http://www.dicyt.com/noticias/aprobado-el-programa-de-actividades-del-viii-centenario-de-la-universidad-de-salamanca> (Accessed: 10th September 2019).
5. Zheravina, O.A. (2016) The library of the University of Salamanca during the initial stage of its history. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 211–215. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/23
6. Becedas González, M. (1996) La biblioteca universitaria de Salamanca. *Boletín de la ANABAD*. 46(3). pp. 251–266.
7. Beltrán de Heredia, V. (1970) *Cartulario de la universidad de Salamanca (1218–1600)*. Vol. 2. Salamanca: Universidad de Salamanca.
8. Villaseñor, S.F. (2012) Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de san Bartolomé en Salamanc. *Goya: Revista de arte*. 339. pp. 114–129.
9. Monsalvo, A.J.M. (2014) Diego de Anaya (1357–1437) y su tiempo: Aristócrata, obispo, diplomático y humanista. In: Pena González, M.A. & San Pedro Bezares, L.E.R. (eds) *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*. Salamanca: Universidad Pontificia. pp. 217–254.
10. Hernández Montes, B. (1984) *Biblioteca de Juan de Segovia: edición y comentario de su escritura de donación*. Madrid: Editorial CSIC – CSIC Press.
11. Lilao Franca, O. (2017) La formación del fondo manuscrito de la Universidad de Salamanca. In: Becedas González, M. (ed.) *Scripta: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 23–51.
12. Becedas González, M. (2017) Una Domus Intra Studium. La Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca. In: Becedas González, M. (ed.) *Scripta: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 12–22.
13. Sánchez, T. (2017) La Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca recupera 18 piezas y documentos. *Tribuna de Salamanca*. 23rd October. [Online] Available from: <http://www.tribunasalamanca.com/noticias/la-biblioteca-historica-de-la-universidad-de-salamanca-recupera-18-piezas-y-documentos> (Accessed: 8th September 2019).
14. University of Salamanca. (2017) *Limcasa impulse la restauración de una obra de Petrarca de la biblioteca de la Universidad*. [Online] Available from: <https://saladeprensa.usal.es/node/108437> (Accessed: 10th September 2019).
15. Becedas González, M. (ed.) *Scripta: tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
16. Casareal.es. (n.d.) *Inauguración de la exposición “Scripta. Tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca”*. [Online] Available from: http://casareal.es/ES/Actividades/Paginas/actividades_actividadesdetalle.aspx?data=13157 (Accessed: 11th September 2019).
17. Salamanca24horas.com. (2017) *Casi 4.000 personas visitan la exposición ‘Scripta. Tesoros manuscritos de la Universidad de Salamanca’*. 10th July 2017. [Online] Available from: <https://www.salamanca24horas.com/texto-diario/mostrar/879749/casi-4000-personas-visitatan-exposicion-scripta-tesoros-manuscritos-universidad-salamanca> (Accessed: 5th September 2019).

18. University of Salamanca. (n.d.) *El Cielo de Salamanca. Arte y Astronomía en la Bóveda de la Antigua Biblioteca Universitaria*. [Online] Available from: <http://saladeprensa.usal.es/node/112520> (Accessed: 5th September 2019).

19. Becedas González, M. (2018) La Biblioteca Histórica no es un museo, somos una biblioteca viva con un fondo antiguo privilegiado / entrevista de Isabel Andrés con Margarita Becedas. *Tribuna de Ávila*. 25th October. [Online] Available from: <https://www.tribunaavila.com/noticias/la-biblioteca-historica-no-es-un-museo-somos-una-biblioteca-viva-con-un-fondo-antiguo-privilegiado/1539280514> (Accessed: 12th September 2019).

УДК 021

DOI: 10.17223/22220836/36/27

D. Nicholas

THE NEW WAVE OF UNIVERSITY RESEARCHERS AND LIBRARIES

This paper examines changes in attitudes and behaviours of the new wave of researchers (early career researchers) regarding the academic library and its functions in seven countries around the world. It documents trends and establishes the direction in which things are heading. Data were collected from over 100 researchers from the sciences and social sciences through interviews, repeated annually for 3 years. Findings show that attitudes towards libraries and their use have barely changed over the years and they remain largely invisible to ECRs, although in the case of China, attitudes are distinctly negative and use declined and in Poland sentiment appears to be rock bottom. Libraries, when used are really mainly used for one purpose only, which is to get hold of the full text of papers. The danger is that ECRs are decoupling from libraries.

Keywords: *early career researchers; scholarly communication; libraries; changes; interviews.*

Introduction

The Harbingers study¹ from which this paper emanates sought to determine whether early career researchers (ECRs) – the new wave of researchers, with their millennial beliefs of openness, sharing and transparency and fondness for the social media and smartphones are disruptive agents of change when it comes to scholarly communications [1–5]. The full results of the study can be found on the CIBER website². This paper, however, focuses solely on one aspect of the research, which, perhaps, is one of the most eye-catching finding of the study, and that is the changes in attitudes and behaviours of ECRs towards libraries. What makes the findings especially interesting is that libraries were asked about them in the context of a specific scholarly aspect relevant to researchers, mainly in connection with search and discovery, institutional repositories and scholarly transformations (i.e. what their future is thought to be).

Early career researchers

ECR is a term variously defined by universities, funders, and governments, but most tend to define them in terms of the number of years since completing a PhD, typically 10 years, which means they are a very large body of researchers defined by their relative ‘newness’ and juniority. However, this definition was not fit for purpose as the project’s interest lay primarily in the new wave of youngish, untenured researchers (the Millennials), who might or might not have been doing a PhD at the same time. Thus, the working definition was “Researchers who are generally not older than 35, who either have received their doctorate and are currently in a research position or have been in research positions, but are currently doing a doctorate. In neither case are they researchers in established or tenured positions.”

¹ <http://ciber-research.eu/harbingers.html>

² Ibid.

ECRs are not only interesting in terms of their newness and their millennial beliefs, there is also the fact that they are:

- Not just the new wave, but also the big wave. The largest body of researchers in higher education in most countries.
- They provide a powerful lens through which to investigate the scholarly communications process because they are the research workhorses. Our data [6] show that they are authors; reviewers (usually as proxies for their mentors); and, sometimes, sit on editorial boards and lead research groups and undertake most of the fundamental research tasks, such as searching, discovery, and referencing.
- In the scholarly communications frontline, so if want to know what is going on then, in respect to the role of libraries, we should ask them and not just their senior colleagues, which is too often the case.

Methods

A fuller explanation of the project's methodology and the nature of the sample can be found in Nicholas et al. [7] and also in project reports on the CIBER website¹. Here we provide the broad features of the methodology and any additional methodologies special to the analysis of the libraries.

Over three-years (2016–2018), nearly 120 ECRs were subject to annual, repeated, in-depth, semi-structured interviews. Such interviews were used because it was felt that they are best-suited to asking questions about scholarly topics that might not be fully understood because of their novelty, such as altmetrics and open science.

Interviews were largely conducted, remotely (Skype or telephone) or face-to-face, by domestic university researchers in their home country and in their own languages. The exception was the US, which was also covered by the UK interviewer who was conversant with the US scholarly scene. The interview schedule was sent to interviewees ahead of time and contained around 60 largely open-ended questions (Table 1 shows how they were allocated across the scholarly communication spectrum). Interviews were not recorded because of cultural sensitivities and notes taken instead. Transcripts were returned to interviewees to confirm and correct. They were translated into English for all non-English-speaking countries and manually coded using a heuristic approach and a standardised thematic framework². Selective data were then transferred to spreadsheets for further analysis.

A convenience sample of 116 ECRs was initially derived, the number dictated by available funding and the resource-intensive, longitudinal nature of the study. The characteristics of the sample was shaped by the funder's (Publishing Research Consortium) subject and geographical interests, the availability and co-operation of interviewers on the ground. ECRs came from 7 countries – China, France, Malaysia, Poland, Spain, UK and US. Interviewers for the case-study countries were provided with a recruitment quota. Within these parameters, the aim was to recruit a sample that would be around two-thirds sciences and one-third social sciences (reflecting the larger numbers of ECRs in science), be reasonably balanced in terms of gender, include researchers from a mixture of universities and some research groups outside universities, and feature ECRs in their twenties and thirties. ECRs were approached via publisher and learned society lists and research networks within individual countries. Table 2 provides the characteristics of the ECR sample.

¹ <http://ciber-research.eu/harbingers.html>

² http://ciber-research.eu/download/20160916-Harbingers-research_instruments.pdf

Table 1. Main scholarly communication aspects covered

Scholarly aspect*	Scope of questioning
Access (4)	Ability to identify, obtain and make use of information needed (the full-text). Resources used to access/use documents. Role and use of libraries in the process
Altmetrics (3)	Alternative metrics to citations. Term altmetrics was not used directly because it was not understood, instead, examples were given: article downloads and pageview and social media indicators, for instance, mentions on Twitter
Authorship (8)	Contribution to articles, extent of influence; authorship policies; criteria used in submission; publishing in open access mega journals; reproducibility of research
Career (7)	Aims, ambitions, motivation, achievements, progression, pressures
Collaboration (3)	National, international and inter-disciplinary research collaboration (networking is not on its own regarded as collaboration)
Data (3)	Production of software, data and making it open/more visible and reasons for not doing so; method of publishing data
Discovery (4)	Resources used to first find documents; Role and use of libraries
Ethics (4)	Unethical behaviour, misconduct and policing
Impact (4)	Notion of research impact in respect to various audiences
Jobs (9)	Number of projects/role/status training, employment conditions and treatment; assessment policies
Mentoring (1)	Existence, nature and quality of mentor
Metrics	Conventional citation-based measures fundamental underpinning many scholarly aspects (e.g. impact, publishing, document selection & reputation); data culled from many aspects
Online communities (5)	Scholarly social network sites, such as ResearchGate, Mendeley and Academia.edu and local equivalents in China.
Open access (5)	Gold and green publishing. Involvement of libraries in institutional repositories
Open science (1)	Concept in general
Peer review (7)	Regarding being reviewed and being a reviewer
Publishing (3)	About publishing strategies in the broad
Reputation (3)	Questions about building reputation on SSNs, OA contribution, future reputational systems
Sharing (4)	The sharing of research results and activities
Smartphones (2)	For scholarly purposes; discovery and access
Social media (6)	General social platforms such as Facebook, Twitter and Snapchat
Transformations (6)	To the scholarly communications system in the future (5 years), including libraries

* Aspects represent the main interests of our funders, a consortium of big and small learned publishers; number of questions and sub-questions in brackets (some questions deliver on more than 1 aspect).

Table 2. Characteristics of the original early career researcher sample (N = 116)

Country	No. of ECRs	Social Sci. (%)	Science (%)	Male (%)	Age 20s (%)	Age 30s (%)	Post-doc (%)
China	13	31	69	54	46	54	92
France	14	21	79	64	64	36	100
Malaysia	12	42	58	50	0	100	100
Poland	10	20	80	60	40	60	50
Spain	18	22	78	56	39	61	72
UK	21	38	62	62	24	76	67
US	28	21	79	61	29	71	64

By the end of the project, the original panel of 116 was reduced to 103, largely because of ECRs leaving their jobs as researchers. People who moved to a tenured position or moved to another research job elsewhere continued to be interviewed. In addition, a few ECRs stopped co-operating because of job and time pressures.

Data collection and analysis

As previously mentioned, information on libraries came mainly from questions on 3 scholarly aspects and the data used for this article comes from interviews held in the final year of the study (2018):

1. Search and discovery – once the exclusive domain of libraries, but now dominated very much by search engines (most notably Google Scholar and sharing platforms, such as ResearchGate) and impacted upon by open access policies, which are breaking down the library paywalls. What we wanted to discover is who are the main players and where does the library figure in it at all and, if so, in what – searching or discovery or both? Initially, we did not mention libraries unless they were raised by ECRs, but because most ECRs hardly mentioned library systems, not it turns out because they did not use them, but because they used them remotely, anonymously and without thinking. For instance, as they might do for electricity. So, we prompted them a little more in the following years.

2. Institutional repositories (green open access) and the involvement and role of libraries. Libraries have been big advocates of green open access and we wanted to know whether ECRs are depositing their papers and what they thought or knew of the involvement of libraries.

3. Scholarly transformations (i.e. big and dramatic changes to scholarly communications). As part of questioning on transformations to the scholarly communications system ECRs were asked whether libraries would have a central role of libraries in 5 years' time. We wished to determine how libraries are likely to fare in the future in the hands of the born digital generation, with smartphones in hand and social media platforms at the ready. This question was asked beside questions on the perceived futures of the two other great pillars of scholarly communication – publishers and journals.

Results

What is unusual about the project reported here, is that it gathered information for a period of 3 years, which means that we were able to measure changes in attitudes and behaviour towards libraries in various scholarly contexts and establish trends. For ease of calibration and comparison, we pieced together the annual data obtained about libraries, mostly obtained from the questions mentioned about access, discovery, open access (institutional repositories) and scholarly transformations (future of libraries) to see what the attitudes and behaviours were and whether they were changing in any way. It was the direction of travel (i.e. backwards, forwards) which we were primarily interested.

Change was measured both in respect to attitudes / sentiment and practices / usage. The distinction is an important one because changes in attitude, while arguably a softer form of change, might signal big changes in practice down the line, thus providing advanced intelligence of further change to come. Because change can be a positive or negative variable or, indeed, not occur at all it needs to be calibrated carefully. Thus:

- With regard to changes in attitude (2016–2018): we used more positive (P), more negative (N), and the same (S). Positive change can mean: (a) a greater understanding, confidence, or awareness of libraries; (b) more positivity being shown towards libraries; (c) greater interest being shown in libraries; (d) more satisfaction expressed with libraries; e) more importance being attributed to libraries; and (e) whether libraries have been integrated into ECRs scholarly ecosystem. Negative change, on the other hand, means developing a more critical attitude towards libraries and its various functions.

- With regard to changes in practice (2016–2018): we used, more practice (M), less practice (L), the same (S), and variable practice (V). ‘Same’ here means that practice is on an even keel throughout the 3 years, and ‘variable’ means that there is no real trend and things move one way and then the other. ‘More’ is used for greater engagement. Negative change would constitute a decreasing frequency of usage.

Scholarly communication has many aspects to it, of course, and overall these aspects were found not to be changing at the same pace or rate. Thus, of the 22 scholarly communication aspects and functions covered by the interviews, libraries proved clearly to be the outlier in that they lag behind all other scholarly aspects in terms of increases in positive sentiment and usage. Table 2 shows this in the context of a selection of scholarly aspects that are closest or most relevant to libraries. Sentiment towards libraries and the use of them can be seen to have barely changed over the three years of the study, indeed, showing a marginal decline in practice. With libraries seemingly treading water in a dynamic scholarly communications world, where nearly everything is registering double digit growth. Depending on your take of this finding libraries are either stagnating (a negative take) or simply stable having being around for so long and having reached maximum penetration and obtained great maturity (a positive one).

Examining the low net change figures for libraries a little more closely it can be seen that ECRs are, in fact, somewhat divided. Thus, in terms of attitude, 18% are more positive and 17% more negative and when it comes down to usage 10% are using libraries more and 9% less. This is partly down to the fact that, opinions and behaviour varies by country (Table 4). Thus, in some countries, libraries are viewed more positively than others. Thus, Malaysia shows a 33% net increase in attitude, although this does not translate into an increase in use. Libraries tend to perform worse in Poland and China. In the case of the former, by the final year of the study no one thought that libraries will have central role in the future, and, yet they all use them to access databases provided by the university library, which is clearly regarded as a valuable utility. In China as well, ECRs do not believe libraries will have a future, but they, like others, think publishers have.

In addition to country, there is an age factor at work, too, with sentiment and use declining with age, which might be worrying down the line if it turns out to be a long-term trend (Table 5). In the case of those ECRs 32 and under, both attitude and practice in regard to libraries is in negative territory and, especially, notable in the youngest age group of all (27–29) where there are significant declines of minus 15% for both. As research novices – and so in theory requiring more support from libraries – one might have expected the trend to be the other way, but that is not how it turned out.

Returning to Table 3 and looking at the access and discovery generally (of course, a much-trumpeted central functions of the library offering) attitudes and practice have improved here more. How then do we reconcile this with the poorer general library performance we have described? The most plausible reason is that ECRs are using more and more platforms for discovery and access and library platforms, clearly still used (but not always acknowledged) for this purpose, are just becoming a smaller part of the ecosystem, in which Google does much of the heavy lifting. The case of Spanish ECRs is illustrative, where for information discovery, the library platform is not central to them anymore. Google, as elsewhere is

the king. However, although Spanish ECRs do not go or connect physically to the library, they obtain information through library subscriptions and they are aware of this. For them, providing access to scientific information is the sole role of the library, but as more and more papers are published openly, the role of the library is seen to be less and less important. A sober message for libraries here.

By way of contrast, millennial-favoured activities, such as participating in social media-based activities and social platforms attract much greater positivity and increased use (25–32% net change). The main action is obviously elsewhere for ECRs.

