

ВЕСТНИК  
ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
КУЛЬТУРОЛОГИЯ  
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University  
Journal of Cultural Studies and Art History

---

---

*Научный журнал*

---

---

**2020**

**№ 39**

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. ист. наук, доцент каф. 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

<b>Водопьянова Е.В., Коробейникова Л.А.</b> Главные направления деятельности Европейского союза в сфере культуры и их иерархия.....	5
<b>Гаузер И.В., Ермолин Е.А.</b> Мифообраз гениального художника в художественном опыте К. Бальмонта: рецепция испанского артистизма.....	12
<b>Изотова Н.Н.</b> Напиток богов в повседневной и праздничной культуре японцев .....	22
<b>Кирдяшкин И.В.</b> Политическая социализация как «забота о себе» в контексте культурно-символических сценариев коммуникации.....	33
<b>Кузоро К.А.</b> Научные коммуникации в современном российском духовном образовании: формы и значение.....	45
<b>Макненко М.А.</b> «Смарт» как парадигма современной культуры .....	52
<b>Маленко С.А., Некита А.Г.</b> Антропология пролетарской телесности: идеологическая стратегия потребления страданий и смерти в культурной традиции американского фильма ужасов.....	66
<b>Меньшиков Л.А.</b> Деконструкция киноискусства в неодадаистском проекте: «Антология флюксфильмов» в контексте антиэстетики.....	79
<b>Михайлова Н.В.</b> Культурологический подход к исследованию интернационализации высшего образования.....	93
<b>Савельева Е.Н., Буденкова В.Е., Преснякова А.В.</b> Кинопроизводство томских режиссеров-любителей как просьюмерская практика .....	103
<b>Санду О.М.</b> Метод мифопоэтики в дизайне.....	117
<b>Федотова Н.Г.</b> Практики городской коммеморации: особенности формирования культурной памяти города.....	130
<b>Чукуров А.Ю.</b> Дигитальная телесность в контексте популярной культуры.....	144
<b>Швецова А.В., Донская Е.В., Элькан О.Б.</b> О законе минимизации репрезентации художественных концептов.....	155
<b>Шинкевич П.Г.</b> Существование авторского текста в контексте понимания платоновских эйдесов.....	162

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Найко Н.М.</b> Смысловые подтексты Девятой симфонии Д. Шостаковича .....	170
<b>Овчинникова Р.Ю.</b> Проектный процесс в графическом дизайне: условия реализации.....	185
<b>Семергеев В.Б., Афанасьев Г.К.</b> Традиции балалаечного искусства в Орле.....	197
<b>Серикова Т.Ю.</b> «Конструктивный экспрессионизм» Евгения Толмашова.....	203
<b>Солдатова Г.Е.</b> Опыт анализа звуковысотной структуры наигрышей на мансийской цитре.....	214

### КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

<b>Бакиева О.А.</b> Цветовые коды в традиционном женском костюме у коренных народов Севера.....	226
<b>Дмитриенко Н.М.</b> Женский след в музейном деле Сибири (XIX – начало XX в.).....	241
<b>Голев И.А., Дмитриенко Н.М.</b> К истокам музейного дела в алтайском городе Бийске (конец XIX – начало XX в.).....	252
<b>Новосельская В.В.</b> Туризм и культура как факторы регионального развития: проблемы взаимосвязи.....	261
<b>Сартакова А.В.</b> История и современное состояние музейных институций особо охраняемых природных территорий Забайкальского края .....	273

### БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

<b>Ляпкина А.А.</b> Современное положение библиотек в структуре гимназий (на примере учебных заведений г. Томска) .....	279
<b>Одорова Т.Л.</b> Биобиблиография на сайтах библиотек Бурятии.....	286
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b> .....	294

## CONTENTS

### CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

<b>Vodopiyanova E.V., Korobeynikova L.A.</b> Main activities of the European Union in the sphere of culture and their hierarchy.....	5
<b>Gauzer I.V., Ermolin E.A.</b> Mythopoetical image of genius artist in K. Balmont's artistic experience: reception of Spanish artistry.....	12
<b>Izotova N.N.</b> Drink of the gods in everyday and holyday Japanese culture.....	22
<b>Kirdjashkin I.V.</b> Politikalsocialisation as "care of" in context of cultural-symbolical scenarios of communications.....	33
<b>Kuzoro K.A.</b> Scientific communications in the modern Russian ecclesiastical education: forms and meaning.....	45
<b>Makienko M.A.</b> "Smart" as a paradigm of modern culture.....	52
<b>Malenko S.A., Nekita A.G.</b> Anthropology proletarian physicality: the ideological strategy of consumption of suffering and death in the cultural traditions of the American horror film.....	66
<b>Menshikov L.A.</b> Deconstruction of cinema in the neo-dada project: <i>the fluxfilm anthology</i> in the anti-aesthetics context.....	79
<b>Mihailova N.V.</b> Culturologicalapproachto the study of the higher education internationalization.....	93
<b>Savelieva E.N., Budenkova V.E., Presnyakova A.V.</b> Tomsk amateur filmmakers' film production as a prosumer practice.....	103
<b>Sandu O.M.</b> The method of mythopoetics in design.....	117
<b>Fedotova N.G.</b> Practices of urban commemoration: features of the city cultural memory formation.....	130
<b>Chukurov A.Yu.</b> Digital bodility in the popular culture context.....	144
<b>Shvetsova A.V., Donskaya E.V., Elkan O.B.</b> About the Law of Minimization of Representation of Artistic Concepts.....	155
<b>Shinkevich P.G.</b> The existence of the author's text in the context of understanding Platonic eidos.....	162