[insert table 3 and 4 here]

Table 3. Changes in scholarly communications attitudes and practices for selective scholarly aspects (2016–2018)

A selection of scholarly aspects	Attitude			Practice				Net change	
	More positive	More negative	Same	More	Less	Variable	Same	Attitude	Practice
Libraries	18%	17%	64%	9%	10%	3%	79%	1%	–1%
Access (obtaining content)	16%	1%	83%	18%	8%	7%	67%	15%	11%
Collaboration	46%	5%	50%	46%	8%	2%	45%	41%	38%
Discovery (finding content)	17%	0%	83%	20%	3%	9%	68%	17%	17%
Online community platforms	40%	8%	52%	34%	12%	5%	50%	32%	22%
Open access	34%	9%	57%	24%	12%	5%	59%	25%	13%
Peer review	35%	6%	59%	31%	8%	10%	51%	29%	23%
Smartphones	32%	5%	63%	29%	3%	5%	63%	27%	26%
Social media (Facebook, twitter)	41%	9%	50%	36%	15%	16%	34%	32%	21%
Transformations	29%	56%	15%	10%	70%	12%	9%	15%	–2%
All aspects	30%	8%	62%	25%	9%	5%	61%	22%	16%

Table 4. Country comparisons in regard to library attitudes and behaviour

	Attitude			Practice				Net change	
	More positive	More negative	Same	More	Less	Same	Variable	Attitude	Practice
All	18%	17%	64%	9%	10%	79%	3%	1%	–1%
China	0%	15%	85%	0%	8%	92%	0%	–15%	–8%
France	7%	0%	93%	0%	7%	93%	0%	7%	–7%
Malaysia	33%	0%	67%	33%	33%	33%	0%	33%	0%
Poland	0%	80%	20%	0%	0%	100%	0%	–80%	0%
Spain	31%	38%	31%	13%	6%	69%	13%	–6%	6%
UK	19%	0%	81%	13%	6%	81%	0%	19%	6%
USA	27%	9%	64%	5%	9%	82%	5%	18%	–5%

Table 5. Age comparisons in regard to library attitudes and behaviour

Age	Attitude			Practice				Net change	
	More positive	More negative	Same	More	Less	Variable	Same	Attitude	Practice
27–29 (13)	8	23	69	0	15	8	77	–15	–15
30–32 (26)	15	27	58	0	4	8	88	–12	–4
33–35 (38)	16	16	68	8	18	0	74	0	–10
36–38 (16)	19	13	68	25	0	0	75	6	25

Discussion and conclusion

It has to be seen as worrying that libraries are right at the back of the pack when it comes to change and especially so in the case of the youngest of the cohort. There is also a general lack of interest in them and rarely were they mentioned or name volunteered in the conduct of an interview; to get a response you had to prompt and remind. And all this in respect to a community/audience that might be expected to need them more. After all, ECRs are relatively scholarly novices and are also heavily involved in literature searching and writing components and so they might be expected to interact with libraries much more than they do, but that is not the case. Worryingly, again, as a sure sign of these digital times many ECRs claim to have never entered a library in years. Libraries have become invisible. Libraries are largely used (often unconsciously) for one purpose and one purpose only – obtaining remote accessing the full-text of papers and open access, Sci-Hub and ResearchGate are busy chipping away at that territory. As one ECR said *I think Google Scholar will replace research library in the future*. There is even worse because of the increasing and unstoppable drive towards open access, ironically much promoted by libraries, this will inevitably mean that researchers will need to resort to library subscriptions less and less. We have entered a borderless and open information environment and the gatekeeper is now Google and not the library, the platform is the smartphone. Disintermediation reigns and we are all librarians now.

It was not so long ago when there would have been little dispute that libraries constitute one of the three pillars of the scholarly communications system, the other pillars being journals and publishers. But there must be concerns now whether libraries will remain a pillar for surely the message is already on the wall. The two other pillars are doing quite nicely.

In a period of rapid and unprecedented change in the scholarly communications environment libraries have become invisible in the minds of the new wave of researchers, although, perhaps, not in the minds of librarians, who still believe they have something unique to offer to researchers. This gap in comprehension can only lead to a schism between libraries and their users and there is only one winner.

The big question has to be with the scholarly world all moving inexorably to a borderless and remote digital environment how can the library as the ultimate gated community, survive? One ECR provided an answer *“My university library provides lovely environment for study, comfortable sofa, coffee machine, free computers and printing service. The role of library has already been changed to environment provider rather than information service provider.”* But that largely means libraries decoupling from the research function which I doubt any of them want.

Finally, with university libraries largely invisible to this new wave of researchers they are losing a very strategic user community (future Professors, VCs and Nobel prize winners – the people who determine library budgets) and once you lose them you will not get them back in today's competitive and crowded information environment.

References

1. Anderson, J. & Rainie, L. (2010) *Millennials will make online sharing in networks a lifelong habit*. [Online] Available from: <http://www.pewinternet.org/2010/07/09/millennials-will-make-online-sharing-in-networks-a-lifelong-habit/> (Accessed: 25th September 2019).

2. Carpenter, J., Wetheridge, L. & Tanner, S. (2014) Researchers of Tomorrow: The research behaviour of Generation Y doctoral students. *Information Services & Use*. 32(1-2). pp. 3–17. DOI: 10.3233/ISU-2012-0637
3. Taylor, P. & Keeter, S. (2010) *Millennials: Confident. Connected. Open to Change*. [Online] Available from: <https://eric.ed.gov/?id=ED575464> (Accessed: 25th September 2019).
4. Boulton, G. (2011) Harvesting talent: Strengthening research careers in Europe. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 13. pp. 3–34. DOI: 10.1016/j.sbspro.2011.03.002
5. LERU – League of European Research Universities. (2010) *Harvesting talent: Strengthening research careers in Europe*. [Online] Available from: <https://www.leru.org/files/Strengthening-Research-Careers-in-Europe-Full-paper.pdf> (Accessed: 25th September 2019).
6. Nicholas, D., Watkinson, A., Boukacem-Zeghmouri, C., Rodríguez-Bravo, B., Xu J., Abrizah, A., Świgoń, M. & Herman, E. (2017) Early career researchers: Scholarly behaviour and the prospect of change. *Learned Publishing*. 30(2). pp. 157–166. DOI: 10.1002/leap.1098
7. Nicholas, D., Watkinson, A., Boukacem-Zeghmouri, C., Rodríguez-Bravo, B., Xu J., Abrizah, A., Świgoń, M., Clark, D. & Herman, E. (2018) So, are early career researchers the harbingers of change? *Learned Publishing*. 32(3). pp. 237–247. DOI: 10.1002/leap.1232

Acknowledgements

To members of the Harbingers research group who helped conducting the research that contributed towards the paper: Anthony Watkinson, Cherifa Boukacem-Zeghmouri, Blanca Rodríguez-Bravo, Jie Xu, Abdullah Abrizah, Marzena Świgoń and Eti Herman.

David Nicholas, CIBER Research Ltd, Newbury, Berkshire RG14 7RU, UK.

E-mail: dave.nicholas@ciber-research.eu

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 276–283.

DOI: 10.17223/22220836/36/27

THE NEW WAVE OF UNIVERSITY RESEARCHERS AND LIBRARIES

Keywords: early career researchers; scholarly communication; libraries; changes; interviews.

This paper highlights some of the work of the Harbingers research project which sought to discover whether the new wave of millennial researchers is going to be the agents of change when it comes to scholarly communications. Specifically, it examines changes in the attitudes and behaviours of the new wave of academic researchers (early career researchers) towards the academic library and its functions in seven countries from around the world (UK, US, China, France, Malaysia, Poland and Spain). It documents and calibrates trends and establishes the direction in which things are heading for libraries. Data were collected from over 100 young researchers from the sciences and social sciences through 90 minutes, semi-structured interviews, repeated annually for the period 2016–2018.

Findings show that attitudes towards libraries and their use have barely changed over the 3-year study (when everything else has seen big and rapid change) and they remain for the most part largely invisible to ECRs. They never step into them, for instance, and some have not done so for the past five years. In the case of China, attitudes are distinctly negative and use has visibly declined, while in Poland sentiment appears to be rock bottom. Libraries appear to be most appreciated in the UK and US and this might be because they have greater resources. Libraries, when used are really mainly used for one purpose only, which is to get hold of the full text of papers. The danger for librarians is that ECRs are decoupling from libraries and they are only being used as a warehouse and this latter function is now under threat from reputational platforms such as Research Gate Academia.com, pirate services, such as Sci-Hub, and, of course, open access in general, which is leading to an open and borderless information environment.

All this does not auger well for the long-term growth of libraries. After all, today's ECRs will be tomorrow's senior professors, departmental heads and deans who are the very people who will be in charge of library budgets.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

«КУЛЬТУРА ПОТРЕБЛЕНИЯ VS ПОТРЕБЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ»

Уважаемые читатели, предлагаем вашему вниманию доклады участников панельной дискуссии на тему «Культура потребления vs потребление культуры», организованной в рамках форума «Культурные индустрии», состоявшегося в ноябре 2019 г. в Томском государственном университете.

DOI: 10.17223/22220836/36/28

В.Е. Буденкова

ПРОСЬЮМЕРИЗМ: НОВЫЙ ТРЕНД В КУЛЬТУРЕ ПОТРЕБЛЕНИЯ¹

Тема панельной дискуссии – «Культура потребления VS потребление культуры». Из множества оснований и мотивов выбора предмета обсуждения мне хотелось бы выделить три. Во-первых, потребление – это то, что касается всех и каждого. В какой бы точке мира не жил человек, чем бы он ни занимался, он вовлечен в процесс потребления. Сегодня можно не участвовать в производстве, но невозможно не участвовать в потреблении. Во-вторых, в осмыслении данной темы можно обнаружить определенный парадокс. Культура потребления и как понятие, и как явление сформировалась сравнительно недавно – в конце XIX в. с развитием рыночной экономики. Потребление культуры (в широком смысле как элемент диалектики существования человека и общества) – процесс, имеющий долгую историю. Но если относительно культуры потребления у нас сложились более или менее внятные представления, то что такое потребление культуры – вопрос открытый, ответ на который во многом определяется историческим, социально-экономическим, идеологическим и другими контекстами. Наконец, в-третьих, тематика потребления – это пространство междисциплинарных исследований. Анализ потребительских практик и моделей экономического поведения, исследование влияния потребления на идентичность человека, изучение альтернатив обществу потребления и т.д. требуют привлечения результатов и методов не только социогуманитарных наук, но и современного естественнонаучного знания, т.е. позволяет реализовать междисциплинарность как актуальную методологическую стратегию не на словах, а на деле, что в определенной степени демонстрирует состав участников нашей дискуссии.

Теперь я перехожу непосредственно к просьюмеризму как новому тренду в культуре потребления. Термин «просьюмер» (русская калька – «протре-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

битель») впервые был употреблен Э. Тоффлером в работе «Третья волна» (1980) в качестве характеристики формирующейся постиндустриальной цивилизации – цивилизации «третьей волны», которая «начнет стирать исторически сложившийся разрыв между производителем и потребителем, порождая особую экономику завтрашнего дня, сочетающую в себе оба действующих фактора, – „prosumer“ economics» (Тоффлер Э. Третья волна. М., 2004. С. 30). По мнению Тоффлера, развитие компьютерной техники и средств связи приведет к изменению структуры занятости, а в сочетании с усиливающейся интеллектуализацией труда – к появлению так называемых «электронных коттеджей», которые позволят перенести работу из офиса в жилище работника. При этом Тоффлер отмечает, что в истории человечества уже были периоды, когда труд носил просьюмерский характер: в обществе «первой волны» – сельскохозяйственной цивилизации, когда «большая часть работы выполнялась в поле или дома..., а значительная часть продукции предназначалась для потребления внутри деревни или феодального поместья» (Там же. С. 59). В обществе «второй волны» в роли просьюмеров, т.е. тех, кто производит продукты не для обмена или продажи, а для собственного потребления, выступали женщины, занимавшиеся домашним хозяйством, т.е. производством для нужд своей семьи.

Можно добавить, что во времена социалистической экономики в нашей стране подавляющее большинство населения выступало в роли «вынужденных просьюмеров» по причине всеобщего дефицита и острой нехватки товаров массового спроса (модной одежды, предметов интерьера, и т.д.).

С момента выхода книги Тоффлера прошло почти сорок лет, и за это время термин «просьюмерство», или «просьюмеризм», равно как и обозначаемый им феномен, претерпел некоторые изменения. На мой взгляд, это изменения идеологического характера.

Сегодня предпосылки просьюмеризма следует искать в негативных проявлениях массового потребления, безудержной погоне за новыми приобретениями, обозначенной в русском языке довольно провокативным термином «синдром потребления» (автор – Наталья Макарова).

Авторы английского первоисточника – Джон де Грааф, Дэвид Ванн и Томас Нэйлор (по-английски «Affluenza»: от affluence – богатство и influenza – грипп) – определяют его как «болезненное, заразное, передающееся внутри общества состояние пресыщения, обремененности долгами, тревоги и опустошенности, которое является результатом упрямой погони за новыми и новыми приобретениями» (де Грааф Д., Ванн Д., Нэйлор Т.Х. Потреблятьство: болезнь, угрожающая миру. М., 2003. С. 16). По мнению де Граафа, «самая серьезная коммерческая экспансия исходит в эпоху синдрома потребления от Интернета... Интернет-торговля фиксирует наши вкусы, наше поведение в роли потребителей, скрытые наклонности, без нашего согласия вытягивая из наших детей информацию о наших семьях» (Там же. С. 245).

Реакцией на чрезмерное потребление стало движение «осознанного потребления», базирующееся на принципе трех «R»: Reduce, Reuse, Recycle (экономия, повторное использование, переработка). Эти принципы вполне согласуются с характеристиками просьюмерской деятельности, что позволяет рассматривать просьюмерство в качестве альтернативной стратегии экономического поведения.

Сегодня термины «просьюмер» и «просьюмеризм» стали употребляться в экономическом контексте для обозначения нового типа покупателя, вовлеченного в процесс производства товаров и услуг посредством обмена информацией, обратной связи и т.д., а также субъекта трудовой деятельности, занятого «производством для себя», а в антропологическом (в широком смысле) контексте – для выделения новых практик повседневности и культурного производства.

Близкими по значению просьюмерству являются термины «DIY-культура» (от английского Do It Yourself – «сделай сам») и «создатели» (creators) – пользователи Интернета, создающие и публикующие контент (блоги, статьи и т.д.). Хотя культура DIY существовала задолго до «эпохи всеобщей компьютеризации», широкое распространение эти практики получили именно благодаря Интернету, доступности мобильных устройств и постоянному совершенствованию приложений.

При этом особую роль в данном процессе сыграли именно социальные медиа, в частности сети. Для описания активности участников различных онлайн-сообществ по созданию контента австралийский исследователь А. Брунс вводит в научный оборот термин «produsage», образованный от слов «production» и «usage», аналог понятия «цифровой просьюмеризм» (Bruns A. *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*. N.Y., 2008).

Поскольку Сетевое общение включает постоянный обмен контентом и образование комьюнити (групп людей по интересам, общающихся в основном через Интернет), это позволяет говорить об их влиянии на идентичность пользователей и о формировании нового типа субъекта, репрезентирующего новую социокультурную реальность и одновременно ее создающего. Следует отметить, что пользователи социальных сетей, нацеленные на улучшение товаров и услуг и / или производство собственных продуктов, различаются по степени активности и вовлеченности. Так, Ч. Ли и Дж. Бернофф, помимо уже упомянутых «создателей», выделяют еще пять типов участников. «Критики», комментирующие и оценивающие контент, размещаемый другими; «коллекционеры», собирающие адреса сайтов, закладки и т.д. для поиска информации; «пользователи», поддерживающие присутствие в сетях; «зрители» – самая многочисленная группа – читающие, просматривающие контент, но не предпринимающие активных действий и, наконец, «бездействующие» (Li C., Bernoff J. *Groundswell: Winning in a world transformed by social technologies*. Boston, 2008. P. 41–45).

Важно также иметь в виду, что «продукты», создаваемые в Сети, нельзя в полной мере назвать просьюмерством, так как любой результат труда лишен приватности и отчужден от производителя. Данное обстоятельство сближает интернет-капитализм с обществом потребления, которому изначально противостоят практики просьюмеризма.

В завершение мне бы хотелось обратить внимание на неоднозначность роли просьюмеризма в современной культуре. С одной стороны, просьюмерские практики распространились как пример социальной самоорганизации и ответ на навязываемую модель поведения, против отчуждения и «власти корпораций». С другой – стратегия вовлечения потребителей в производство товаров и услуг многими исследователями рассматривается как новая скрытая / замаскированная форма эксплуатации. Но это – отдельная тема для обсуждения.

DOI: 10.17223/22220836/36/29

Е.Н. Савельева**«ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ МАРКСА: К ОНТОЛОГИИ
ПРОСЬЮМЕРИЗМА»¹**

Прежде чем обсуждать разнообразные феномены, представляющие культуру просьюмеризма как особый тип «товаропроизводства» (Э. Тоффлер), необходимо указать на новую производственную парадигму, обуславливающую онтологический статус просьюмерства. Речь идет о формировании производства и производственных отношений в цифровую эпоху, отличных от традиционной капиталистической системы производства индустриального и постиндустриального обществ. Новизну просьюмерской трудовой деятельности «по интересам» раскрывают следующие шесть положений. Во-первых, устранение границ между производством и потреблением. Причем оба акта являются актом коммуникации и новым способом самовыражения, трансляции своего «Я» обществу. Это позволяет говорить одновременно о производственной идентичности и об идентичности потребительской. Во-вторых, просьюмерскую деятельность характеризует добровольный и неоплачиваемый труд энтузиастов, использующих свое свободное время, получая личное удовлетворение. В-третьих, организация производственного процесса отличается децентрализацией, меньшей структурированностью и зачастую отсутствием рыночной и управленческой иерархии. В-четвертых, имеет место доступ к собственным либо предоставленным средствам производства («средствам просьюмеризма»). Чем шире спектр используемых инструментов, тем выше уровень вовлеченности в процесс производства. Поэтому онтологический статус потребителя меняется от пассивного пользователя к активному участнику, определяющему технологию производства, индивидуализирующего продукт. В-пятых, мы имеем дело с продуктом особого типа. В отличие от товара в постиндустриальном обществе, сегодня в качестве ценнейшего ресурса и предмета потребления выступают знания и услуги «прежде всего нематериальные, наукоемкие и знаниеемкие» (О.А. Рыбалкина). В ряду продуктов просьюмерства: производство контентов, прогнозов, мнений, обмен информацией и т.п. И наконец, в-шестых, просьюмерскую деятельность характеризует преобразовательная активность, а именно, стремление внести креативные изменения в избранной области деятельности, проявляя «новое чувство социальной ответственности» (W. Throndsen).

Однако обращение к практике производства и производственных отношений неизбежно вызывает вопросы, требующие прояснения (начиная со статуса просьюмеров, экономического аспекта их добровольного труда и пр.). В свое время экономическая и социально-политическая теория марксизма объясняла природу производственных отношений, релевантных индустриальному обществу. Позже представители неомарксистского направления гуманитаристики указывали на непредвиденные К. Марксом процессы устранения границ между классами, между рабочим и приватным временем и

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

предупреждали о новых инструментах господства капитала в эпоху потребительской культуры. И свои подозрения о возникновении новых форм капитализма и эксплуатации в эпоху цифровой культуры высказывает ряд авторов, анализирующих механизмы экономики просьюмеризма (D. Dusi, G. Ritzer, N. Jurgenson, Д. Дин, Л. Болтански и др.). Их рассуждения отрезвляют простодушный взгляд на возможности просьюмерских практик. Так, в ряду первоочередных вопросов – каков характер взаимодействия просьюмеров с инфраструктурой, отвечающей за данную область? Здесь мы должны учитывать следующее: инфраструктура (компания, фирма, предприятие, учреждение и т.п.) предоставляет возможность выбирать и изменять продукт; предоставляет набор средств производства; выступает в качестве партнера просьюмера. И при всей вариативности взаимоотношений (от симбиоза до антагонизма), возникают подозрения, что новый тип производства, «запущенный» просьюмерством, порождает (вернее, провоцирует) новые формы эксплуатации. Не случайно многие авторы задаются вопросом: можно ли распространить идею капитализма на просьюмера? И тот ли это капитализм?

Ранний капитализм индустриальной эпохи был связан с производством, базировался на эксплуатации рабочих и на получении прибыли за счет присвоения прибавочной стоимости. Потребление было полностью подчинено производству. С наступлением эпохи потребительского капитализма эксплуатация по отношению к потребителю становится не столь очевидна. И в случае с традиционными просьюмерами (описанными Э. Тоффлером) капитализм действует так, как он действовал всегда, – ориентируясь на постоянно растущую прибыль. Однако новые формы просьюмеризма (связанные с Web 2.0, Web 3.0 и т.д.) уже чрезвычайно трудно поддаются контролю. Подтверждением становится феномен «цифрового социализма», к проявлениям которого относят киберлибертарианскую и хакерскую этику. Действительно, между пользователями и владельцами многих сайтов практически не происходит денежных операций. И поскольку капитализм предполагает обмен денег на товары / услуги и получение прибыли на этих обменах, возникает соблазн реанимировать мифологему о дряхлеющем капитализме. Но не тут то было. Теоретики предупреждают: мир просьюмеризма, и именно в Интернете, является капиталистическим! Это капитализм, который кардинальным образом трансформируется, появляется его совершенно новая экономическая форма (G. Ritzer, N. Jurgenson). Да, его природа остается неизменной – стремление эксплуатировать и получать прибыль, но в эпоху цифровой культуры возникают принципиально новые формы эксплуатации. На чем основана такая уверенность? На том, что основными ресурсами производства владеют корпорации (Amazon, Wikipedia, Facebook и т.п.), следовательно, прибыль (или потенциал для прибыли) по-прежнему принадлежит им. Рынки, изначально созданные просьюмерами бесплатно, дают возможность компаниям зарабатывать немалые деньги (Рыбалкина О.А. Пропотребители и просьюмеры как носители потребительского спроса в постиндустриальной экономике. 2011). Далее, несмотря на то, что труд просьюмера эксплуатируется по «старой доброй» капиталистической традиции, тем не менее это труд добровольный. То есть для посткапитализма эксплуатация перестает выступать как исключительно принудительный производственный процесс. Формируется «просьюмерский капитализм», основанный на системе, в которой контент

изобилует и создается теми, кто не получает зарплату (Ritzer G., Jurgenson N. Production, Consumption, Prosumption. The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'. 2015).

Можно указать и на обновление предмета эксплуатации. Так, к примеру, важнейшим активом, источником власти и привлекательным предметом эксплуатации цифровой эпохи становится коммуникация. Цифровые СМИ нужны не для демократии, а для капитализма, утверждает Дж. Дин, поскольку коммуникация – это инфраструктура капитализма и средство усиления конкуренции и неравенства. «Капитализм коммуникативен, а коммуникации капиталистичны» (Дин Дж. Коммуникативный капитализм: от несогласия к разделению. 2017). Что производят «неопролетарии» коммуникативного действия в сетевом мире? Производят информацию, услуги, отношения и сети; визуальный объект, сконструированный пользователями из себя и своей жизни, что вполне успешно продается на медийном рынке (А.В. Дроздова); *techno-sculpturing* или брендинг «я» в потоке реального времени, что в контексте возможностей «больших данных» открывает новые механизмы когнитивной эксплуатации пользователей (Бариле Н. Брендинг «я» в эпоху эмоционального капитализма. 2015) и т.п. При этом становится очевидным, что новые формы эксплуатации во многом связаны со стимулированием производства таких областей, где возможна монетизация через «единственного». Чем больше область причастности (в комментариях, лайках к посту, в онлайн-статьях, блогах, в Твиттере), тем выше ценится некий «единственный». Все остальные, невольно включившиеся в данное соревнование, работают, полагаясь на удачу получить гонорар. Они делают больше и получают меньше, усиливая неравенство с каждым коммуникативным вкладом. Таким образом, полагает Дж. Дин, конкуренция – это не случайный элемент сетевых коммуникационных медиа, а ключевая черта.

В заключение отметим следующие вызывающие тревогу тенденции: 1) Несмотря на то, что коммуникативный капитализм требует уникальности, эта уникальность строится на воображаемых тождествах, уязвимых, изменчивых, подвергаемых пересмотру и модернизациям. 2) Сама коммуникация, включенная в систему координат капитализма, меняет характер: теперь значение имеет не содержание, а процесс распространения. Происходит принципиальный сдвиг от сообщения к потреблению. Информативность и оригинальность сообщений снижаются. Коммуникация в новых медиа основывается на социально закрепленных «схемах» и «фреймах», которые определяют и упорядочивают «реальность» с помощью уже имеющихся стереотипов и клише (Дроздова А.В. Социальные медиа: между демократизацией и коммодификацией. 2016). 3) Приходится говорить об усилении неравенства между теми, кто производит стоимость своими коммуникативными действиями, и теми, кому она действительно достается. 4) Следует понимать, что просьюмер – это не фигура гражданина, имеющего политический вес. По мнению Н. Бариле, он уступил место новому субъекту – «потребителю», защита прав которого становится проблемой исключительной важности. Действия же работника больше не имеют никакого веса по сравнению с действием потребителя.

А.В. Конева**ОТ МОДЫ К ПОСТМОДЕ: ТО, ЧТО МЫ ПОТРЕБЛЯЕМ,
ЧТО ИСПОЛЬЗУЕТ НАС¹**

В заглавии доклада я использовала фразу, симметричную заглавию философской притчи Жоржа Диди-Юбермана, и это не случайно. Одним из лейтмотивов исследования Ж. Диди-Юбермана стало упразднение оппозиции видимого-прочитываемого, т.е. по сути переосмысление вплоть до упразднения проблемы репрезентации в искусстве. Это представляется весьма симптоматичным для современной эпохи. Ж. Диди-Юберман исследовал минимализм как пространство пустоты, в котором являются смыслы, и в общем во многом домысливал «слишком человеческим» (Ф. Ницше) способом. Именно этот слишком человеческий способ, показывающий, что сегодня зритель стал частью произведения искусства, показателен. Потому что хорошо описывает процессы, которые мы можем наблюдать в постпотребительской культуре, и в том числе в моде. Актуальная мода снова, как это ни парадоксально, после стольких лет движения к простоте, популярности и массовости становится искусством – цифровым суперсовременным искусством, которое вполне отвечает всем его критериям.

Мода как термин конвенциональный и многозначный имеет как минимум два аспекта понимания: узкий, где мода понимается как мода на одежду (сюда же мы относим индустрию моды), и широкий, где мода понимается как специфическая, свойственная современности форма социального поведения. В своих исследованиях я обосновываю моду как феномен социального воображения, что ближе к широкому пониманию моды, хотя опираюсь на анализ процессов индустрии моды. Социальное воображение оперирует образами, детерминированными культурой, от архетипических до индивидуально значимых. Мода в таком контексте оказывается частью поля воображаемого, где она выражает те стратегии и тактики, которыми индивид реализует свою включенность в воображаемое сообщество (термин Б. Андерсона), и является репрезентацией идентичности. Трансформация парадигмы культуры, социальные, экономические и политические процессы актуального времени таковы, что социальный субъект трансформируется и утрачивает некоторые (многие) свои идентификации, в том числе базовые. Особую роль играют в этом процессы дигитализации, которые, накладываясь на процессы глобализации культуры, приводят к существенным изменениям дискурса идентичности. Мы можем определить его как дискурс направленной осознанной идентификации, в котором субъективность начинает играть ведущую роль. Е.Э. Сурова определяет смену культурных стратегий потребления как возникновение нового типа социального субъекта – пользователя, и мы можем с этим согласиться, подтверждая данный тезис большим количеством различных культурных практик. Также и мода претерпевает изменения, которые могут быть названы парадигмальными.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

Изучая ландшафт и способы реализации современной моды в узком смысле, мы наблюдаем множество различных явлений, таких как появление «медленной моды» (slow fashion) и переосмысление как самими авторами моды, так и потребителями исторического и культурного наследия Модных домов; тренд fashion tech и внедрение инноваций, в том числе цифровых, в производство одежды и связанные с этим изменения в производстве, распространении и потреблении, а также огромное количество «пограничных» форм сотрудничества креативной индустрии моды (в узком смысле) с другими креативными индустриями; возрастающая роль ответственности как в узком смысле моды (например, экотренд), так и в широком, что включает и модное сегодня экологическое мышление, и ответственность самовыражения и самопрезентации. Все эти явления суть маркеры глубинных трансформаций моды как проявления социального воображения.

Важно отметить, что модные тренды ориентированы на потребителя, что само по себе не ново, но новым является то, что эта ориентация учитывает не столько потребности, сколько желания, фантазмы, внутренние движения. Модные инновации нацелены на предугадывание и даже формирование потребностей, а потребитель становится вначале пользователем, а затем и сопроизводителем модного товара, просьюмером.

Модный пользователь благодаря освоению новых технологий, ставших частью повседневности и повлиявших на социальное поведение и на воображение, получил доступ к такому массиву информации, который он не может перевести из категории Чуждого в категорию Собственного, т.е. присвоить, потребить. Таким образом, изменяются идентификационные стратегии, и граница между Чуждым и Собственным оказывается проницаемой в обе стороны. У нашего современника степень свободы по отношению к выбору культурных практик, а следовательно, норм и ценностей, существенно возрастает. Соответственно возрастает количество актуально действующих идентификационных «матриц» или «паттернов», а также дистанция по отношению к Другому, по отношению к объекту. Об этом писал Мануэль Кастельс, замечая, что дистанцирование от объекта обостряет воображаемые ощущения. Для нас важно это замечание о воображаемых ощущениях, поскольку именно они, эти воображаемые ощущения, становятся предметом исследования моды. Мода сегодня становится социальной лабораторией, она соединяет традиционные элементы (текстиль, народные промыслы и эко-производство, привязку к месту, равно как силуэт и форму, и многое другое) с дигитальными технологиями в создании и распространении модных продуктов. Оставаясь креативной индустрией, она выходит в виртуальное пространство, задавая новые координаты социальному воображаемому тела, возраста, гендера, т.е. всем тем параметрам идентичности, которые сегодня становятся все более расплывчаты. Изучая этот процесс, мы можем говорить о новом социальном воображаемом, о новых образных структурах и действиях, детерминирующих наше сознание.

С другой стороны, за воображаемыми ощущениями стоит прямая отсылка к изменениям в отношении к базовой идентификационной координате, а именно к телесности, а также к возрасту и гендерной и половой определенности. У Кастельса в этой связи есть теория изменения биологических ритмов, которые согласуются, в том числе, и с потоками информации, отсюда вполне логично было бы перейти к рассуждениям об изменении образов идентичности.

Исследуя феноменологию постмоды цифровой эпохи, а именно те новые процессы и формы, которые креативные авторы модных предметов представляют на выставках и конгрессах, посвященных инновациям, мы можем ясно увидеть те направления, которые задает мода как актуальная. Заметим также, не разворачивая этот тезис, что сама актуальная эпоха может быть охарактеризована как модная, потому что главная ценность моды – новизна – становится ценностью современной культуры в целом. Для современной модной индустрии характерными оказываются, во-первых, инновационность, основанная на технологии, и креативность, опирающаяся на умение предугадать и создать потребности, что мы можем обозначить как практическую персонализированную инновационность, ориентированную на желания и воображаемые идентичности пользователя. Пользователь же получает возможности сотворчества и самовыражения через предлагаемые модные предметы, «оживляет» их, становясь сокреатором моды как процесса и как явления. Поэтому, во-вторых, мы можем выделить как существенную черту постмоды креативное восприятие инноваций, их адаптацию индивидом под свои нужды, фантазии и самовыражение, внимание к телесным и эмоциональным процессам и готовность быть с ними в контакте, т.е. идентификационные стратегии самовыражения через принятие и изучение инноваций – чего раньше мы не наблюдали в механизмах моды.

Современная постмода использует наши телесные и эмоциональные реакции и на их основе формирует потребности, которые сама же и удовлетворяет. Платя со встроеными кардиомониторами, детекторами лжи, механическими стимуляторами, мониторами, информационными панелями и смартфонами – все это новые эксперименты в области модного воображаемого. Потому что их задача не столько показать, как современные технологии могут использоваться в индустрии моды и что еще дизайнеры могут предложить потребителю, чтобы включить его как можно полнее в цифровой мир, сколько исследовать, как устроен просьюмер-пользователь, какие эмоциональные активности он переживает, как реагирует, чем интересуется, и дать возможность через модные предметы включить творческую способность, стать соавтором модного продукта, по сути, персонализировав модный гаджет. Таким образом, постмода становится тем, что мы потребляем, и тем, что нас использует, потому что обратная связь неизбежна, и каждое движение, чувство и мысль становятся проявленными благодаря новейшим технологиям, используемым дизайнерами. Возникает отчасти идея тотальной слежки, но, по сути, властный взгляд производителей уже давно охватывает всю культуру потребления, однако теперь на место стандартизации пришла персонализация, внимание к индивидуальному, что и делает возможным просьюмерскую активность.

DOI: 10.17223/22220836/36/31

Н.И. Басарева

КУЛЬТУРА ПОТРЕБЛЕНИЯ И ЗДОРОВЫЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ

Здоровый образ жизни – целесообразная деятельность человека, направленная на сохранение и улучшение его здоровья. Сколько существует человечество, столько же существует проблема укрепления здоровья, стремление

к физическому совершенству, красоте души, вечной молодости, обладанию сверхчеловеческими возможностями и даже бессмертию. Об этом свидетельствуют предания, сказки, поговорки, песни разных времен и народов мира, дошедшие до наших дней древние философские и медицинские трактаты.

«Совершенство человека – это здоровье; если есть здоровье, то его следует сохранять, а если нет, то следует его приобрести» (Аль-Фараби, 872–950 гг. «Указание пути к счастью»). В XXI в. в связи с изменением характера и возрастанием интенсивности нагрузок на организм, увеличением техногенных, экологических, психологических и военных рисков проблема сохранения здоровья является особенно актуальной. Современное общество потребления характеризуется не только массовым потреблением материальных благ, но и соответствующей системой ценностей и установок. Формирование культуры потребления и привитие культурно-гигиенических навыков здорового образа жизни начинается с раннего детства, когда родители организуют окружающую среду ребенка, осуществляют уход за ним, определяют его поведение. В первую очередь семья, а затем и общество формируют систему потребностей, нравственных установок и духовных ценностей. Поэтому вечная проблема выбора для индивида решается посредством сформированной у него культуры потребления в конкретных социально-экономических условиях. Культура потребления решает проблему выбора более качественного, более безопасного для человека и дает знание, как потреблять выбранное без последствий для здоровья. Забота о своем здоровье проявляется через выбор быта, продуктов питания и привычек, более полезных, более здоровых, менее вредных, позволяя скорректировать потребительское поведение в желаемом направлении – в сторону сохранения здоровья и продления активной жизнедеятельности.

В настоящее время среди молодежи растет интерес к здоровому образу жизни, особенно к таким его компонентам, как правильное питание, тайм-менеджмент, физическая культура и закаливание организма, экология окружающей среды. Культура потребления и здоровый образ жизни – два современных тренда, взаимообусловленных и неразрывно связанных с уровнем качества жизни как индивида, так и общества в целом. При этом оба тренда являются частью общего мегатренда – «стирание граней внутри различных социальных явлений и между ними», в том числе между работой, учебой и частной жизнью, между рабочим местом и жильем, между потребителем и производителем. Среди самой прогрессивной части потребителей появились «профессиональные потребители» и «производители-потребители» – просьюмеры, активно участвующие в процессе производства товаров и услуг, потребляемых ими самими. Представителями просьюмеризма являются и биохакеры – энтузиасты любительских исследований в области биологии, организующие свои домашние или «гаражные лаборатории» (Carlson R., 2005. *Splice it yourself*). Профессионалы, ведущие на дому собственный проект, и любители объединились в организацию DIY-bio (**Do it yourself** – «сделай сам»). Они экспериментируют со своим организмом ради его усовершенствования, сохранения молодости и активного долголетия.

Биохакинг – еще один тренд XXI в., пробудивший волну интереса к здоровому образу жизни, на новом уровне развития общества потребления. Программа персонифицированного биохакинга включает в себя: выявление гене-

тических рисков, правильное питание, умеренную физическую активность, восстановление гормонального баланса, здоровый сон, улучшение мозговой деятельности, избавление от стресса, косметологический уход с использованием новейших достижений науки и современных технологий. Основная задача биохакинга – долголетие и максимальная эффективность организма, развитие всех его функций. Британский геронтолог и автор книги «Отменить старение» Обри ди Грей считает, что победить процессы старения в организме уже сейчас можно с помощью средств современной медицины, и утверждает, что первый человек, который проживет 1 000 лет, уже появился на свет. С другой стороны, человек – это не только его биологические показатели. Здоровье человека – это гармоничное единство биологических и социальных качеств, обусловленных его врожденными и приобретенными свойствами. Счастливый и здоровый индивидум способен прожить многие годы без помощи гаджетов, транквилизаторов и гормональных препаратов.