### ART HISTORY

<b>Naiko N.M.</b> Semantic overtones of D. Shostakovich's Ninth symphony.....	170
<b>Ovchinnikova R.Yu.</b> Graphic design process: context of implementation.....	185
<b>Semerageev V.B., Afanasyev G.K.</b> Traditions of balalaika art in Orel.....	197
<b>Serikova T.Yu.</b> "Constructive Expressionism" by Evgenia Tolmashova.....	203
<b>Soldatova G.E.</b> The experience of analyzing of the pitch organisation of Mansi zither tunes.....	214

### CULTURAL HERITAGE

<b>Bakieva O.A.</b> Color in the traditional costume art of indigenous small nations in Tyumen North.....	226
<b>Dmitrienko N.M.</b> Women's track in the museum science of Siberia (XIX – early XXth century).....	241
<b>Golev I.A., Dmitrienko N.M.</b> To the origins of museum science in Altai city of Biysk (late 19th to early 20th century).....	252
<b>Novoselskaya V.V.</b> Tourism and culture as factors of regional development: problems of interconnection.....	261
<b>Sartakova A.V.</b> The history and modern state of the museum institutions of the specially protected natural areas of the Trans-Baikal Territory.....	273

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

<b>Lyapkova A.A.</b> Current situation of grammar schools' libraries (on the example of educational institutions of Tomsk).....	279
<b>Odorova T.L.</b> Biobibliography on the websites of libraries of Buryatia.....	286
<b>INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS</b> .....	294



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 008.001 (4)

DOI: 10.17223/22220836/39/1

**Е.В. Водопьянова, Л.А. Коробейникова**

### ГЛАВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВРОПЕЙСКОГО СОЮЗА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИХ ИЕРАРХИЯ

*На основании анализа официальных документов Европейского союза в статье рассмотрены новейшие тенденции в определении главных направлений деятельности ЕС в сфере культурной политики. Установлено, что при всей безусловной значимости и внимании к классическому европейскому культурному наследию информационный век вносит существенные коррективы в управленческие парадигмы, сегодня требующие инновационности даже в самых традиционных сферах. Показано, что в дальнейшем инициативы по содействию динамике культурных индустрий и расширению инноваций в сфере культуры займут более обширное пространство в системе базовых управленческих действий Евросоюза, где на сегодня доминируют наследие и цифровизация.*

Ключевые слова: культурная политика ЕС, культурное наследие, цифровизация.

Несмотря на то, что европейская интеграция начиналась с экономики, вопросы идентичности как смыслового фундамента объединения всегда были знаковыми для евростратегов. Актуальность анализа проблем культурной политики ЕС сохраняется и до сих пор, поскольку, во-первых, запрос на ее модификацию инициируют современные социальные реалии миграционных процессов, а во-вторых, требования к изменению классических подходов к менеджменту наследия диктует информационная эпоха. Цель данного исследования состоит в том, чтобы на базе анализа официальных документов ЕС, относящихся к культурной политике, выявить иерархию между ее основными направлениями. В большинстве работ, посвященных культурной политике Евросоюза, авторы ставят перед собой задачу прежде всего ознакомить читателей с тем, как меняются стратегические приоритеты ее функционирования на протяжении десятилетий истории европейской интеграции. Научная новизна данной статьи, напротив, состоит в том, чтобы на базе рассмотрения главных текущих направлений культурной политики ЕС дать прогноз ее динамики на ближайшее десятилетие.

Как известно, функции Европейского союза применительно к области культуры определены в ст. 167 Договора о функционировании Евросоюза. Поскольку отдельные государства-члены ЕС несут ответственность за свою собственную политику в секторе культуры, роль Европейской комиссии при этом заключается в оказании помощи в решении таких проблем, как изменение моделей менеджмента в сфере культуры, в том числе с использованием цифровых технологий, а также необходимость поддержки инновационного потенциала культурного и творческого секторов.

Генеральный директорат по вопросам образования, молодежи, спорта и культуры является департаментом Европейской комиссии, который занимается вопросами образования, профессиональной подготовки молодежи, спорта, языков и культуры.

Деятельность департамента в этой области определяется Европейской повесткой дня в области культуры, которая направлена на укрепление роли и позиций культуры во все более глобализирующемся мире. Департамент разрабатывает политику по поддержке культурного наследия (КН) Европы.

План работы по культуре на 2019–2022 гг. [1], принятый 27 ноября 2018 г., определяет пять основных приоритетов европейского сотрудничества в области культурной политики и объединения усилий на национальном и европейском уровнях в таких сферах, как:

- устойчивость КН;
- сплоченность и благополучие;
- экосистема, поддерживающая художников, культурных и творческих профессионалов и европейский контент;
- равенство полов;
- международные культурные связи.

Исходя из этих приоритетов, центральные направления деятельности ЕС в этой области ныне можно обозначить как эффективное управление наследием, причем реализуемое на фоне и в значительной мере посредством цифровизации, а также как содействие развитию современных форм бытия культуры.

Менеджмент КН безусловно является системообразующим фактором современной европейской культурной политики и имеет давнюю историю, коренящуюся в замыслах и реальных интеграционных стратегиях в этой сфере, берущих начало от европейских культурных проектов восьмидесятых годов прошлого века. Общие контуры уже реализованных стратегий воспроизводятся и ныне, в частности, посредством функционирования инициатив «Европейские столицы культуры», (стартовала в 1985 г.) и лейбла «Европейские объекты наследия» – знакового формата, которым отмечаются здания, музеи, архитектурные формы и события, знаменующие вехи в истории и культуре Европы. Данная программа под эгидой Европейской комиссии была запущена в 2013 г. На сегодняшний день патронаж над КН со стороны Евросоюза можно рассматривать как систему глубоко иерархизированных элементов, отражающих масштабы и сложность европейского наследия, во-первых, а также дифференциацию подходов к управлению им и его продвижению в современных формах, во-вторых.

Однако при всей безусловной значимости и внимании к классическому европейскому КН информационный век вносит существенные коррективы в управленческие парадигмы, сегодня требующие инновационности даже в самых традиционных сферах.

Ныне Евросоюзу предстоит сформировать стратегический подход к изменению бизнес-модели потребления объектов европейского КН, главным для которого станет максимально точное определение основных тенденций со стороны спроса, идущего от отдельных граждан и социальных групп. Такая стратегия сулит выгоды обществу, отдельным гражданам, а также и традиционным / вновь возникающим структурам КН. Следует заметить, что

предпринимательство в сфере КН вовсе не свободно от ряда уязвимостей, к которым, в частности, можно отнести и динамику занятости в этой сфере, предполагающую, в отличие от традиционной модели найма, так называемые уязвимые рабочие места, предполагающие частичную / временную занятость, а также самозанятость. КН сегодня существует и развивается как противоречивое единство традиционного и инновационного, причем роль последнего неуклонно растет, подчиняясь логике развития информационного социума.

Исследователи в значительной степени связывают направленность на инновационность прежде всего с молодежью как специфическим возрастным сегментом аудитории потребителей европейского КН, для которых информационно-коммуникационные технологии стали повседневностью досуга, а значит, и средством потребления / продвижения культуры. В процессе достижения этих целей экономические выгоды становятся неотделимы от социальных, прежде всего направленных на совершенствование качества жизни.

В технологическом аспекте в основе происходящих изменений лежит прежде всего тотальная цифровизация европейского общества, ведущая, в частности, к улучшению и современным модификациям инфраструктуры КН. Все это работает на формирование новых навыков, в том числе творческих, а также на динамику коммуникации, повышения уверенности в себе, возможностей для развития вообще и волонтерства в частности, а также чувства сплоченности и идентичности на разных уровнях европейского социума. Задача состоит в том, чтобы сформировать разнообразные практики управления КН, «увеличить участие людей в принятии решений, влияющих на их культурную идентичность» [2. Р. 18]. Инновационные практики предпринимательства наследия приспособлены к этому больше, нежели классическое продвижение и потребление КН.

Большая индивидуализация потребления КН ныне прежде всего предполагает избирательное потребление информации и ее оптимизацию. Последняя в инновационном расширении границ предпринимательства наследия может быть выражена:

- в формировании новых подходов и расширении аудиторий восприятия КН посредством развития нишевого туризма, в частности, экстремального, структурированного по возрастным группам, образовательному уровню, профессиональным профилям и т.п.;

- в расширении детерминированного цифровой средой туризма и деловых предложений, основанных на онлайн-событиях, онлайн-группах участия и т.п.;

- в усилении интеграции различных социальных групп через коммуникацию в сфере КН, включая технологии мобильной связи, в том числе позволяющие мгновенно поделиться эмоциями от восприятия объектов европейского классического наследия.

При этом в настоящее время сформировалась насущная необходимость максимально использовать цифровые технологии для записи, документирования, сохранения и популяризации КН в Европе. Цифровая реальность одновременно поможет не допустить исчезновения объектов наследия в условиях ухудшения состояния артефактов КН с течением времени и при негативных техногенных воздействиях. Она же предстает как потенциальная страховка от терроризма, вандализма и стихийных бедствий.