С прогрессом биохакинга появляется ряд этических вопросов и моральных обязанностей. Кроме максимального продления необходим смысл жизни человека. Многие боятся состариться или потерять трудоспособность и стремятся разными путями достичь совершенства. Одни имплантируют в тело всевозможные гаджеты (гриндеры), другие подробно изучают функции органов, систем, тканей организма для внесения в него положительных изменений с помощью гормонов, фармакологических препаратов и биологически активных добавок, проводят анализ ДНК и генные модификации, эксперименты со стволовыми клетками; самостоятельно создают исследовательское оборудование, в том числе для генетического редактирования. Биохаkers оставляют потребителям их продукции возможность контролировать, настраивать и автоматизировать приобретенную систему. Основные проблемы потребителей – это коммерциализация (образования, инноваций, имиджа, физической культуры и т.д.) и дефицит достоверной информации, а также низкий уровень доказательности эффективности и безопасности многих разработок биохакеров. Опасения в обществе вызывают попытки применения непротестированных и официально не зарегистрированных препаратов для генетического редактирования с целью самолечения, неконтролируемое использование биотехнологий, которое может привести к созданию биологического оружия. Есть также опасения, что существует угроза возникновения диктатуры «сверхчеловеков», как возможный вариант развития олигархического капитализма и общества потребления. Вероятно, об этом предупреждал гениальный И.А. Ефремов в своем социально-философском фантастическом романе «Час Быка» (1968), описывая общество, разделенное на касты «краткожителей», «долгожителей» и «правителей». С другой стороны, есть и позитивные результаты деятельности биохакеров. Положительным примером пользы любительских биотехнологических исследований является создание автоматической инсулиновой помпы – аналога искусственной поджелудочной железы крупным производителем медицинского оборудования Medtronic в сотрудничестве с биохакерами. В 2018 г. аналитический центр Gartner назвал биохакинг одним из пяти ключевых технологических трендов современности. Возможно, в будущем изобретения биохакеров позволят отслеживать показатели организма и предупреждать о болезнях с помощью специальных программ и приложений, а благодаря регенеративной медицине, генной

терапии и нанотехнологиям появятся реальные возможности жить вечно. Международная некоммерческая организация Humanity+, придерживаясь философии трансгуманизма, занимается продвижением разработок биохакеров с целью улучшить человечество с помощью новых технологий. Трансгуманисты, развивая идею «постчеловечества», считают, что нанотехнологии, биотехнологии и искусственный интеллект, а также полный контроль эмоций и психического состояния освободят место для любви и радости, долгой и здоровой жизни.

DOI: 10.17223/22220836/36/32

Г.И. Петрова

О ЧЕМ ПРЕДУПРЕЖДАЛ НАС «МИФ О МИДАСЕ»

Конечно, «Миф о Мидасе» говорит о жадности, о ненасытной любви к золоту, о богатстве и его пагубности. Откровенный, он лишен рафинированности и рациональной отшлифованности мышления. Наивный и нелогичный, он, однако, дальнзорек, поскольку прозревает будущее не в теоретической редукции, но во всей его живой полноте. И лишь современный читатель в конкретике мифологической эмпирии и описании казалось бы единичных жизненных фактов видит их мудрый и поучительный потенциал. Предупреждающее прозрение «Мифа о Мидасе» становится понятным и актуальным на каждом этапе истории, хотя до сих пор оно (что называется) «не пошло впрок».

Сегодня «Миф» особенно актуален, поскольку нынешняя реальность является собой откровенный зигзаг, поворот в сторону от истории, которая предполагала онтологически ясное движение, логику, базирующуюся на производстве и традиции как социальном механизме развития. Онтология выстраивалась прочно, логически прозрачно, стабильно. Современный же бегущий мир – это мир неустойчивый и не настоящий, не имеющий прочной основы, как ее не имеет, например, человек, бегущий по тонкому льду. В беге он все превращает в симулякры, в знаки без референта, которые обступают, заменяя подлинность культуры, и в своем пустом множестве предлагаются для ее потребления, но лишь соблазняют, не насыщая. Такой мир чрезвычайно похож на тот, о котором говорит «Миф о Мидасе». Золото не насытило Мидаса, более того, оно было опасно для жизни.

Речь идет об обществе потребления. Как и предрекал «Миф о Мидасе», культура потребления сегодня грозит превратиться в ненасытное потребление культуры. И пока не находится бога Диониса, который, как это случилось с Мидасом, воочию показал бы следствия такого потребления, привел бы нас в чувство. Потребление – жизненная необходимость, но одновременно оно таит в себе и трагическую опасность, если погашено внимание к его культуре, если одна из жизненных ценностей – потребление – противопоставляется в целом ценности жизни.

Тема панельной дискуссии предполагает необходимость ответа на вызовы современной ситуации, когда слишком очевидным стало исчезновение культуры потребления. Обращение к философии в поисках причин того, что

в теме дискуссии обозначено словом «versus», не связано с тем, что именно здесь и сейчас найдем точные рецепты того, как можно было бы исправить случившееся. Однако философия могла бы помочь в поисках его (случившегося) причин.

В таких поисках прежде всего можно констатировать: потребление – не только (и не столько) экономическая категория, но категория антропологическая. Потребление как поглощение-насыщение есть следствие антропологической способности человека к рефлексии, к видению себя «со стороны» и постоянному ощущению собственной незавершенности. Специфика человеческого потребления дана не природой с ее материнской опекой и инстинктуальной программой, в которой записаны границы насыщения. Освободившись от природы («сказав ей, по Шелеру, «мощное нет»), человек оказался в одиночестве, данным самому себе и свободным от всяких границ, в том числе и от границ потребления. Но свобода потребовала расплаты: человек претерпевает муки постоянного незавершения, «выходит из собственного стержня» (Х. Плеснер) и в течение всей собственной жизни себя достраивает – «заботится о себе». Человек не есть то, что он есть, он есть лишь в возможности свершиться.

В безграничности свободы он, слабый от природы, приобрел те экзистенциалы, которые обеспечили ему жизнь, ибо позволили создать культуру как новую экологическую нишу, которая заменила природу. Но в свободе крылась опасность трансформации антропологической способности потребления в способность экономическую. В экономике же нет границ потребления. Антропология оказалась в плену экономики, которая создает ситуацию постоянного «соблазна», «желания», «удовольствия» и «наслаждения». Результатом этого явилось ненасытное потребление и насыщение, которое не может завершиться. Парадокс в том, что в природном даре – разуме – оказалось, заложена амбивалентность: он создал «вторую природу» для человеческого выживания, но он же в своей властной и безграничной силе потребления может и погубить ее. Исход зависит от выбора: приобрести культуру потребления или потребить культуру. Чтобы выбрать, необходимы усилие, воля и рефлексивность разума. Ибо в отличие от Мидаса у нас нет бога Диониса, который все вернул бы «на круги своя» и спас Мидаса от голодной смерти.

Выбор пока не сделан. Здесь-то и заложена опасность, которую провидел «Миф о Мидасе». Ситуация Мидаса – абсурд и безумие, поскольку ценность жизни не согласована и противопоставлена жизненной ценности. Что имел в виду «Миф», рассказывая об этом абсурде? Предвидя его в качестве повседневности и как стратегическую социально-экономическую установку «безумного мира», «Миф», конечно, предупреждал нас и, очевидно, в этом смысле делал прививку от безумия как от душевной социальной болезни – от азарта бесконечного потребления. Имелась ли в виду необходимость пассивной адаптации нашей психики к абсурдности мира? «Миф» предупредил, но не дал рецепта, что делать? Пока мы еще умеем различать культуру потребления и потребление культуры, и потому ставим вопрос в залоге их versus, предпринимаем какие-то теоретические шаги (подобно нашей панельной дискуссии) во имя спасения культуры. «Миф» предупредил, но практических шагов спасения не указал.

Похоже, что в нашей «золотой» гиперреальности господствует всеобщая галлюцинация: все превратилось в симулякры, в знаки, за которыми нет никакой другой предметной реальности, кроме реальности золота. Ненасытность современного потребления во многом обусловлена тем, что потребляем симулякры – пустоту, которая не насыщает, как золото не насыщало Мидаса. Ненасыщение рождает бесконечное желание потреблять. Азарт, абсурд, безумие – современные душевные болезни социума, новая формация, где все человечество (богатые и нищие, образованные и не знающие грамоты, таланты и бесталанные) превратилось в однородную страту – потребительский пролетариат, для которого потребление стало единым и единственным способом бытия, где все, к чему ни прикоснешься, становится золотом. И мы создаем его вновь и вновь. И не можем сдержать бега по тонкому льду, на котором нельзя остановиться, одуматься, увидеть себя со стороны и задать себе вопрос: «Куда бежим?».

Есть еще один миф, имеющий отношение к нашему разговору и еще более трагичный в своих предсказаниях, – «Миф о Пандоре». Выпустила Пандора из ящика все зло и все бедствия, которые разлетелись по земле и мешают жить людям. Можно ли их укротить, освободиться, победить? Очевидно, говорит «Миф», нельзя, поскольку крышка ящика захлопнулась именно в тот момент, когда вылететь хотела Надежда – надежда на то, что зло будет побеждено. Она одна осталась в ящике Пандоры как символический намек на то, что надежды в этом мире нет. В самом ли деле такую мораль имеет в виду «Миф о Пандоре»?

DOI: 10.17223/22220836/36/33

В.В. Петренко

ПОТРЕБЛЕНИЕ, МОДА, ЦИНИЗМ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ОПЫТА

1. Что нам следует знать относительно *цинизма* «после П. Слотердайка и С. Жижека», это:

1) *во-первых* и по преимуществу, что вопрос о «цинизме» – это вопрос о том, как позиционирует себя «я» (субъект) эпохи позднего капитализма; в частности, это вопрос о том, почему *цинизм* (*циническая позиция*) утверждается в качестве своеобразного культурного и жизнемирного априори (то, что П. Слотердаик называет *просвещенным* (буквально, «после Просвещения») *ложным сознанием*, или *новым «несчастливым сознанием»*). Именно в этом горизонте о цинизме и имеет смысл рассуждать: т.е. как о подлинно *всеобщей форме мысли, поступка и самочувствия*;

2) *второе* обстоятельство, связанное с «цинизмом», заключается в том, что это *всегда некоторый габитус субъективности*. В таком качестве он находит для себя выражение в целой совокупности сознательных и бессознательных шагов, инициатором которых выступает субъект социального праксиса. Дискурсивно «цинизм» как понятийная и аналитическая конструкция помогает в описании субъективной упорядоченности общественно-политического мира, и, в таком смысле это – своеобразная «субъективная

настроенность»: именно она позволяет субъекту «как-то поступать» и «нечто воспринимать» сходным образом и в сходных обстоятельствах. Она же демонстрирует согласие со «здравым смыслом». В целом «циничный габитус» – как габитус вообще – призван упорядочить социальное сущее, оформить его в мир-для-нас, сделав этот мир минимально затратным для субъекта. В таком горизонте «цинизм» – структурная составляющая *практического разума*, организующая жизненное пространство приемлемым для нас, подчеркнуто рациональным образом;

3) и здесь в игру вступает *третье* обстоятельство: цинизм как внутренняя форма, присущая самому субъекту, имеет прямое отношение к его рефлексивной способности. «После Просвещения» речь идет о цинизме как *массовом феномене приращения рефлексивности*, ранее не замеченной в таком масштабе в качестве структуры именно *обыденного сознания и рутинных практик повседневного измерения субъективного опыта*. Здесь важно отметить, что *цинизм* внутренне связан с другими универсальными структурными составляющими современной формы как *социальности*, так и *субъектности*, а именно: а) диффузного, «мягкого» принуждения; б) интериоризации властного внешнего импульса в сферу эмоциональной привязанности и желания, рождающих *специфический аффект*; в) дискриминации, цензурирования и символического табуирования всех форм несвободы; г) и, наконец, *институализации потребления* с превращением его в структурообразующую схему социальности новейшего образца.

II. Что касается социального феномена «потребления» и его институализации, здесь важно помнить, что:

1) *во-первых*, социальная коммуникация позднего капитализма изначально направляется стратегией потребления. Что это означает? Как минимум, что потребление само приобрело черты социального института: т.е. что *оно мыслится как отношение*. Это отношение: а) к вещи и к событию, попадающим в наше поле восприятия; б) это отношение между субъектами по поводу тех или иных вещей и событий и, наконец, в) это некая автореференция – отношение субъекта, имеющего доступ к тем или иным вещам и событиям, к себе самому;

2) *второе* обстоятельство связано со стихийным, внешне бессознательным складыванием самого порядка «социального». Известно, что социальная теория редко прибегает к понятию «бессознательное». «Бессознательному» социально-философский дискурс предпочитает понятие «*символического*», которым мы обязаны Ж. Лакану и П. Бурдье. Производительный характер лакановского «бессознательного» заявляет о себе в продуцировании *различий*, которые конституируют разнопорядковые объекты желания. Уподобление «бессознательного» – «языку», а *организации культурного универсума* – «*символическому*» позволяет говорить об анонимности в производстве социальной структуры. В этом горизонте *означаемое* того или иного праксиса или социального опыта вообще дает о себе знать как эффект игры *означающих*.

III. И, наконец, собственно «мода» и «модный фантазм», а также связь между всеми обозначенными феноменами: именно в их пересечении создается общее проблемное поле для «схватывания» модной идентичности: при этом циническое восприятие утверждается в модусе тотальной психической установки и тем самым структуры жизненного мира. Как выглядит восприятие, которое

мы наделяем предикатом «цинического»? Если «модное событие» отвечает за производство новых сингулярностей, к числу которых мы относим и модного субъекта, и его сознание, демонстрирующее общезначимость интенционального переживания, то что наполняет это переживание и с какими трансформациями современного индивида имеет дело модное сознание? Можно указать на ряд обстоятельств, способствующих совмещению горизонтов «социального» и «психического» в представлении «модного субъекта»:

1) *во-первых*, если отталкиваться от «субъекта потребления», то последний заинтересован не столько в единичном доступе к объекту своего желания, сколько в своеобразном коллекционировании все новых и новых объектов и связанных с ними впечатлений. В результате консюмеристская установка демонстрирует привязанность не к какому-то определенному «событию потребления». Скорее перед нами интенция на ускорение потока впечатлений, каждое из которых одинаково важно и одинаково безразлично для субъекта. В результате современный индивид оказывается последним звеном, результатом внедрения в структуру его переживания *консюмеристской стратегии*, которую в равной степени можно считать *цинической*;

2) *второе* обстоятельство связано с представлением о модусе *власти* в обществе потребления: власть более не принуждает, она, согласно Ж. Бодрийяру, *соблазняет*. Применительно к «модной истории» соблазн также становится производящим принципом. С одной стороны, он обслуживает идеологию потребления, помещая в границы социального поля активного пользователя «модного образа жизни», а с другой – тяга к потреблению принимает форму *удовольствия*, рождая соответствующий *фантазм*. Накрепко привязанное к удовольствию принуждение представляется индивиду *его собственным желанием и свободным выбором*;

3) *итак*, *модный фантазм* состоит в том, что изменение персональных составляющих опыта, ассоциированных с удовольствием, видится субъекту *его собственным автономным выбором* (в то время как *траектория его желания уже задана внешним принуждением, интериоризованным в структуру эмоциональной зависимости*). Что это за «желание»? В общем виде это желание – *ежесекундного, точечного и конечного – подтверждения собственного присутствия во внешнем порядке социального*. Однако это «желание», локализованное в пространстве социальной онтики, онтикой не ограничивается. В своем существе оно *экзистенциальное* и, вообще говоря, *онтологическое*. Будучи таковым по сути, это желание сопровождается намерением проявить себя *максимально свободно, т.е. бесконечно*. Признание несвободы, фактически искажения собственной психической и жизнемирной структуры как свободной и автономной, для цинического субъекта непереносимо. Поэтому он прибегает к сложившимся, проверенным механизмам культуры, работающим в направлении маскировки деформаций и дефицитов в нем самом. Речь идет о своеобразных социокультурных матрицах, формирующих субъективность путем табуирования переживания собственной несвободы как конечности: и одним из таких эффективных символических образований выступает *мода* (в частности, как это показал уже Ж. Бодрийяр, мода символически цензурирует и дискриминирует феномен смерти, столь болезненный для секулярного субъекта постпросвещенческой эпохи вообще, а для субъекта потребления – вдвойне).

Можно сказать и по-другому: именно *мода* предоставляет циническому индивиду возможность проявить себя оригинальным и неподцензурным образом. Да, символический горизонт модного сознания подчиняет и субординирует субъекта потребления, но он же воодушевляет его и побуждает к действию. В частности, *консьюмеристская матрица социальности* поставляет «модному субъекту» достойные цели: именно символический характер потребления позволяет индивиду гарантированно осуществлять стратегию самосохранения. «Модный субъект» практикует идеальное совпадение смысловых горизонтов «социального символического» и собственного «Я»: функционирование себя самого в виде модного знака («модного события»), в сущности, предстает как надежный, едва ли не последний оплот личностной идентичности.

DOI: 10.17223/22220836/36/34

Л.В. Пейгина

МОДА НА ФАНФИКШН: ПОТРЕБЛЕНИЕ ВТОРИЧНОСТИ ИЛИ НОВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ¹

Фанфикшн – творчество на основе уже созданного, поэтому часто подвергается нападкам в связи со своей сущностной «вторичностью», как не приводящей к созданию ничего принципиально нового. Правда, многие исследователи считают фанфикшн важным источником информации о том, как меняются в современном мире стратегии чтения и письма, и обращают внимание на то, что феномен фанфикшн необходимо рассматривать в контексте всей современной культуры, в которой размываются границы между автором и читателем, создателем и потребителем. Некоторые исследователи идут еще дальше, доказывая, что преобразующие возможности фанфикшн гораздо шире, чем принято представлять это даже в рамках фандомных исследований. Наталья Самутина в своей статье «Fan fiction as world-building: transformative reception in crossover writing» (Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. 2016. Vol. 30, No. 4. P. 433–450) на примере кроссоверов, т.е. произведений, которые заимствуют идеи или персонажей из разных миров, показывает, как фикрайтеры не просто «расширяют» существующие вымышленные миры и заполняют «пробелы», оставленные автором канона, но зачастую создают новые, очень оригинальные миры. Хотя «трансформация» – пожалуй, все-таки наиболее часто употребляемый по отношению к фанфикшн термин. Исследование Натальи Самутиной предлагает сконцентрироваться на том, что граница между «расширением» и «созданием нового» в отношении вымышленных миров и персонажей куда более проницаема, чем мы привыкли думать, и фанфики ставят нас лицом к лицу с этой проблемой множеством разных способов.

В дискуссиях, то и дело разворачивающихся в комментариях к текстам фанфикшн и посвященных обсуждению правомерности тех или иных трактовок, поступков персонажей и т.д., можно видеть, как по-разному смотрят

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

члены фандома на то, где заканчивается «интерпретация» и начинается «отсебятина». Например, очень часты споры о том, наблюдается ли в данном тексте ООС того или иного персонажа (ООС – «Out Of Character» – параметр фанфика, отражающий наличие существенных изменений в характере персонажа, по сравнению с его канонным образом). Причем разнятся не только собственно мнения о психологических характеристиках канонных персонажей, но и сами стратегии восприятия текстов, избираемые читателями. Одни и те же персонажи в одном и том же тексте могут оцениваться читателями и как непосредственные участники событий данного фанфика (читатели могут выражать им сочувствие, поддержку или порицание по поводу тех или иных конкретных решений и ситуаций), и в более широком контексте – как соответствующие или не соответствующие своему канонному образу. Под одним и тем же текстом можно увидеть: «Ой, какой у вас Х лапочка!», «Ну, автор, вы и закрутили. Как же бедный Х выпутается из этой передрыгаи?», «Ставьте ООС, автор, канонный Х себя бы так никогда не повел».