Недавние драматические события уже дали этому концепту дигитализации достаточно подтверждений. Хрупкость и уязвимость культурных объектов зримо проявилась, в частности, в момент пожара в парижском соборе Нотр-Дам и стихийных бедствиях, порожденных европейскими наводнениями и землетрясениями последних десятилетий. Наконец, пандемия коронавируса, оказавшая масштабное влияние на мобильность европейского населения, в частности, инициировала новый уровень использования цифровых технологий применительно к КН в Старом Свете. Именно в этот период изоляции и тотального дистанцирования Интернет приблизил и сделал бесплатными для европейцев культурно-туристические объекты, в частности, посредством 3D-туров по сегменту КН, а также позволил осуществить виртуальные свободные визиты в оперные театры, музеи и библиотеки.

Самые известные культурные центры в большинстве своем в настоящее время предлагают виртуальные туры онлайн. Так, Лувр проводит виртуальные туры по некоторым из своих коллекций, в Берлине создана 3D-модель алтаря из музея Пергамон, в формате 3D доступно много объектов в Баварии, в Нидерландах виртуальные туры предлагают, в частности, Рексмوزهи и музеи Ван Гога и Рембранта, Прадо в Мадриде, а в Стокгольме музей корабля Vasa. В Ватикане таким образом можно осмотреть Сикстинскую капеллу и лоджии Рафаэля. Применительно к европейским странам вне ЕС отметим доступный в сети онлайн тур по Британскому музею.

Еврократы справедливо полагают, что цифровые технологии открыли новые и значительно более оптимальные способы для сохранения культурных ценностей в новых форматах. ЕС уже много лет поддерживает исследовательские и инновационные проекты, разрабатывающие цифровой доступ к КН на базе таких современных технологий, как 3D-приложения, виртуальная реальность (VR), дополненная реальность (AR), big data, искусственный интеллект, 5G. Они делают доступными модели разнообразных произведений искусства от картин, памятников, исторических зданий и объектов до моды или видеоигр.

Благодаря технологиям виртуальной и дополненной реальности города из прошлого возвращаются из небытия, а потребители КН могут исследовать европейские достопримечательности не выходя из своего дома или, напротив, почувствовать эффект присутствия в жизни в иную историческую эпоху. Туризм принимает другое, фактически вневременное и внепространственное измерение: виртуальные музеи открыты круглосуточно, дети изучают историю в увлекательных играх, а взрослые с большей легкостью погружаются в европейскую идентичность и историю.

К настоящему времени наиболее масштабным результатом цифровизации КН в Евросоюзе оказался проект Europeana ([europeana.eu](http://europeana.eu)) – уникальная европейская платформа для легкого доступа и использования цифрового культурного наследия. Уже сегодня в ней задействованы тысячи культурных структур по всей Европе, это 57 млн цифровых объектов из более чем 3 500 музеев, галерей, библиотек и архивов Старого Света. Данный мегапроект уже более десяти лет направлен на то, чтобы сделать европейскую культуру доступной для всех, при этом

– большая часть контента здесь находится в общественном достоянии и объединяет ресурсы из различных источников;

- его ресурсы нацелены в том числе на разработку и обмен передовым опытом, стандартами и общими решениями, признанными на международном уровне;

- он подразумевает создание Европейской сети информационных партнеров, агрегаторов и специалистов по КН, а также механизма цифровой трансформации учреждений культурного наследия;

- в рамках платформы доступны, в частности, такие тематические ресурсы, как «Пионеры-первопроходцы в искусстве, науке и обществе», а также «Нерассказанные истории и официальные истории Первой мировой войны».

На церемонии подписания Декларации о цифровизации европейского КН исполнительный директор Фонда Europeana Гарри Вервайен сказал: «Европа не стала инвестировать в очередной Google. Я думаю, что она инвестировала в нечто более важное, чем это; она инвестировала в Совместимость. Модель Europeana, которая оставляет суверенитет в руках институтов, но основана на сотрудничестве и общих стандартах, стала экспортным продуктом, который копируется по всему миру, от США до Индии и от Мексики до Японии» [3].

Оцифровка может помочь в сохранении, обновлении, изучении и продвижении европейской культуры, в то время как онлайн-доступность придает КН большую эгалитарность и в состоянии помочь углублению чувства сопричастности к общему наследию и единым европейским ценностям.

Между тем пока только 10% культурного наследия Европы оцифровано, при этом из него уже доступно онлайн всего лишь 36%. На долю культурного сектора ЕС в настоящее время приходится 8,7 млн рабочих мест и 5,3% ВВП от ЕС. Положительное сальдо торгового баланса культурных товаров ныне составляет 12,8 млрд евро [4. Р. 3].