Хотя в индивидуальных высказываниях авторов и читателей мы часто встречаем вполне определенные мнения о том, что фикрайтерам необходимо придерживаться каноничных характеров (что подразумевает наличие четкой границы между раскрытием характера и изменением его в угоду авторским желаниям), в реальности коллективных обсуждений конкретных текстов нащупать эту границу оказывается довольно трудно. Не говоря уже о том, что так же часто читатели фанфиков могут специально желать каких-то преобразований в характерах героев: эту потребность отражают, например, нередко встречающиеся в сообществах запросы на фанфики с «темной» версией того или иного персонажа, в каноне явно играющего положительную роль.

То, что начинается как «дописывание», может легко перейти в «переписывание»: заявляя изначально в качестве цели восстановление событий «пропущенного» в каноне эпизода (обычная фикрайтерская уловка, помогающая изящно «вписать» в канон те или иные события, технически не выходя за его рамки), автор может одновременно, например, «воскресить» персонажа, который по канону считается погибшим. Кроме того, многие фикрайтеры, точно так же, как «оригинальные» авторы, сталкиваются с феноменом, когда текст в процессе написания начинает подчиняться собственной художественной правде, а персонажи, «оживая», начинают вести себя совсем не так, как первоначально задумывалось.

Будучи ограниченными рамками канона, фикрайтеры, с одной стороны, как бы облегчают себе задачу, по сравнению с «оригинальными» авторами, которым нужно создавать собственный мир и персонажей с нуля, а с другой – усложняют ее, так как вынуждены порой проявлять настоящую изощренность, чтобы, следуя собственному замыслу, в то же время не нарушить правил исходного мира, если они считают нужным их соблюдать. Нестыковки, пробелы канона, а также яркие эмоции по поводу каких-то событий в нем побуждают фикрайтеров предпринимать глубокие исследования характеров и мотивировок персонажей, изнанки мира канона и его подводных течений. Иногда подобные исследования заводят их очень далеко, в том числе, приводят к созданию собственных оригинальных миров, персонажей и концепций.

Столкновение в процессе исследования с этой проблемой побуждает исследования, с одной стороны, переосмысливать само понятие «творчество», а с другой – критически относиться также и к возможностям собственной оптики. Мы можем сравнить канон с «костылями», подпирающими авторов-фикрайтеров, недостаточно талантливых, чтобы выстроить с нуля собственный мир. С тем же успехом мы можем уподобить его, например, твердой стихотворной форме, которая, ограничивая свободный речевой поток, в то же время дисциплинирует мысль, заставляя автора поневоле оттачивать ее и придавать ей строгость и лаконичность. И та и другая метафора столько же говорит нам о практиках фанфикшн, сколько об интенции исследователя. Несомненно, некоторые авторы фанфикшн, испытывая желание творческого самовыражения, действительно ощущают потребность в «костылях». Периодически приходится сталкиваться с жалобами фикрайтеров на то, что написание фанфиков как бы «развращает» их, делая неспособными на «полностью самостоятельное» творчество. Кроме того, «оригинальные» авторы, далекие от фандомного сообщества, зачастую подчеркивают именно этот аспект фанфикшн-творчества. Впрочем, упоминая об этом, необходимо также указать на их возможную пристрастность. Более прямо это соображение касается авторов популярных произведений, вокруг которых уже сформировались обширные фандомы. Например, Джордж Мартин, известный своим негативным отношением к фикрайтерам, в одном из своих постов (запись в блоге «Not A Blog» от 07.05.2010. URL: <https://grmm.livejournal.com/151914.html>) внятно артикулирует в качестве одной из причин такого отношения экономический аспект категории авторства. Он сравнивает стратегии Эдгара Берроуза, ревностно защищавшего свои творения от посягательств, и Говарда Лавкрафта, поощрявшего других писателей создавать собственные истории по «Мифам Ктулху», и приходит к выводу, что именно эта разница подходов определила дальнейшую разницу в их положении: Берроуз стал мультимиллионером, а Лавкрафт жил и умер в нищете. Однако презрительное отношение к фикрайтерам встречается далеко не только среди популярных авторов, сталкивающихся с фанатским творчеством непосредственно. Даже те современные литераторы, которые провозглашают, в полном согласии с идеями Барта, «смерть Автора», и гордятся букетом отсылок и скрытых цитат в собственных произведениях, чаще всего считают фикрайтеров «неполноценными» творцами. Вероятно, даже более значительную роль, чем возможные экономические потери, играет здесь страх утратить символический капитал, заключающийся в привилегированности положения «истинных творцов», людей искусства.

Как было сказано выше, среди фикрайтерского сообщества есть те, кто, по-видимому, согласен с тем, что фанфикшн занимает подчиненное положение в творческой иерархии, по сравнению с «оригинальным» творчеством. Однако многие фикрайтеры, наоборот, высказываются о несущественности границ между фанфикшн и «оригинальным» творчеством или всячески подчеркивают специфические возможности фанфикшн-творчества, отличные от тех, которые предоставляет «оригинальное» литературное творчество в привычном формате. Например, Наталья Самутина в той же статье, посвященной миростроительству в фанфикшн, цитирует одного из известных авторов фандома «Гарри Поттера», указывающего на привлекательность практики остав-

ления «пасхальных яиц» (намеков и «внутренних» шуток, понятных лишь знатокам канона) в текстах фанфиков: «Я надеюсь, что читатель улыбнется, когда найдет их. Конечно, вы можете написать оригинальную художественную литературу, но какие пасхальные яйца можно оставить там? Кто их найдет? Кто вообще будет их искать?» (С. 446. Перевод наш. – Л.П.). Это высказывание многое может рассказать об интеллектуально-эстетическом и эмоциональном потенциале фанфикшн, который, позволяя создавать интертекстуальные связи совершенно особого свойства, обеспечивает возможность достижения глубокой эмоциональной связи между членами фандома. Той связи, к которой искусство, обладающее способностью представлять как форма не-одиначества, стремится приблизиться.

В заключение необходимо отметить, что все вышеизложенное – лишь краткое введение в сложную проблему, заявленную в теме доклада, и ограниченный объем позволяет обсудить лишь некоторые ее аспекты.

DOI: 10.17223/22220836/36/35

К.С. Смердова

ФАНАТСКОЕ КИНО КАК ПЕРЕРАБОТКА КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ

Фанатские кино является визуальным аналогом фанфикшн и снимается на некоммерческой основе фанатами для других фанатов. Феномен стал возможен благодаря появлению дешевых цифровых видеокамер, компьютерной анимации и программ редактирования изображения. Цифровые технологии облегчают компоновку и переработку элементов существующего фильма в материал для фан-творчества. Интернет позволяет любителям обмениваться техническими ресурсами, также доступен ряд онлайн-руководств, которые обучают любителей тонкостям воссоздания элементов, характерных для определенных киновселенных. Фан-фильмы могут сопровождаться собственными трейлерами, постерами, документальными фильмами и видео того, что происходило за кадром. По словам Генри Дженкинса, подобные маркетинговые стратегии являются маркерами современного любительского кино, указывая на то, что кинолюбители «пришли к пониманию того, что „высокий“ кинематограф зависит как от искусства повествования, так и от искусства рекламы и маркетинга». Мы являемся свидетелями трансформации культуры любительского кино «от ориентации на домашние фильмы к общедоступности, от небольшого круга зрителей к широкой аудитории, от освоения технологии к освоению механизмов рекламы и продвижения, и от сосредоточения на документировании к сосредоточению на присвоении, пародийности и диалогичности» (Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. 1992).

Благодаря цифровым технологиям у фанатов появилась возможность воссоздавать и пародировать приемы мейнстрим-кинематографа. Для пародийных фан-фильмов свойственно объединение нескольких популярных текстов. Пародируя клише и условности популярных текстов, фанаты демонстрируют кинематографическую и культурную грамотность. По мне-

нию Дженкинса, фанаты обращаются к пародии, чтобы согласовать конфликтующие намерения: воспроизвести голливудскую стилистику и легитимизировать свой собственный любительский статус. «Тем не менее их пародия почти всегда доброжелательна и не содержит прямого политического заявления» (Jenkins H. *Textual Poachers...*). Фан-фильмы зачастую делаются с почтением к автору исходного текста и являются выражением «преемственности и последовательности» (Hills M. *From Fan Culture/Community to the Fan World: Possible Pathways and Ways of Having Done Fandom*. 2017). Фанатская деятельность – это процесс, который включает в себя не только отбор и отклонение артефактов популярной культуры, но также осмысленное использование их в качестве творческих ресурсов (Fiske J. *The Cultural Economy of Fandom*. 2017). Таким образом, фан-кино нужно понимать не просто как пассивное потребление, а как активное производство. Важно отметить, что производство не обязательно означает создание продукта, но предполагает создание культурной ценности и значений. Так, в основе теории Г. Дженкинса лежит идея «текстового браконьерства». Следуя данной идее, из различных элементов, извлеченных из текста, фанаты производят значения, отличные от значений, заложенных авторами, профессиональными критиками и киноведами. Браконьерство, как правило, используется в качестве способа обработки текста, но фанаты также могут использовать его как возможность заявить о своей причастности. Согласно Дженкинсу, фанатская деятельность стирает границы между производителями и потребителями, зрителями и участниками, коммерческим и домашним ремеслом... медиафандом становится частью культуры партиципации, которая трансформирует опыт потребления в производство новых текстов, новой культуры и нового сообщества (Jenkins H. *Textual Poachers...*).

Мотивацию создателей фан-фильмов и их аудитории Дженкинс объясняет следующим образом: «Они удовлетворяют желания фанатов, фокусируясь на тех аспектах нарратива, которые сообщество хочет изучить» (Jenkins H. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. 2006). Вследствие этого для фанатских фильмов характерны определенные модели в работе с канонами: изучение взаимоотношений между персонажами; альтернативный взгляд на события; экранизация нарративов, не вошедших в коммерческое кинопроизводство; группировка персонажей из других киновселенных; изменение жанра исходного текста. Стоит отметить, что фанатские фильмы, в отличие от фанфикшн, не включают в себя фетишизм и насилие. Специфический жанр фанфикшн «слэш» (в центре истории гомосексуальные отношения, которые могут носить жестокий характер) неприемлем для фан-фильма, в ином случае содержание подобного характера было бы отнесено к порнографии (Jyme Mariani. *Lights! Camera! Infringement? Exploring the Boundaries of Whether Fan Films Violate Copyrights*. 2016). Так, например, представители Lucasfilm Ltd. решительно настроены против фильмов, которые содержат откровенно сексуальный характер, и в то же время благосклонно относятся к незрелищным историям, поощряя их через участие в фестивалях фан-кино. Свою позицию они объясняют так: «Поскольку вся сага „Звездных войн“ имеет рейтинг PG (13+), любая фан-продукция должна соответствовать дан-

ному рейтингу» (Brooker W. Using the Force: Creativity, community and «Star Wars» fans. 2003).

На Западе крупные продюсерские компании внимательно следят за деятельностью фандомов. Правообладатели придерживаются различных подходов в отношении фан-фильмов: от осуждения и установления правовых санкций до молчаливого одобрения и признания их в качестве неофициальной части вымышленного мира, вдохновившего на создание фильма (при условии, что они не претендуют на материальные выгоды). Беспрецедентную политику ведет вышеупомянутая Lucasfilm Ltd. Они выбрали стратегию «включения и сдерживания» (Brooker W. Using the Force...), предлагая фанатским кинематографистам бесплатное веб-пространство на официальном сайте «Звездных войн», а также спонсируя фестивали фан-кино (при условии, что весь контент, размещенный фанатами, становится интеллектуальной собственностью Lucasfilm). Фестивали вроде Star Wars Fan Film Awards и онлайн-просмотры работ победителей позволяют любителям и начинающим кинематографистам получить доступ к рекламе и ажиотажу, вызванным выходом нового эпизода «Звездных войн», что, в свою очередь, обеспечивает освещение в СМИ как основного фильма, так и фанатского. Это также позволяет кинопроизводителям использовать фанатские кинодвижения в качестве промоутирующей силы.

В то время как Lucasfilm ищет способы регулирования производства фан-фильмов, сами фанаты находят новые пути приобщения к текстам «Звездных войн». Например, вскоре после выхода «Скрытой угрозы», ряд поклонников, разочарованных картиной, выпустили собственные версии эпизода, используя кадры оригинальной ленты. Созданный фанатом Майком Дж. Николсом фильм лишен сцен и диалогов продолжительностью в двадцать минут, которые многие фанаты сочли раздражающими, бессмысленными или нежелательными. Главным образом, версия Николса делает акцент на повествовании, а не на спецэффектах. В этой связи текстовое браконьерство фанатов напоминает реставрацию. Следовательно, его правка – это нечто большее, чем скромная фанатская переработка разочаровавшего фильма. Поклонник этим действием указывает на несостоятельность режиссера. Подобный подход является распространенным: браконьерами часто движет желание защитить франшизу от ее создателя (Jenkins H. Textual Poachers...). По словам Джонатана Грея, созданные фанатами паратексты работают как «текстовыделители», указывая специфический путь через текст (Gray J. Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. 2010). Фан-монтаж деконструирует текст, чтобы избавиться от навязанных смыслов. Показательно, что большинство вырезанных Николсом сцен были ориентированы на детей. На более глубоком уровне – это критика того, что сиквелы фильмов создаются для заработка на подрастающем поколении, а не для фанатов. Из чего можно заключить, что уникальность фанатского редактирования заключается в том, что это единственная форма фан-фильмов, использующая цифровые технологии для изменения голливудского продукта в фанатских целях и подрывающая методы коммерческого производства.

Однако по большому счету фан-фильмы не являются антагонистами мейнстрим-кинематографа, напротив, поклонники пытаются дополнить нарратив, устранить пустоты, возникшие из-за текстовой наполненности, рас-

крыть недостаточно развитый потенциал. Фанаты хотят демократизации, именно поэтому, по мнению Дженкинса, новшеством для современной культуры является не фанатская деятельность, а реакция медиа-корпораций и увеличение числа законов об интеллектуальной собственности. «[Фанаты] хотят стать медиапроизводителями, а медиапроизводители хотят сохранить свое традиционное доминирование над медиаконтентом» (Jenkins H. Fans, Bloggers, and Gamers...).

DOI: 10.17223/22220836/36/36

А.О. Теплякова

ЦИФРОВОЙ DIY: ЭПОХА СИМУЛИРОВАННОЙ КРЕАТИВНОСТИ¹

Культура DIY («Do It Yourself» – «сделай сам») – явление, связанное с самостоятельным производством вещей в области, где существуют профессиональные практики.

Если в середине XX в. основной причиной существования DIY были экономические трудности населения, связанные с дефицитом продуктов, то в современности на первый план выходят психологические и экзистенциальные причины, связанные со стремлением индивида к самовыражению, удовлетворением своих потребностей через творчество, преодолением рутины в повседневности.

Более сотни тысяч высокопросматриваемых видео с тегом DIY на видеохостинге Youtube, 50 млн постов с хештегом DIY на фотохостинге Instagram, маркировка «сверхпопулярность» запроса «DIY» по аналитике Google Trends, сайты и сообщества, посвященные DIY, свидетельствуют не просто о популярности данной темы, но и об изменении социального и потребительского поведения.

В таком огромном потоке информации возникает вопрос о шаблонности, копировании и отсутствии индивидуальности, которая казалось бы должна была стать основополагающей. Д.С. Мартянов отмечает, что локомотивом производства уникального продукта является ограниченный класс «креативщиков», а креативные функции основной массы просьюмеров (потребителей-производителей) «сведены к минимуму, а главная миссия выражается в распространении новых материалов креаторов и поддержании созданных креаторами паттернов, – рутинной работе по фиксации в сети событий повседневности, проверке и заполнению общественных виртуальных энциклопедий, оценке деятельности креаторов – поддержании легитимации сетевой социальной структуры» (Структура и дискурс виртуальной элиты 2.0 в России. Монографическое исследование / под ред. Д.С. Мартянова. СПб. : ЭлекСис, 2017. С. 52).

Анализируя наиболее популярные видео с тегом DIY на видеохостинге Youtube, можно заметить, что, во-первых, большая часть из них имеет однотипное оформление видео. Превалирующие цвета яркие: желтый, розовый, голубой, салатовый; акцидентные и декоративные шрифты, слайшоты с

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

удивленными лицами блогеров – авторов видео. Во-вторых, большая часть видео имеет общую структуру нарратива. Одно видео может содержать в себе несколько (от трех до ста) коротких сюжетов, объединенных общей тематикой. Например, «10 DIY-идей для нового года», «ТОП-5 доступных DIY идей к школе» и т.д. В начале каждого сюжета автором эксплицируется проблема, невозможность достать вещь дома или приобрести в магазине, и решением проблемы становится возможность сделать это самому, с подчеркнутой легкостью и доступностью самостоятельного создания.

Все это указывает на шаблонность и невозможность выйти за рамки уже поддерживаемого тренда из-за страха потерять просмотры, популярность и как следствие экономическую выгоду от партнерской программы Youtube и рекламодателей.

По другую сторону таких видео стоит аудитория, состоящая в основном из детей, для которых данные видео скорее воспринимаются как инструкция для творчества и развлечения, поданные не на бумаге, а в современном видеоформате.

В заявленной проблематике также необходимо обратиться к переходу ручного DIY к цифровому. Так, например, в издательской отрасли в мире до середины 80-х гг. только профессиональные графические дизайнеры, коммерческие издатели и пре-пресс бюро могли выпускать печатную продукцию, доступную для общественности. Появление языка программирования Postscript, лазерного принтера LaserWriter, распространение персональных компьютеров, появление первой программы верстки макетов PageMaker сделали возможным участие в издательском процессе не только представителей индустрии, но и простых пользователей, интересующихся изданием полиграфической продукции. В дальнейшем появлялось все больше компьютерных программ для различных целей: Adobe Freehand (1988) and Illustrator (1987) для создания векторной графики, Adobe Photoshop (1990) для создания и редактирования растровой графики, QuarkXPress (1987) Adobe Indesign (1999) для постраничной верстки и др. Многие дизайнеры и художники, ранее макетировавшие работы исключительно в аналоговом виде, перешли на цифровой способ. Также совершенствование, упрощение и оптимизация, расширение инструментов, добавление новых функций и возможностей, интеграция с разными платформами привлекали большее количество пользователей, зачастую не являющихся профессионалами в области печатного дела или графического дизайна. В связи с этим актуальным стал вопрос, равен ли цифровой метод аналоговому в философии DIY.