Стратегия ЕС по оцифровке и онлайн-доступности культурных материалов постоянно совершенствуется и дополняется. Новые шаги по продвижению оцифровки культурного наследия были зафиксированы Декларацией государств-членов о сотрудничестве в сфере оцифровки культурного наследия от 9 апреля 2019 г. [5] и нацелены:

- на панъевропейскую инициативу по 3D-оцифровке артефактов, памятников и объектов КН;

- повторное использование оцифрованных культурных ресурсов для содействия вовлечению граждан, инновационному использованию и распространению информации в других секторах;

- укрепление межсекторального, трансграничного сотрудничества и наращивание потенциала в секторе оцифрованного КН.

Такие программы Евросоюза, как завершающийся Horizon 2020 и Connecting Europe Facility, поддерживают проекты в области передовых технологий оцифровки, виртуальной реальности, познавательных игр, отбора значимого контента, виртуальных музеев и платформ, создавая инфраструктуру для цифрового доступа к европейскому КН для всех, в любом месте и в любое время.

Подведем некоторые итоги. Культурная политика ЕС с момента его основания и до настоящего времени акцентировала свое внимание на менеджменте КН Старого Света, и в иерархии ее приоритетов последнее по-прежнему доминирует. Все остальные инициативы в этой сфере оказываются средствами «донастройки» ее эффективности в соответствии со спецификой

текущей социокультурной ситуации. КН на службе идентичности и коммерциализации – так можно определить магистральное направление культурно-интеграционной стратегии Евросоюза сегодня.

Феномен КН, лежащий в фундаменте культурной политики ЕС, и ныне является системообразующим, однако постиндустриальный социум безусловно вносит коррективы в устоявшиеся за десятилетия подходы. И на сегодняшний день деятельность Европейского союза в сфере культурной политики уже невозможна вне цифровизации. Последняя, с одной стороны, предстает как вполне автономная целостность, но применительно к КН, несомненно, выступает как средство для сохранения и экспансии последнего в условиях информационных реалий. Масштаб использования дигитальных процессов для оптимизации функционирования европейского КН в настоящее время столь велик, что есть все основания утверждать, что базовое направление культурной политики оказалось дифференцировано на собственн КН и его цифровизацию.

В процессе своего инобытия в пространстве КН сама цифровизация обрела новые функции, став своеобразным посредником между презентацией новых форм видения европейского классического КН и современной культурой в ее инновационно-индустриальных ипостасях. Цифровизация уравнивает и объединяет на новом уровне наследие, культурные индустрии, а также содействие современному творчеству и стимулированию инноваций в этой сфере.

И если на сегодняшний день в официальных документах Европейского союза КН и цифровизация постулируются в качестве основных направлений культурной политики объединения, то есть веские основания полагать, что в дальнейшем инициативы по содействию динамике культурных индустрий и расширению инноваций в сфере культуры займут подобающее место в системе базовых управленческих действий ЕС. Это ни в коем случае не будет умалять роли и места традиционного европейского КН, а лишь расширит пространство его потенциальных возможностей.

### *Литература*

1. *Draft Council conclusions on the Work Plan for Culture 2019–2022* (2018). Brussels, 15 November (OR. en) 13948/18 CULT 137. URL: <http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13948-2018-INIT/en/pdf#http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13948-2018-INIT/en/pdf> (Accessed: 03.06.2020).
2. *Iglesias M., Kern P., Montalto V. Use of Structural Funds for Cultural Projects*. Brussels: European Parliament, 2012. URL: <http://www.keanet.eu/docs/structuralfundsstudy.pdf> (Accessed: 06.06.2020).
3. *Daley B. Member States sign digitising cultural heritage declaration at Digital Day*. URL: <https://pro.europeana.eu/post/member-states-sign-digitising-cultural-heritage-declaration-at-digital-day-2019> (Accessed: 06.06.2020).
4. *Digital for culture. Preserving and promoting our cultural heritage*. 2019. European Union.
5. *EU Member States sign up to cooperate on digitising cultural heritage*. 2019 9 April. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/eu-member-states-sign-cooperate-digitising-cultural-heritage> (Accessed: 14.06.2020).

**Elena V. Vodopyanova**, Institute of Europe, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

E-mail: [veritas-41@yandex.ru](mailto:veritas-41@yandex.ru)

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

E-mail: [larisa\\_korobeynikova@rambler.ru](mailto:larisa_korobeynikova@rambler.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 5–11.*

DOI: 10.17223/2220836/39/1

## MAIN ACTIVITIES OF THE EUROPEAN UNION IN THE SPHERE OF CULTURE AND THEIR HIERARCHY

**Keywords:** EU cultural policy; cultural heritage; digitalization.

Based on the analysis of official documents of the European Union, the article considers the latest trends in determining the main directions of the EU's activities in the field of cultural policy. It is established that despite the absolute importance and attention to the classical European cultural heritage, the information age makes significant adjustments to management paradigms that today require innovation even in the most traditional areas.