Обратимся к эссе «Кто есть автор?» исследователя цифровой культуры Льва Мановича (Manovich L. Who is the Author? P. 14. URL: <http://manovich.net/index.php/projects/models-of-authorship-in-new-media>). По его мнению, новые медиа и цифровая культура катализируют новые типы авторства, новые отношения между производителями и потребителями, а также новые модели распределения культурных ценностей. Подробнее необходимо остановиться на следующих, наиболее релевантных в заявленной проблематике.

Авторство как «выбор из меню». Процесс проектирования в новых медиа включает в себя выбор из меню различных программных пакетов, баз данных медиаактивов и т.д. Аналогичным образом пользователя часто за-

ставляют чувствовать себя «настоящим художником», позволяя ему быстро создавать профессионально выглядящую работу путем выбора ряда опций из имеющегося программного меню. Примерами такого «авторства по выбору» являются веб-сайты, которые позволяют пользователям быстро создавать мультимедийную открытку, короткий фильм, выбирая из меню изображения и звуки. Ролан Барт определил культурный текст как «ткань цитат из бесчисленных культурных кодов». В производственной среде, управляемой программным обеспечением, эти цитаты приходят не только из воспоминаний создателей о том, что они видели раньше, читали и слышали, но и непосредственно из баз данных медиа.

Сотрудничество между автором и программным обеспечением. При использовании программного обеспечения в творческом процессе автор устанавливает некоторые общие правила, но он не имеет контроля над конкретными деталями работы – они возникают в результате взаимодействия правил. В более общем смысле мы можем сказать, что все авторство, использующее электронные и компьютерные инструменты, является сотрудничеством между автором и этими инструментами, которые делают возможными только определенные творческие операции. Манович подмечает, что безусловно эти инструменты разработаны людьми, поэтому, если сказать точнее, автор, который использует электронные / программные инструменты, участвует в соавторстве с разработчиками программного обеспечения.

Интересно, что проведенный опрос субъектов DIY в области производства зинов (самоизданных публикаций) выявил, что большинство не видят принципиальной разницы между ручным и цифровым DIY. «Для меня DIY – это самостоятельная работа с применением всех подручных средств, инициатива, которая возникает не из-за денег. У меня нет команды, которой я плачу деньги за работу, все, кто принимают участие, – делают это по фану, подхватывают идею и вносят свой вклад» (Аня Интерес, «Я-так-вижу-ЗИН»).

Таким образом, с одной стороны, мы видим засилье бесконечно копируемого и воспроизводимого контента по коммерчески успешным шаблонам, где вопрос личного участия, креативной составляющей процесса ставится под сомнение. С другой же – цифровая среда изменяет и размывает устоявшиеся, привычные нам границы авторства, доступностью и легкостью интерфейса побуждая все больше вовлекаться к производству творческого продукта.

DOI: 10.17223/22220836/36/37

С.В. Горбунова

САМ СЕБЕ ЭКОЛОГ: КАК ОСОЗНАННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В МОДНЫЙ МИФ¹

В современном обществе все сильнее набирает обороты экологическая активность различного рода и формата. Все больше людей – будь то пенсионеры или подростки – сортируют бытовые отходы, выезжают сажать деревья, отказываются от пакета в супермаркете. Возникают всевозможные экологи-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

ческие сообщества с амбициозными названиями типа «Чистая планета» (несколько одноименных сообществ в социальных сетях с количеством подписчиков меньше сотни), «Тайга. Экология головного мозга» («тайга» – при условии, что оффлайн этого сообщества находится в Москве), «Новая ЭРА» («эра» – в рамках отдельно взятого университета) и не совсем понятными широким массам ассоциативными названиями – «Van Gog» (где по задумке автора «Gog» – это «God», но почему – не объясняется). Проводятся акции – от флешмобов до пикетов и митингов. Экологическим объявляется все: от продуктов питания и одежды до... танцев. Более того, понятием «экологичный» синонимически подменяются понятия «грамотный» (экологичная речь), «здоровый» (экологичный распорядок дня), не говоря уже о более «тонких» подменах в рамках тематической группы: расхожее выражение «у нас плохая экология», в котором под экологией подразумевается состояние окружающей среды.

С одной стороны, стоит признать, что волнения общественности в области экологии – хороший знак. С другой – интерес к экологии и проблемам окружающей среды становится модным веянием, под влиянием которого формируются превратные представления, «мифы» и, как следствие, ложные прогнозы и экологически неправильное поведение. Подлинное экологическое просвещение, необходимое для формирования экологической культуры, подменяется модой, что, помимо всего прочего, компрометирует экологов-профессионалов и способствует негативной реакции общества на действия эоактивистов.

Не претендуя на всесторонний анализ, рассмотрим причины возникновения, популяризации и массовизации эоориентированности и связанные с этим риски.

Во-первых, следует отметить, что на сегодняшний день осознанное потребление в России является своего рода контркультурой. Так, по данным различных организаций, отдельный сбор практикуют от 6–8 до 28–30% населения страны. Значительное расхождение данных связано с тем, что разные структуры (общественные организации, операторы по обращению с твердыми коммунальными отходами, перерабатывающие компании, власть) рассматривают ситуацию в зависимости от своих интересов и выгоды. Но точно можно утверждать, что отдельный сбор бытовых отходов практикует меньшинство населения. При этом активная часть меньшинства борется за свои права всеми доступными способами. В качестве примера можно привести актуальную для Томска ситуацию: местная коммерческая компания «Чистый мир» и аналогичный новосибирский оператор «Планета без мусора», осуществлявшие до настоящего времени сбор и досортировку вторсырья, стали объектом конкурентной борьбы со стороны Спецавтохозяйства, назначенного региональным оператором (вплоть до самовольного перемещения и удаления имущества этих компаний – сеток для сбора вторсырья). В связи с чем местное экологическое сообщество проводит кампанию по поддержке данных организаций (ведет информационную работу, организует акции, готовит петиции и обращения в органы власти).

Но, как в случае с любой контркультурой, существует определенный процент тех, кого привлекает в ряды активистов именно составляющая «контр-», так как быть в меньшинстве, поддерживать интересы тех, кто в оп-

позиции, модно. А когда острота ситуации спадает, количество «последователей» уменьшается.

Другая распространенная тенденция, связанная непосредственно с «вещной» модой, – отказ от «неэкологичных» продуктов массового производства. Это стимулирует поиск альтернатив как промышленного исполнения (например, стакан для кофе с собой многоразового использования), так и изготовление hand-made продукции (шоппер – многоразовая сумка, фруктовка – многоразовый пакет для упаковки фруктов, овощей, хлебобулочных изделий и т.д.). В данном случае проблема заключается в том, что такие действия практикуют как сознательные представители экодвижения, так и приверженцы модных трендов, оставаясь при этом экологически равнодушными. Воспринимаемые как часть сообщества, они дискредитируют его своей некомпетентностью и пассивностью.

Казалось бы, такая мода затратна и не всегда удобна: необходимо носить с собой многоразовый стакан, шоппер, самостоятельно шить и регулярно стирать фруктовки; не каждый готов вставать на пробежку, а во время плаггинга нужно еще и собирать мусор. Тем не менее число «случайных попутчиков» экодвижения не уменьшается.

Еще один популярный в последнее время экоориентированный тренд – высадка деревьев. Подобные акции используются, например, в качестве замены экологически вредному запуску гелиевых шаров на различных мероприятиях (выпускные, бизнес-форумы, дни рождения компаний и т.д.). Но сформируют ли высаженные деревья систему (биоценоз), смогут ли встроиться в существующие экосистемы, да и выживут ли вообще – мало кого интересует. Между тем за популярным для таких целей кедром необходимо ухаживать первые 26 лет жизни, иначе высадка окажется бессмысленной.

Следует отметить, что действия экоактивистов, направленные на снижение объемов производства и переход к осознанному потреблению, во многом похожи на советские бытовые практики: сбор макулатуры, металлолома, стеклотары, покупка разливных напитков в свою тару, использование многоразовых авосек, сеток, самошитых мешочков (с появлением полиэтиленовых пакетов практика многоразового использования распространялась и на них: пакеты мыли, сушили и использовали повторно). Говоря о советском опыте, важно иметь в виду, что в условиях, когда страна не испытывала дефицита природных ресурсов, рациональное использование их было повседневной нормой – не модным трендом и не панацеей от глобальных экологических проблем, а неотъемлемой частью бытовой культуры, культуры потребления. Современная мода кажется похожей на советские практики и частично удовлетворяет экологические запросы тех, кто застал это время. Однако экологическая культура в условиях современности, к сожалению, не сформирована.

В качестве еще одной проэкологичной тенденции, уходящей корнями в советское прошлое, когда все необходимое ремонтировалось, а многое и создавалось по принципу DIY («do it yourself»), можно выделить самостоятельное обустройство окружающей территории – начиная от локальных субботников по сбору мусора около дома и заканчивая сооружением и ремонтом объектов городской среды (например, уличной мебели для детских площадок и мест отдыха). Актуальные примеры такой деятельности – инициатива подростков сообщества субкультуры панков в Челябинске по ремонту детской

горки на дворовой игровой площадке и обустройство территории Университетского озера и системы питающих его родников по личной инициативе гидролога А.Д. Назарова и помогающих ему волонтеров в Томске. Однако такая деятельность зачастую не находит поддержки и благодарности у тех, кто должен заниматься подобными вещами в силу профессиональных и должностных обязанностей. Более того, самостоятельные инициативы дают повод «расслабиться» коммунальным службам, административным структурам и другим ответственным организациям, которые перестают решать свои непосредственные задачи и игнорируют сообщения населения о существующих проблемах, а то и вовсе препятствуют энтузиастам. Так, например, по факту самостоятельного ремонта моста жителями пос. Чкаловский в Свердловской области следственный комитет организовал проверку, а при обустройстве томских родников в 2016 г. уличная мебель была украдена, а сооружения неоднократно ломались вандалами, так как эта территория никем не охраняется.

Перечисленные практики объединяет общая черта: все они удовлетворяют нашу потребность в сопричастности и самоактуализации, вызывая тем самым позитивные чувства и эмоции, что и создает основу для их «мифологизации». Но станет ли объективно лучше от того, что мы подпишем очередное обращение или поучаствуем в митинге, сдадим больше макулатуры или пластика, будем покупать кофе в свою тару или носить с собой сумку для продуктов, бросимся сажать деревья и ремонтировать лавочки?

Казалось бы, неважно, что движет человеком, если он своими действиями поддерживает хорошее начинание. Однако здесь следует вспомнить, что экология – это наука. И как любая наука она имеет свой предмет, методы, подходы. Предмет экологии – природные и антропогенные системы и существующие в рамках этих систем связи. Если все внимание уделять одним и тем же проблемным местам, игнорируя при этом другие компоненты систем и их связи, эффект может нивелироваться или даже оказаться негативным. Таким образом, без понимания общей картины происходящего, без рефлексии, зачем совершается то или иное действие, невозможно оценить масштаб проблемы, правильно спрогнозировать результат и выбрать эффективную стратегию для ее решения. Поэтому позитивные, на первый взгляд экоориентированные тенденции могут быть опасны для окружающей среды и человека. Изменить ситуацию и направить самостоятельные инициативы в конструктивное русло может повышение экологической грамотности населения и формирование экологической культуры как необходимого условия развития цивилизации.

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

DOI: 10.17223/22220836/36/38

А. Каннисто

СООРУЖЕНИЯ И ВЕЩИ ПРИ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯХ ВОГУЛОВ / МАНСИ¹

Перевод с нем. Н.В. Лукиной

Статья представляет собой часть книги «Материалы к мифологии вогулов», содержащей полевые материалы А. Каннисто 1901–1906 гг., которые подготовили к печати и издали на немецком языке Е.А. Виртанен и М. Лиммола. Излагаются сведения по разным группам народа: Пелым, Вагильск, Лозьва, Тавда, Конда, В. Сосьва. Дано описание следующих объектов: сооружения на священных местах, деревья-жертвенники, амбар, кузова из бересты, сундук, мешок. Виды приношений: одежда, сабли и стрелы, нож, пушнина, куски ткани, ленты и платки, нанизки бисера, кольца, монеты, колокольчик, водка и др. Отдельная категория – изображения животных и фигурки духов. Описания вещественного ряда сопровождаются соответствующими выдержками из мифов и преданий.

Ключевые слова: манси, духи, жертвоприношения, сооружения, вещи, предания.

Сооружения на жертвенных местах [1. S. 269–276]

При жертвоприношениях под открытым небом вогулы использовали различные сооружения, на которых вывешивали жертвы, предназначенные определенным богам.

На Сосьве позади жертвенного стола ставят три березки: *tirjib* ‘шест для жертв’. На них, в свою очередь, вешают *βārimūlam* ‘жертвенную одежду’, так что она напоминает человеческую фигуру. Из этих трех деревьев среднее предназначено Верхнему-Богу, при его установке кричат семь раз. Второе *tirjib* посвящается *mirsusnehum* ‘Мир-Осматривающему-Мужчине’, и третье – *tapalāš* ‘Отцу-*tapal*’. На В. Лозьве *tirkantsjib* делают так: к двум вертикальным шестам прикрепляют деревянные поперечины под названием *tir*, или *tirjib* – их три при индивидуальной жертве и семь при общественном жертвоприношении; к ним привязывают *βārimūlam* ‘жертвенные предметы’. Кроме того, другой конец *tirkantsjib* вырезают в виде головы животного. На Н. Сосьве этого не делают, а поперечина – просто шест из хвойного дерева, привязанный обоими концами к вертикальному столбу (*sir*). На В. Лозьве эти шесты делают из разных пород дерева – кедра, березы и ели. К березовым шестам привязывают жертвенную пушнину для ‘Мир-Осматривающего-Мужчины’, к еловым – для *pollumtōrum* ‘Пелымского-Бога’ и Верхнего-Бога, к кедровым – для *χulōtar* ‘Владыки-Нижнего-Мира’ (?). На кедровые шесты

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФ, проект № 19-18-00329 «Интерпретация языковой и культурной истории народа манси: этнографические, фольклорные и лингвистические материалы архива В.Н. Чернецова» (Примеч. пер.).

кладут также жертвенную пушнину и одежду для *βitjalpη māxum* 'людей водной святыни'. На В. Лозье при жертвоприношении за жилищем (на *kan*) сбоку жертвенной кедровой палки, стоящей позади жертвенного стола, делают три зарубки, изображающие «лицо бога или духа-защитника» (*pu-piηholsam*); более подробных сведений об этом обычае нет. На общественных жертвоприношениях на Лозье ставят, во всяком случае при жертве Верхнему-Богу, семь шестов. Есть также сообщение, что при жертве используется жертвенный шест, сделанный для *mirsusnaχum* из березы, для *tapalāš* – из ели, для *als ēkβa* 'Женщины-als' – из ивы (*tip*). Перед каждым *tirjib* ставят *hòβl'sol* 'копья для мяса' – при индивидуальных три, а при общественных жертвоприношениях семь штук, которые, вероятно, делают из березы и заостряют на верхнем конце. На каждый шест втыкают по три куска сваренной головы жертвенного животного. Эти шесты называют также *tōrumsoł'jib* 'богово копье'. На Сосьве *hòβl'sol* означает 'мясное копье' – узкое копье, на которое втыкают оставшееся от жертвоприношения мясо и позднее несут домой. На Пелымке *tirjib* не делают, а жертвенную одежду вешают на стропило; так же поступают жители с Сосьвы, когда приносят там жертву.

В предании с В. Лозьвы, в свою очередь, описывается, как изготавливается жертвенное дерево и как ему приносят жертву:

Старик Пётр с двумя сыновьями пошел на тетеревиный ток. Тетерева не появлялись. Они развели огонь около толстого поваленного дерева. Отдыхают, тут сын закричал: «Идите, идите! У меня в ухо что-то попало!» Он пошел и встал со своим сыном. Когда они заглянули, это исчезло в ухе, как они ни копались в нем.

Он говорит сыну: «Кипяти воду!» Сын повесил котел с водой над огнем. Старик содрал кусок бересты и говорит сыну: «Сделай маленькие коробочки из бересты!» Сам он срубил маленькую березку и поставил жертвенное дерево (*tir*). Вода закипела, он налил ее в коробочки, под жертвенное дерево седьмым поставил котел. Он молится с сыном, мальчик заснул. Он говорит сыну: «Иди, взгляни на своего старшего брата, как он спит!» Сын пошел и говорит отцу: «Иди сюда, иди сюда!» Отец побежал, червь вышел и ползет вниз. Он схватил его и выбросил. Его сын встал, у него из уха течет кровь [2. S. 106–107].

Судя по одному из преданий кондинских вогулов, у них были представления о том, что деревья являются живыми существами. Когда один мужчина (старший сын Обского-Богатыря) пошел в лес и ударил по сосне, из нее потекла кровь. Тогда он говорит: «Что случилось?» Он оставил эту сосну и пошел к другой, ударил по ней, сосна издала крик. «Что за недоброе дело происходит здесь или что случилось?» Несчастье же действительно произошло. Когда он посмотрел на небо, солнце было видно, но затем оно спряталось. Когда он снова взглянул наверх, заметил, что на него хочет ринуться филин [3. S. 638–639]. Из предыдущего предания, однако, не следует, является ли священным местом «этот лесочек твердой древесины отца и дедушки», где он рубил топором сосны.

В предании с В. Лозьвы речь может идти о жертве, предназначенной Верхнему-Богу, где говорится о жертвенном дереве из березы (*tir*) и о семи жертвенных коробочках из бересты.

К жертвенным церемониям относится, как упоминалось раньше, также и жертвенный стол; во всяком случае, на Сосьве существуют представления о том, что жертвенный стол (*jalpŋ tūr* ‘священный *tūr*’) был изготовлен самими богами, так как они не сидят за человеческими столами. В одной молитве говорится:

Если бы над этим,
Тремя твоими птенчиками в бедственной одежде
Поставленным столом,
Над этим столом высотой в гусиную ногу,
Сделал бы ты окантованный золотом священный стол!
[2. S. 266, 438].

Более подробные сведения о жертвенном месте (*kan*) позади индивидуального вогульского жилища имеются в нашем собрании с В. Лозьвы. А именно, на священном месте родовой деревни Нёриных (два маленьких дома) был помост, на который опирались пять жертвенных деревьев. Это были, считая справа налево: рябина, на которой находились жертвы для *alsēkβa* ‘Женщины-*als*’; береза – жертвенное дерево *mirsusnaχum* ‘Мир-Осматривающего-Мужчины’; вторая береза – жертвенное дерево *numi tōrum* ‘Верхнего-Бога’; ель – жертвенное дерево *tapalāš*; лиственница – жертвенное дерево *βitjalpŋ òika* ‘Старика-Водной-Святыни’. К рябине с жертвой для *alsēkβa* был прикреплен узел из нескольких маленьких платков. Внутри было небрежно сделанное четырехное изображение лося (*sōrp* ‘лось’) длиной не более полутора дюймов, завернутое в маленький кусочек ткани. В том же узле находились несколько двуногих, похожих друг на друга изображений животных, длиной около дюйма, связанных узкой короткой лентой; одно из них – *sōrp* ‘лось’, самец; упомянутое выше четырехное изображение было лосихой; другое двуное изображение было оленем (*sāliχuri* ‘изображение оленя’). С рябины свисал еще и второй узел. В нем было свинцовое изображение лося большего размера, длиной около 2,5 дюйма, в боку которого была видна 20-копеечная монета. Отсюда следует, что фигурка лося была отлита, хотя окончательно доработана ножом. Известен был и изготовитель фигурки (вогул). Вокруг изображения было множество новых платков. На жертвенных деревьях на *kan*, кроме рябины (?) ножом были вырезаны следующие знаки, вероятно, так называемые «лица духов-защитников»: на березе была фигура 1 (☐), на ели фигура 2 (■), на лиственнице фигура 3 (▽[▽]). На упомянутых деревьях были привязаны и просто платки. Кроме того, на жертвенном месте «немного ближе» была вторая поперечина, на правом конце которой висели четыре каркаса, на которых медведя несут домой; на каждом из них доставили по медведю. Немного дальше была еще третья поперечина, на которой висел привязанный бечевкой череп лошади.

В д. Нёриной была берестяная емкость (*paip*), в которой находилась большая пряжка без иглы, пожертвованная *ñurtpāβl òtārpīχ* ‘Сыну-Богатыря-*ñurtpāβl*’, и круглое листовидное украшение из металла. К березе платком была привязана железная сабля, пожертвованная *βōrχum òika* ‘Лесному-Старику («лесному»)', которую житель другой деревни привез из упомянутой деревни *ñurtpāβl* с Сосьвы.

У северных вогулов на индивидуальном жертвенном месте (*kan*) позади жертвенного стола на двух березовых ветках с развилками находился еловый

tirkantsjib, подобный носу животного (*ūiñol* 'нос животного'). На нем был кусок ткани длиной пять локтей, пожертвованный *jolxum* 'Нижнему-Мужчине', или *xul'ōtar* 'Владыке-Нижнего-Мира'; на одном его конце ниткой была привязана 20-копеечная монета. Позади стола была поставлена береза – жертвенное дерево Верхнего-Бога, на котором находилось четыре платка (белый, светло-красный, желтый и темно-коричневый); в уголке двух платков были серебряные деньги. На березе была вырезана фигура ☐. Там же находилась и другая береза с такой же вырезанной фигурой, но без жертвенных предметов. Третьим жертвенным деревом была ель, на которой был знак «Х», на ней был бело-красный платок с серебряной монетой в уголке. Вблизи жертвенного стола было установлено *tōrumsol'jīb* 'богово копьё' из березы, длиной примерно 3,5 локтя, вверху заострено. В середине жертвенного стола лежали остатки осеннего жертвоприношения оленя (было пожертвовано два оленя), задняя часть спины.

Следует также упомянуть, что у северных вогулов – у того же вогула, которому принадлежит вышеназванное жертвенное место – в индивидуальном (?) жертвенном амбаре была полка, наподобие нар, шириной примерно 2,5 локтя. Там находился *βārimūlam* (*ōlm*) *xūriṣ* 'ранец с жертвенными подарками', сделанный из кусочков лосиной кожи, но он был пуст. На полке, кроме того, была маленькая и тоже пустая емкость из бересты, в которой летом хранят жертвенные одежды Верхнего-Бога. На полу был болотный багульник (*βāl'jīb*), так как летом там хранят и меховую одежду мужчин, и жертвенные одежды, которые на воздухе портятся. В задней стене была одна или несколько *pupijñāl* 'стрела бога-защитника'. На вышеназванной полке (?) находилась задняя часть спины оленя. Она осталась от осеннего жертвоприношения двух оленей.

В д. Анье на Сосьве изображающая духа-защитника кукла была вывешена на сучке лиственницы, стоящей позади дома, примерно на уровне головы человека. Владелец духа-защитника сказал, что этот дух всегда обеспечивает удачу в охоте и рыбалке. К тому же сучку был привязан маленький кожаный мешочек, похожий на сумочку для хранения кресала. В нем был кусочек шелковой ткани с монеткой в одном из уголков. На той же лиственнице находилась емкость из бересты, принадлежащая другому человеку. В ней было несколько жертвенных платков.

Деревья-жертвенники [1. S. 276–278]

У вогулов были и растущие в природе священные деревья, которым они приносили жертвы. В предании с Конды рассказывается, как старший сын Обского-Богатыря вырвал на береговом склоне Тавды кедр с корнями и прочим, чтобы унести. Его младший брат вырвал лиственницу. Они отправились в путь и несли их с собой. Добрались до Конды, до «мыса речной глубины», где старший брат установил кедр со словами: «Пусть все население области Конды, когда при поездках увидит этот кедр, станет молиться, пусть кланяется ему, молится ему!» Младший брат, в свою очередь, установил лиственницу в другом месте [3. S. 653–654]. Следует учесть, что сыновья Обского-Богатыря затем поселились в качестве местных духов-защитников, каждый на своей территории.

Священные жертвенные деревья являются всеобщими. С Н. Конды есть сведения, что у многих деревень неподалеку находится большое дерево, считающееся священным – береза, кедр, черемуха; на их ветки вывешивались жертвенные платки и ленты. Сбоку дерева прибивали какое-нибудь устройство, в которое клали жертвенные деньги. Такие деревья называют *jälpiñ xāl'* ‘священная береза’, *jälpiñ tāt* ‘священный кедр’, *jälpiñ lāmjißsäx* ‘священный черемушник’, ‘священный черемуховый холм’.

Священное дерево окружает *jälpiñ mā* ‘священная земля’ соответствующей деревни, где приносят жертвы. Следует упомянуть, что в д. Леуши на Ср. Конде богатырю *mos* молились в лесу. Ему была посвящена большая листовница, «примерно в сорока верстах» от Леушей.

На В. Лозье, в свою очередь, недалеко от *βitjalpiñ* ‘водной святыни’ есть толстая сосна *jalpiñ pānar* ‘священная сосна’, на которую вывешивают маленькие платки и деньги в качестве жертвы для *βitjalpiñ*, *βit'jelpi* ‘водной святыни’ (для живущего там духа). Иногда приносят жертвы и в виде вина. Собственно *pūrlaxtna mā* ‘жертвенное место’ находится на берегу реки, где расположено *jalpiñ mā* ‘священное место’; женщины должны обходить его по земле, в то время как мужчины проезжают мимо на лодке. Зато женщины могут проходить мимо соответствующей священной сосны. Недалеко от д. Елесиной во времена путешествия Каннисто было священное место *jalpiñ mā* со священной сосной, которая выглядела как обыкновенная сосна. На боку дерева, примерно на высоте в локоть от земли, топором была наполовину отрублена щепка; между ней и стволом дерева была повешена низка бисера. Обычно на это же место клали жертвенные деньги. На верхушку ели (?) высотой примерно в полтора локтя, стоящей рядом с сосной, было надето серебряное кольцо, а на березку за сосной было прикреплено несколько платков; в уголке одного из них была завязана серебряная монета. В той же деревне за домом одного вогула была маленькая береза, к стволу которой были привязаны маленькие платки с завязанными в кончиках деньгами. Рядом с березой была сосна повыше, на которую тоже был повязан платок. У подножия березы приносили жертвы (мужчины), при этом к дереву ставили открытую бутылку водки, кланялись и молились Верхнему-Богу. После молитвы к березе привязывали принесенный маленький платок и выпивали по стакану на человека. В той же деревне вблизи жилища другого вогула был сосновый пень, на который клали бутылку с водкой на время подобных жертвенных и молебных обрядов. На Н. Лозье, на земле д. Тансиной был священный кедр, под его кору засовывали жертвенные деньги, а у подножия кланялись.

В области Вагильска, в д. Каме, недалеко от жертвенного амбара духа-защитника этой деревни была большая береза. Вблизи д. Сотниковой, чьим духом-защитником является Старик-*tontl'*, рос большой кедр. На его стволе был повешен жертвенный кузов из бересты (*paip*), в который были положены жертвы (деньги, платки и т.д.). В д. Заозерной, в свою очередь, раньше была священная листовница.

В предании сосвинских вогулов, в котором рассказывается о деятельности сына Верхнего-Бога на земле, тоже встречается жертвенное дерево:

Идет он долго, идет короткое время, встречает старого человека. Говорит старику: «Как бы Бог оказал мне милость, чтобы я ему встретился?» Старик

говорит: «Иди в укромное место темного, густого леса, иди в лес». Старик говорит: «Золотой-Свет, отец, дал вырасти дереву на священной земле. Иди, молись ему до скончания семи зим, семи лет!» Он и молится. Пока он так молился, закончились его семь зим, семь лет. Слова его молитвы услышал Золотой-Свет, отец, затем он пришел. Он пришел, они оба отправились к Золотому-Свету [3. S. 166].

Амбар для приношений [1. S. 309–312]

У вогулов есть особый амбар (В. Лозьва, Сосьва: *ūra* ‘жертвенный амбар’, Н. Конда: *ūrā* то же) в качестве места хранения изображений духов и пожертвованных предметов. Для женщин он – табу. Во всяком случае, на В. Лозье его называют «амбар, в который женщины не смеют забираться». На Сосьве жертвенный амбар строят на опоре из концов корней срубленного дерева. На него кладут поперечную балку, которую через отверстие в середине закрепляют на опоре. На В. Лозье жертвенный амбар делают в лесу и на двух опорах такой высоты, чтобы стоящий на земле мужчина мог его открыть. В нем хранят изображения духов-защитников (*pupiy*), жертвенные платки и одежды (*βārimūlam*): *jārmaksaçi* ‘шелковый халат’, *nui* ‘суконный халат’, *tōrsāpar* – очень длинный халат из покупной ткани, который мужчины и женщины носят летом; иногда сюда же относится *sup* ‘рубаха’. Там хранят также жертвенную пушнину, но только частично, так как большая ее часть, например лисьи шкуры, хранится дома. В амбаре находятся также жертвенные монеты и серебряные серьги¹. Иногда жертвенный амбар есть и дома, и в лесу.

В первом случае это маленький амбар вблизи жилища. Там хранят жертвенные одежды и изображения духов-защитников, которые в других случаях хранят в лесном жертвенном амбаре. Существует правило, что предметы, пожертвованные *tapalāš* ‘Отцу-*tapal*’ или *pollmtōrum* ‘Пелымскому-Богу’ (монеты, одежды, шкурки соболя), хранят не дома, а в жертвенном амбаре; лисьи же шкуры там не хранят.

В жертвенном амбаре на В. Лозье, стоящем на берегу «озера Орлиного гнезда», хранились изображения *als ēkβa* ‘Старухи-*als*’ и *βixr nār χuriñ ōtər* ‘Богатыря-В-Образе-Красного-Лосенка’. С Н. Лозьвы есть сведения, что в жертвенном амбаре в д. Тансине на жертвенных одеждах лежало изображение *pull'eōšānšx* ‘Старика-*pull'eōš*’. Раньше его хранили в Боркиной, откуда после вымирания людей принесли в жертвенном вместилище из бересты в Тансину (у переносчика там были родственники) и построили ему там жертвенный амбар. На Н. Лозье вместо обычного жертвенного амбара используют вид амбарных нар (*šuml'ixpor* ‘основание амбара’), под угол которых прячут жертву. Так, в Тансине некий Ермолай построил такой амбар, чтобы молиться духу-защитнику по имени *oštūβor anšx* ‘Лесной-Старик-Устья-*oš*’. Однако у этого духа нет специального вместилища (*paip*), деньги жертвуют под угол амбара и в бок любого бревна; развешивают также маленькие платки на ветвях деревьев, откуда их затем достает сам дух-защитник. Следует

¹ Согласно корреспонденту с В. Лозьвы, брат Маремияны Ивановны Укладовой был последним хранителем жертвенного амбара. После его смерти М. взяла находящийся там платок и монеты и использовала их на собственные нужды. Находящуюся же дома пушнину она отдала на хранение сыну сестры.

отметить, что так не приносят жертвы духам *pull'eōšānš̌x* или *βàrkanoāi*; когда жертвуют дома, деньги кладут в щель в стене, а позднее переносят в жертвенное вместилище. На Н. Конде есть *ūrə* 'шайтанский амбар', построенный на четырех столбах и размером меньше обычного амбара, в нем хранятся жертвенные одежды и монеты. Там известно также название *ūrapsonjiχ* '«караулка» (шайтанский амбар = амбар духа-защитника)'. На Вагильске в этой связи используется название *pōpišuml'χ* 'амбар духа-защитника'. В Сотниковой в свое время был общий амбар нескольких деревень, иначе говоря, всей округи, где почитали Пелымского-Бога; он назывался также *polləmtōrm βàrskum šuml'χ* 'амбар Пелымского-Бога, ... (?) мужчины'. На упомянутой территории раньше в каждом доме был «чистый амбар», в который нельзя было заходить женщинам, но маленьким девочкам – можно. Везде были амбары со стрелами. Позднее из них остались только один в Сотниковой и один в Каме, оба – личные. В этих амбарах хранили мясо лося и домашнего скота, шкуры молодых оленей, но не шкуры соболей, белок или горностаев.

Позднее жертвенные амбары были уже не везде, а жертвы для местного духа-защитника хранили в упомянутых вместилищах из бересты (*paip*). Так, в д. Тансине на Н. Лозье после исчезновения жертвенного амбара почитание *pull'eōšānš̌x* выполняли, положив жертвы (монеты, маленькие платки, куски холста и т.д.) во вместилище из бересты, находящееся в лесу. Место этого вместилища часто меняли, однажды оно находилось в середине болота, откуда его приносили к жертвоприношению, «вверх на край леса». В д. Леуши на Ср. Конде не знали, был ли амбар у мужского духа-защитника. Его почитали в лесу («40 верст от Леушей»), где ему была посвящена большая лиственница. Вблизи лесного селения одного вогула (Пурчина) есть два-три *koars* 'амбара', или построенного на столбах амбара для дичи и запасов¹, где хранились жертвы, приносимые местному духу-защитнику (напр., платки и «концы платков» *tōrpānk* 'кусочек начала холста'). В том же амбаре хранится провиант и мясо. Следует упомянуть, что в Нахречах на Н. Конде на общественном месте поклонения «Маленькому-Богатырю» нет жертвенного амбара – как в соседних деревнях; его нет и на месте поклонения под названием «Водная святыня» на Н. Лозье.

На Сосьве, в д. Малеевой в жертвенном амбаре одинокого (?) вогула были, в основном, жертвенные платки. Кроме того, там было «седло» (для Мир-Осматривающего-Мужчины и кукла длиной примерно в четверть локтя, сделанная из семи надетых друг на друга черных шуб (*saxi*); на голове было что-то в виде полушария, напоминающее меховую шапку.

Сундук для приношений [1. S. 312–317]

Пожертвованные предметы (пушнину, платки, монеты), называемые на Сосьве *βārimūlam* 'жертвенный предмет, жертвенная одежда', на упомянутой территории хранят – о жертвенном амбаре речь уже шла – в жертвенном

¹ На Средней и Нижней Конде строят *koars* 'карес' на рыболовном месте – для хранения сушёной, копчёной рыбы и запасов. Вначале сбивают несколько слоёв балоков, так что образуются углы, как при строительстве дома. На них кладут балки пола, на полу таким же образом строят из досок стены высотой полтора аршина. В завершение постройка накрывается досками, как ящик. На той же территории имеется *tol*, амбар с запасами на одной, иногда на двух опорах, который покрывают крышей, как «дом».

ящике (*βārimūlam tōtap*, *ūlam tōtap*) на полке (*pāṇklala*) у задней стены жилища. Полка представляла собой доски, положенные на две балки (*pāṇklalapēr*), идущие через все жилище. На В. Лозье в задней части жилища была полка (*pāṇklala*) из двух досок длиной примерно в 2,5 локтя, которые тоже были уложены на две балки, идущие от стены к стене. Жертвенный ящик *ūlam tōtap*, в котором держали жертвенную пушнину, платки и монеты богов, хранят на полке в правом заднем углу жилища. Вместо жертвенного ящика на В. Лозье использовали также мешки из лосиной кожи.

В том же жертвенном ящике сосьвинские вогулы хранили вещевые жертвы (платки, монеты), поднесенные различным богам, а именно, *mirsusneḡum* 'Мир-Осматривающему-Мужчине', *ḡul'ōtār* 'Владыке-Нижнего-Мира' и *kalatšēkβa* 'Старухе-*kaltaš*'. Если были средства, то для названных жертвенных даров приобретали особый сундук, так как на праздник при рождении ребенка их приносили в *māṇkol* 'в маленький дом'. Во всяком случае их очищали дымом бобровой струи, прежде чем принести в *sistamkol* 'чистый дом'. На Сосьве было принято, что на задней полке (*pāṇklala*), кроме жертвенной одежды и пушнины, хранили также изображения (?) духов-защитников (*pupriṡ*), например, сыновей *mirsusneḡum* и *kaltašēkβa* и, в общем, таких духов-защитников, которые при жизни воевали; напротив, нельзя было хранить в жилом помещении, например, сыновей Старика-*tapal*. По крайней мере, на В. Лозье было принято связывать жертвенные шкуры за концы и заворачивать их в платки; поверх помещали длинный халат и на голову шапку; оставшиеся платки клали рядом с куклой, изображающей соответствующего духа-защитника.

Теперь следует привести примеры содержания жертвенного ящика у отдельных вогулов.