It is shown that the heritage of classical culture today exists and develops as a contradictory unity of traditional and innovative, and the role of the latter is steadily growing, obeying the logic of the development of information society. In the process of achieving these goals, economic benefits become inseparable from social benefits, primarily aimed at improving the quality of life.

The author argues that the phenomenon of heritage, which is the Foundation of the EU's cultural policy, is still a system-forming one, but the post-industrial society certainly makes adjustments to the approaches that have been established for decades. And today, the European Union's activities in the field of cultural policy are no longer possible outside of digitalization. The latter, on the one hand, appears as a completely Autonomous entity, but in relation to cultural heritage, it undoubtedly acts as a means for preserving and expanding the latter in the context of information realities. The scale of the use of digital processes to optimize the functioning of the European classicist heritage is currently so large that there is every reason to assert that the basic direction of the European Union's cultural policy has been differentiated into heritage as such and its digitalization.

The study reveals that in the process of its non-existence in the space of cultural heritage, digitalization itself has acquired new functions, becoming a kind of intermediary between the presentation of new forms of vision of European classics and modern culture in its innovative and industrial hypostases. Digitalization equalizes and unites heritage and cultural industries on a new level, as well as promoting modern creativity and stimulating innovation in this area.

The legacy of classical culture today exists and develops as a contradictory unity of traditional and innovative, and the role of the latter is steadily growing, obeying the logic of the development of information society.

It is established that if today in the official documents of the European Union heritage and digitalization are postulated as the main directions of the cultural policy of the Association, then there are good reasons to believe that in the future, initiatives to promote the dynamics of cultural industries and expand innovations in the field of culture will take their proper place in the system of basic management actions of the EU. In conclusion, the author emphasizes that this will in no way detract from the role and place of traditional European cultural heritage, but will only expand the space of its potential possibilities.

## References

1. European Union. (2018) *Draft Council conclusions on the Work Plan for Culture 2019–2022* (2018). Brussels, 15 November (OR. en) 13948/18 CULT 137. [Online] Available from: <http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13948-2018-INIT/en/pdf#http://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-13948-2018-INIT/en/pdf> (Accessed: 3rd June 2020).
2. Iglesias, M., Kern, P. & Montalto, V. (2012) *Use of Structural Funds for Cultural Projects*. Brussels: European Parliament. [Online] Available from: <http://www.keanet.eu/docs/structuralfundsstudy.pdf> (Accessed: 6th June 2020).
3. Daley, B. (2019) *Member States sign digitising cultural heritage declaration at Digital Day*. [Online] Available from: <https://pro.europeana.eu/post/member-states-sign-digitising-cultural-heritage-declaration-at-digital-day-2019>. (Accessed: 6th June 2020).
4. European Union. (2019a) *Digital for culture. Preserving and promoting our cultural heritage*. [s.l., s.n.].
5. European Union. (2019b) *EU Member States sign up to cooperate on digitising cultural heritage*. 9th April. [Online] Available from: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/eu-member-states-sign-cooperate-digitising-cultural-heritage> (Accessed: 14th June 2020).

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/39/2

И.В. Гаузер, Е.А. Ермолин

## МИФООБРАЗ ГЕНИАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОПЫТЕ К. БАЛЬМОНТА: РЕЦЕПЦИЯ ИСПАНСКОГО АРТИСТИЗМА

*Рассматривается рецепция образов испанских художников в творчестве К. Бальмонта, представленном стихотворениями «Аккорды», «Веласкес», «Рибейра», «Пред картиной Греко», а также статьей «Поэзия ужаса», посвященной Ф. Гойе. Данное исследование включено в контекст осмысления диалога русской и испанской культур, который приобрел весьма интенсивный характер в эпоху Серебряного века. Авторами обосновывается мифотворческий ониризм К. Бальмонта как основа создания им мифообраза гения-творца, версиями которого выступают Веласкес, Гойя, Рибера, Мурильо и Эль Греко. Испанские художники становятся предметом символистской художественной рефлексии, обращенной к бальмонттовскому тезаурусу гениальности и к образным экзистенциалам поэта.*

*Ключевые слова:* диалог культур, рецепция, мифообраз художника, ониризм как творческий метод, русская поэзия Серебряного века, испанская живопись.

Диалог с инокультурными мирами в русской культуре рубежа XIX–XX вв. был максимально заострен, являлся нормой культурного опыта, а многие деятели культуры мыслили себя в глобальном культурном контексте, укореняя свои поиски и свершения и в традиции российской культуры, и в мировом культурном контексте. Обращение к этой эпохе и к творческому самоопределению ее яркого представителя К. Бальмонта требует учесть диалогическую рефлексия, идею диалогичности как принцип существования и развития культуры. Идея диалога как способа самореализации экзистенции и важнейшего формата исторического процесса занимает в современной гуманитаристике значительное место [1, 2], она транслировалась учеными и философами, является ядром экзистенциально-персоналистского вектора философии и художественной жизни Запада. Так, К. Ясперс считал, что «единство истории в коммуникации со всеми другими людьми, соотнося свою веру с сокровенной глубиной всех людей, объединяя собственное сознание с чужим» [3. С. 49]. В отечественной науке диалогизм в культуре многосторонне осмыслен М.М. Бахтиным, В.С. Библером, Ю.М. Лотманом и их последователями. Согласно В.С. Библеру, культура может развиваться «только на грани культур, в одновременности, в диалоге с другими целостными, замкнутыми „на себя“ – на выход за свои пределы – культурами» [4. С. 286].

Диалогизм как метатема культурной рефлексии приобретает сегодня особую актуальность в контексте глобализации пространства культуры и всплеска глобальных коммуникаций. Установка на диалогичность присуща самой природе современного гуманитарного знания, подразумевающего рост междисциплинарных исследований на стыке культурологии, истории, искусствоведения, литературоведения и т.п.



В данной работе мы рассмотрим случай преломления инокультурного, испанского элемента в семиотическом пространстве российской словесности рубежа XIX–XX вв.: специфику культурного диалога К. Бальмонта с «испанским текстом» культуры в одном чрезвычайно важном для русского поэта-символиста аспекте. Речь идет о концептуализации исключительного места художника в мироздании и произведения искусства как запечатленного «вещного» сна.

Априори эта важность определена неоромантическим, символистским вектором творческих исканий К. Бальмонта, обязывающим его к осмыслению миссии творца; но особой задачей является прояснение того, как этот ментальный узус соприкасался с испанской темой в творчестве К. Бальмонта и с его дискурсом живописца как гения и живописи как вида искусства. Материалом исследования являются стихотворения К. Бальмонта «Аккорды», «Веласкес», «Пред картиной Греко», «Рибейра», а также его эссе «Поэзия ужаса» и путевые заметки «С Балеарских берегов».

Испанизм в художественном опыте К. Бальмонта осмысливался учеными в России, Армении и Эстонии в некоторых конкретных аспектах [5–11]. Так, биографические обстоятельства встречи К. Бальмонта с Испанией раскрыты К.М. Азадовским [12]. В статье М.А. Ариас-Вихиль идет речь об испанских литературных образах в поэзии символистов, в том числе К. Бальмонта, в постреволюционный период. Можно в целом согласиться с исследователем: в творчестве К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба «...испанский миф» занимал особое место: через „вечные образы“ Испании поэты выражали себя, свое понимание мира» [13. С. 43]. При этом сюжет о рецепции К. Бальмонтом Испании затрагивался изучавшими переводы К. Бальмонта с испанского языка В.С. Полиловой и А.Г. Чуляна, однако с очень предварительной постановкой вопроса о концептуализации Бальмонтом испанского художника как гения особого рода, а вопрос о рецепции К. Бальмонтом испанской живописи остается практически неизученным.

Заслуживают внимания еще две работы. И.С. Тяпков проблематизирует вопрос, является ли испанская тема в творчестве К. Бальмонта глубоким символическим «мостом» между двумя культурами или же это «испанщина», имевшая целью дешевую популярность [14]. А.И. Суханова пишет о роли имен художников в стихотворении К. Бальмонта «Аккорды» с точки зрения интермедийных связей [15].

Испанский сюжет в русской культуре складывался довольно медленно. В XIX в. некоторый разбег ему дали перипетии наполеоновских войн. Затем Испания воспринималась романтически, сквозь французскую (П. Мериме) и американскую (В. Ирвинг) призмы. В 1840-е гг. Испанию посетили И. Айвазовский, М. Глинка, а В. Боткин открыл Испанию для русского читателя своими «Письмами об Испании». Поездки в Испанию с тех пор постепенно вошли составной частью в культурную программу европейских экскурсий русских художников и литераторов (К. Брюллов, В. Стасов, И. Репин, В. Верещагин и др.). Но лишь для К. Бальмонта Испания становится в конце XIX в. культурным магнитом [12]. Он изучил испанский язык, вникал в «творчество испанских поэтов-мистиков XVI века» [13. С. 43–44], переводил П. Кальдерона, Тирсо де Молину, Лопе де Вега, Хосе де Эспронседу, Хосе Соррилью и др., соотносил свое творчество с художественным опытом испанцев.

Испания К. Бальмонта – это прежде всего страна великих художников. Он создает портреты-мифы великих испанцев. Культ художника-творца, который сложился в романтизме XIX в., актуализирован у К. Бальмонта с его установкой на преодоление очевидности и преображение реальности.

В стихотворении «Аккорды» упоминаются «бессмертный» Веласкес, «святой» Мурильо, Гойя [16. С. 163]. Им дано выразить суть нации. «Грязненький мальчишка Мурильо», писал К. Бальмонт в заметке «С Балеарских берегов», – это «детище» Испании [17. С. 187], т.е. характерное выражение самой сути народного бытия. Эти живописцы для него почти сверхлюди, «обломки нездешних миров, аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных слов» [16. С. 163]. Они, как и великие художники-итальянцы, – «любимцы грядущих времен» [Там же].