У северных вогулов в одном из жилищ «на жертвенных нарах» (*pūrlaxtne norma*) был «ящик для хранения пожертвованных вещей» (*βārimūlam ōšna tōtap*). В нем находились, прежде всего, жертвенные предметы Старика-*tapal*, две шкуры летнего соболя и четыре платка; в уголке одного из платков было завязано свернутое изображение оленя (*sāliḡuri* 'изображение оленя'), вырезанное из бересты. Такое изображение вырезают, давая обещание о жертве, и выбрасывают, когда жертва принесена – как мы уже знаем. Уголок того же платка был привязан к шкурке соболя, в нем была серебряная монета. Среди платков был огненно-красный шелковый платок с прикрепленной к углу серебряной монетой и другой платок такого же цвета с десятикопеечной монетой на нижнем крае; в двух боковых углах третьего платка с красной полосой по краям было по серебряному кольцу.

К тем же жертвам относится шерстяной шейный платок мужчины, в одном его углу ниткой был завязан узелок с 20-копеечной монетой. Там находилась также большая пестрая шаль – жертва для *kaltašēkβa*; к двум ее углам были привязаны маленькие колокольчики, в одном углу – серебряная монета, в другом – два позолоченных кольца. Кроме того, в ящике был нож с узким лезвием, пожертвованный *šoxriṇḡika* 'Старику-Ножу'. На его верхнем конце, на спинке были вырезаны три горизонтальные черточки: две рядом и одна под ними, вокруг рукоятки и лезвия была обмотана красная лента длиной в 2,5 локтя. Упомянутый нож ставили вертикально на жертвенный стол и перед ним бутылку водки. Когда Старика-Ножа просили привести домой потерявшегося оленя, одновременно жертвовали голову и мясо лося.

На Сосьве у одного вогула в жертвенном ящике на задней полке жилища было большое количество цветных, белых и черных жертвенных платков. Некоторые из них были пожертвованы *jalpūs ōjka* 'Старику-Священного-Города'. В один платок (черный?) было завернуто свинцовое изображение медведя. В белый же платок было завернуто довольно маленькое изображение оленя, сделанное из папье-маше. На дне сундука находилось изготовленное из того же материала изображение птицы. Там было также «седло» (для) *mirsusneḡum* 'Мир-Осматривающего-Мужчины' – это был жертвенный платок. Он шит из ткани, как подушка. Он был прямоугольным и состоял из четырех частей, в каждом четырехугольнике была изображена верховая лошадь с всадником. Если представить платок перекинутым через балку, как это бывает при жертвоприношении, то на каждой стороне свисающей с балки половины оказывается два изображения всадника, одно за другим, со свисающими ногами. Переднее изображение было красным на черном фоне, заднее – черным на красном фоне. С каждого угла свисал маленький круглый бубенчик (точно такой, как на бубне ворожея). Кусок ткани, довольно дешевый и небрежно отрезанный, был обрамлен на внутренней стороне каймой из лисьей шкуры шириной около дюйма.

На В. Лозье в жилище одного вогула (Нёрина) на полке справа был сундук без замка, в котором хранились изображения *mirsusneḡum* 'Мир-Осматривающего-Мужчины' и *kalatšēkβa* 'Старухи-kaltaš'. Первое представляло собой шкуру красной лисы и две связанные концами шкуры летнего соболя. На нем было пять различных рубах, «вокруг шеи» был повязан платок и «вокруг талии» – красный пояс. У этого большого изображения духа-защитника не было лица и шапки; *kalatšēkβa* была представлена только маленьким платьем, на рукаве которого был привязан маленький платок, а на его концах прикреплены два кольца. Больше ничего в ящике не было.

Когда вогулы ежегодно переселяются из летней деревни в зимнюю и обратно, они берут с собой и жертвенные одежды. Так, на Сосьве еще по санной дороге их перевозят в летнюю деревню, откуда осенью везут назад на лодке или нартах. В весеннее и осеннее поселение эти жертвенные одежды не доставляют. Когда летом отправляются на рыбную ловлю, например на Обь, берут с собой небольшую часть жертвенных одежд, их везут в маленьком ящике. На охоту же брали только кусок ткани. Его укладывали в довольно маленький кожаный мешок, который прикрепляли на спине мужчины в области лопаток с помощью ленты от пороховницы. На В. Лозье было принято на охоте носить жертвенный платок привязанным к пороховнице, в других поездках его носили на шее. Иногда на охоте хранили только жертвенную монету – среди пуль. Как платок, так и деньги для этой цели брали из числа жертвенных предметов.

Использование пожертвованных предметов [1. S. 317–318]

Предметы, подносимые в качестве жертвы, человек впоследствии не должен был использовать. На Сосьве поврежденный жертвенный платок, например, с проеденной мышью дырой, клали в отдельный ящик или вешали позади жилища либо на крыше, пока он не сгнивал или падал, сами его не использовали. Оттуда и с В. Лозьвы, а также с Пелымки есть и другие сведения. А именно, на медвежьем празднике мужчины могли взять одежды из

священного амбара, чтобы надеть их при исполнении «танца бога» (*pripitān*) в последний день праздника. Тогда разрешалось поверх собственной чистой рубахи надеть все пожертвованные духу-защитнику одежды (рубаху, халат из шелка или сукна, шелковый пояс, шейный платок, шапку). Обувь была собственной, так как в жертвенном амбаре обуви не было. После танца одежду возвращали в амбар. На В. Лозье было принято при появлении на жертвенном платке пятна, точки или дыры либо при изменении цвета забрать его из амбара и использовать самому; его никогда больше не возвращали в амбар.

На Пелымке верхнюю одежду, если на ней появлялась дыра, забирали для собственного использования. Но после каждого использования ее следовало повесить на гвоздь, а не бросать, где попало. Жертвенные платки давали девочкам, но не замужним женщинам; мужчины носили их как шейные платки и т.п., или из них шили полога.

На В. Лозье бытует воззрение, что пожертвованную богам (*mirsusnēxum*) пушнину можно продать, если попадешь в трудное положение. Так, бедная старая женщина продала две таких лисьих шкуры; когда она возвращалась домой, нашла на дороге ценную мертвую лису. На Н. Лозье было принято брать из жертвенного ящика деньги в долг; во времена путешествия Каннисто делать это не осмеливались, но сообщили, что один предсказатель однажды «для счастья» взял займы «в свою сумку» 20 коп.

Когда на Н. Конде духу-защитнику д. Нахрачи приносили жертвы из других деревень, все они – платки, деньги, а также приведенные с Оби лошади – доставались хранителю духа-защитника. Следует отметить, что в Нахрачах не было амбара, как в соседних деревнях. В них хранителю жертвенного амбара доставались шкурки соболя, но платки должны были истлеть в жертвенном амбаре, куда попадали и жертвенные деньги. Шкуры лошадей, ежегодно жертвуемых обществом в Петров день, продавались, а деньги шли на оплату жертвенных животных.

Литература

1. *Materialien zur Mythologie der Wogulen*. Gesammelt von Artturi Kannisto; bearbeitet und herausgegeben von E.A. Virtanen und Matti Liimola (SUST. Vol. 113). Helsinki, 1958. 443 p.
2. *Wogulische Volksdichtung*. Gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto. Bearbeitet und herausgegeben von Matti Liimola. Helsinki. Band I: Texte mythischen Inhalts (SUST. Vol. 101). 1951. XLII + 483 p.
3. *Vogulische Volksdichtung*. Gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto. Bearbeitet und herausgegeben von Matti Liimola. Band II: Kriegs- und Heldensagen (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 109). Helsinki, 1955. IV + 831 p.

Nadezhda V. Lukina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: lunv@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 36, pp. 312–322.

DOI: 10.17223/22220836/36/38

KANNISTO A. FACILITIES AND THINGS IN THE SACRIFICES OF THE VOGULS / MANSI (TRANSLATED FROM THE GERMAN BY N.V. LUKINA)

Keywords: mansi; spirits; sacrifice; facilities; things.

Objective: introduction to the scientific circulation of valuable sources on the cultural heritage of Mansi. Sources: a part of the twentieth chapter of the book “Materials on the mythology of the Voguls”, containing records of A. Kannisto of 1901–1906. Field materials of the collector were prepared for printing and publishing in German by E.A. Virtanen and M. Liimola.

The method of systematization is used. A sample of the materials Kannisto information about the relevant objects and their thematic grouping. The publication is a part of the twentieth chapter of the book "Materials on the mythology of the Voguls", containing records of A. Kannisto of 1901–1906. Field materials of the collector were prepared for printing and publishing in German by E.A. Virtanen and M. Liimola. (Materialien zur Mythologie der Wogulen. Gesammelt von Artturi Kannisto; bearbeitet und herausgegeben von E.A. Virtanen und Matti Liimola (SUST. Vol. 113). Helsinki, 1958. 443 S.).

The article presents information on different groups of people: Pelym, Vagil, Lozva, Tavda, Konda, Upper Sosva. Descriptions of the material series are accompanied by appropriate extracts from myths and legends.

Structures on sacred places under the open sky are for sacrifice for high spirits and gods: *Numi-Torum* 'Supreme God', *Mirsusneḡum* 'World-Gazing-Man', *tapalāš* 'Father-tapa' etc. It includes a table, poles with crossbars for offerings and spears for meat. There is a platform with trees behind the house. Here people hung gifts and frames for transportation of a bear.

The sacrificial trees are growing sacred trees of different species with the device for the money on their trunks. They are designed for everyone and land around was sacred. The offerings are for *βitjalpḡ*, *βitjelpi* 'water shrine', *Numi-Torum* 'Supreme God' and his son. There is a barn for storing of figures of the spirits (*pupiḡ*) and the sacrificed items which is taboo for women. Sometimes it is at home and in the woods. Later they were replaced by birch bark baskets (*paip*).

A chest for offerings (*ūlam tōtap*) was stored on a shelf (*pāḡklala*) near the rear wall of the dwelling; figures of some patron spirits also were stored there. When people moved, they took a small sacrificial box or a bag with them. The use of sacrificed items was limited. Clothes from the sacred barn were worn by the performers at the Bear Holiday. Some gifts were given to a keeper of the guardian spirit. Damaged items were used for household needs or thrown away. The skins could be sold, the money could be borrowed. The types of material offerings of a basket with gifts (*βārimūlam tōtap*) were: clothes, swords and arrows, knife, fur, "saddle" of World-Gazing-Man, pieces of cloth, ribbons and scarves, the strings of beads, rings, coins, bells, vodka, etc. Separate categories are the figures of animals and spirits.

Summary. The Kannisto materials are fairly complete with the devices, vaults, and things that were used by the mansi in carrying out the sacrifices.

References

1. Virtanen, E.A. & Liimola, M. (eds) (1958) *Materialien zur Mythologie der Wogulen*. Collected by A. Kannisto. Helsinki: [s.n.].
2. Liimola, M. (ed) (1951) *Wogulische Volksdichtung. Gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto*. Vol. 1. Helsinki: [s.n.].
3. Liimola, M. (ed) (1955) *Wogulische Volksdichtung. Gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto*. Vol. 2. Helsinki: [s.n.].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ¹

АНДРЕЕВА Елена Анатольевна – кандидат исторических наук, зав. научно-исследовательским отделом Томского областного краеведческого музея им. М.Б. Шатилова.

E-mail: nurrikissam@list.ru

БАЖАНОВ Николай Сергеевич – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: Bazhanov_Nikolaj@mail.ru

БАЛАЛАЕВА Ольга Эдуардовна – кандидат филологических наук, эксперт комитета Государственной думы по региональной политике и проблемам Севера, Сибири и Дальнего Востока (Москва).

E-mail: cregions@duma.gov.ru

БАЛЬ Вера Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: balverbal@gmail.com

БАРСУКОВА Наталия Ивановна – доктор искусствоведения, профессор кафедры гуманитарных дисциплин АНОВО «Национальный институт дизайна» (Москва).

E-mail: bars_natali@mail.ru

БАТУРИН Даниил Антонович – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук и технологий Тюменского индустриального университета.

E-mail: kvark@nextmail.ru

БАТЫРЕВА Светлана Гарриевна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела истории, археологии и этнологии Калмыцкого научного центра Российской академии наук (Элиста).

E-mail: sargerel@mail.ru

БАСАРЕВА Наталия Ивановна – кандидат медицинских наук, врач-педиатр, аллерголог, доцент кафедры детских болезней Сибирского государственного медицинского университета МЗ РФ (Томск).

E-mail: nataly_2711@mail.ru

БУДЕНКОВА Валерия Евгеньевна – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: dissovet_iik@mail.ru

¹ В предыдущем выпуске (№ 35) сведения о Коневой Анне Владимировне приведены не полностью. Следует читать:

КОНЕВА Анна Владимировна – доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; главный научный сотрудник Центра религиоведческих и этнополитических исследований Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (г. Санкт-Петербург); ведущий научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (г. Томск).

E-mail: akoneva@list.ru

БХАТ Сурая Башировна – аспирант факультета гуманитарных технологий и иностранных языков Российского нового университета (Москва).

E-mail: Beyondbirthday77@gmail.com

БЫЧКОВА Ольга Ивановна – кандидат экономических наук, доцент, руководитель отдела комплексных проблем изучения культуры Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: bychkovaoi@mail.ru

ВЕНКОВА Алина Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург); ведущий научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва (Москва).

E-mail: venkova@mail.ru

ГАБРИЕЛЯН Тигран Олегович – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры книжной графики и дизайна печатной продукции Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского (Симферополь).

E-mail: Tigrangabr@tagart-studio.com

ГАЛАНИНА Екатерина Владимировна – кандидат философских наук, доцент Школы инженерного предпринимательства Национального исследовательского Томского политехнического университета; доцент кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: kate.galanina@yandex.ru

ГАЛКИН Дмитрий Владимирович – доктор философских наук, директор Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: galkindv@me.com

ГОРБУНОВА София Владимировна – аспирант геолого-географического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: post_delo@mail.ru

ГОРЛОВА Ирина Ивановна – доктор философских наук, профессор, директор филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: ii.gorlova@gmail.com

ДОЛГИХ Мария Николаевна – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: m.dolgich@gmail.com

ДОЛГИХ Надежда Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: dnn1410@gmail.com

ЕГЛЕ Людмила Юрьевна – кандидат культурологии, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: legle@mail.ru

ЖЕРАВИНА Ольга Александровна – кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: ozheravina@yandex.ru

КАБАЧЁК Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, декан факультета художественного творчества Крымского университета культуры, искусств и туризма.

E-mail: natalidance@mail.ru

КОЛБЫШЕВА Юлия Владимировна – кандидат филологических наук, доцент отделения иностранных языков Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: safia78@mail.ru

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: nk42-68@mail.ru

КОНЕВА Анна Владимировна – доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; главный научный сотрудник Центра религиозных и этнополитических исследований Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (г. Санкт-Петербург); ведущий научный сотрудник лаборатории методологии и теории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (г. Томск).

E-mail: akoneva@list.ru

КОРНИЕНКО Михаил Анатольевич – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Лаборатории междисциплинарных исследований Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: mkornienko1@gmail.com

КОСТИНА Наталья Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент, ведущий специалист отдела комплексных проблем изучения культуры Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, Южный филиал (Краснодар).

E-mail: kostnat72@mail.ru

КУКЛИНА Анастасия Юрьевна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: kuklina_1993@bk.ru

КУХТА Мария Сергеевна – доктор философских наук, профессор отделения материаловедения Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: eukuh@mail.tomsknet.ru

ЛОСЕВА Светлана Николаевна – кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования Иркутского государственного университета.

E-mail: Loseva@bk.ru

ЛУКИНА Надежда Васильевна – доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: lunv@mail.ru

МАЙНЫ Шенне Борисовна – кандидат культурологии, доцент кафедры технологии и предпринимательства Тувинского государственного университета (Кызыл).

E-mail: shenne85@mail.ru

МАРКОВ Виктор Иванович – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: vikt-markov@yandex.ru

НИКОЛАС Дэвид (David Nicholas) – профессор, директор исследовательского центра «CIBER», г. Ньюбери (Беркшир, Великобритания).

E-mail: dave.nicholas@ciber-research.eu

ОДЕГОВА Ольга Владимировна – кандидат философских наук, доцент кафедры английской филологии Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: olga-odegova@yandex.ru

ПЕЙГИНА Лариса Владимировна – аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: larisa.mareeva@gmail.com

ПЕТРЕНКО Валерия Владимировна – кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии, теории познания и социальной философии Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: vptomsk@mail.ru

ПЕТРОВА Галина Ивановна – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: seminar_2008@mail.ru

РЫКУН Марина Петровна – кандидат исторических наук, зав. кабинетом антропологии; факультет исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: m_rykun@mail.ru

РЯБОВА Марина Эдуардовна – доктор философских наук, профессор кафедры теории и практики перевода Российского нового университета (Москва).

E-mail: Ryabovame@mail.ru

РЯБЦЕВА Васелина Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: vaselina21@mail.ru

САВЕЛЬЕВА Елена Николаевна – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: limi77@inbox.ru

СМЕРДОВА Карина Сергеевна – студентка Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: smerdova.k@mail.ru

СУХАНОВ Вячеслав Алексеевич – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: slsuh@mail.ru

ТЕПЛЯКОВА Анастасия Олеговна – аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: castalia@inbox.ru

УИГЕТ Эндрю Орвилл (Andrew Wiget) – профессор университета Нью-Мексико (США).

E-mail: andrew.wiget@gmail.com

УТКИНА Анна Николаевна – кандидат философских наук, доцент; отделение иностранных языков Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: an_utkina@mail.ru

ФИЛЕВА-РУСЕВА Красимира Георгиевна – кандидат психологических наук, доцент кафедры фортепиано и аккордеона факультета музыкальной педагогики Академии музыкальных, танцевальных и изобразительных искусств (Пловдив, Болгария).

E-mail: krassyfilleva@abv.bg

ЧАРЫШОВА Мария Юрьевна – заведующая культурно-образовательным отделом БУРА «Национальный музей имени А.В. Анохина» (Горно-Алтайск).

E-mail: charyshovamaria@mail.ru

ЧЕРНОВА Ирина Владимировна – кандидат исторических наук, доцент Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: ikar561965@mail.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2019. № 36**

Редактор *К.Г. Шилько*

Корректор *Е.Г. Шумская*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Яковсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 24.12.2019 г. Дата выхода в свет 17.01.2020 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 20,5.; усл. печ. л. 26,65.; уч.-изд. л. 28,13.
Тираж 50 экз. Заказ № 4132. 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