Даже в поражении они грандиозны. Так, в стихотворении «Пред картиной Греко» испанский художник Эль Греко предстает бунтарем, побежденным Богом. «Сумрачный художник, ангел возмущенный», почти Люцифер, который дерзнул восстать и был «с высот низвергнут» [Там же. С. 165]. Поэт говорит о вытянувшихся к небу тенях на картине Греко, которые не могут достать небо, но ищут «небесные ступени» [Там же].

Поэтический мифообраз Эль Греко и реальный художник, работавший много на заказ, имевший мастерскую в Толедо и славившийся там как великий живописец, никак друг с другом не связаны. Житейское и бытовое не имеет доступа в создаваемый К. Бальмонтом мир.

В коротких воспоминаниях жены поэта Е.А. Андреевой-Бальмонт о поездке с К. Бальмонтом в 1896 г. в Испанию есть деталь: «Нам посчастливилось купить два альбома гравюр Гойи, сделанных с его досок, по баснословно дешевой цене – по сто песет альбом: «Los Caprichios» и «Los desastros de la guerra» [18]. Эта покупка имела огромное значение. Ф. Гойя на долгое время становится для К. Бальмонта главным испанским мастером, а его трагические карикатуры – кульминацией художественного опыта испанца. Как отмечает В.Г. Гинько, «Гойя стал для него долгой привязанностью; гойевские офорты подвели к высказыванию собственной формулы Красоты» [19. С. 14].

Об этом К. Бальмонт пишет в стихотворении «Аккорды». Испанец Гойя у него «мучительный», «художник чудовищных грез» [16. С. 163], что вызывает «...ассоциации с гравюрой „Сон разума рождает чудовищ“ (из цикла „Капричос“) – выражение *чудовищных грёз* воспринимается перифразом этого названия...» [15. С. 305]. Его творчество – это «насмешка над жизнью», причем «больная» [16. С. 163]. И оно принадлежит и этому, и трансцендентному миру, стоит вопросом «над царством могилы» [Там же].

Поэтические определения получают более развернутое выражение в художественной эссеистике. Поэт посвятил творчеству Гойи статью «Поэзия ужаса». Отмечая «Ковры» Гойи со сценами народной жизни, а также портреты, «...где он раскрывает перед нами целую гамму *белокурых тонов*, заставляющих вспомнить Гейнсборо, Рейнольдса или Тэрнера...», К. Бальмонт на вершину помещает офорты с их контрастами и дьяволиадой. К. Бальмонт называет Гойю «поэтом-символистом в живописи» [20]. Он рассуждает об эстетике ужасного, находя в духе эпохи *fin de siècle* в поэзии ужаса исток Красоты. Ужасное в искусстве (которое также маркируется как «чудовищное» и «демоническое») К. Бальмонт сопоставляет с гармоническим. «Гармо-

ния сфер и поэзия ужаса – это два полюса Красоты, и фантазия Гойи, как творца офортов, сосредоточивает свое внимание на втором» [20]. Ужасное как эстетическая категория – детище Гойи. Согласно К. Бальмонту, только одному Гойе из европейских художников удалось увидеть закон развития полуживотных существ, которые суть «демоническое нашей души» [Там же].

Гойя – художник периода упадка Испании, когда живопись была скована рамками канона и подвержена аффектации. Но он слаб, по К. Бальмонту, в каноническом выражении традиционной религиозности, в этом смысле нерелигиозен. Подтверждением этого тезиса К. Бальмонту служат росписи Сан Антонио во Флориде и базилика Пилар в Сарагосе: поэт отмечает сходство ангелов и херувимов Гойи с куртизанками. Для сравнения К. Бальмонт приводит «Христа» Веласкеса, выражение цельного и полного религиозного чувства, а также «Христа» В. Васнецова, который «...так правдиво-трагичен на своем кресте, что ангелы не могут не рыдать и солнце с луной не могут не смутиться...» [Там же]. «Христос» же Гойи похож «...на изнеженного сибарита, которому придали неудобную позу», и эта картина характеризуется К. Бальмонтом как не очень сильная, что отличает ее от «Снов» [Там же].

К. Бальмонт спорит с испанскими и французскими критиками, утверждавшими, что Гойя – моралист, высмеивающий темные стороны жизни. Он вводит неожиданно острую характеристику испанского духа, с которым связан Гойя: «...как истый испанец, он чужд морали. Он слишком страстен для этого» [Там же].

К размышлениям о культурно-национальной прописке Гойи К. Бальмонт возвращается и в связи с «Тавромахией». Гойя – испанец, и жестокая красота корриды выписана с испанской страстью.

Для К. Бальмонта важно установить место Гойи в иерархии гениев, представителей различных национальных культур. Русский символист сравнивает Ф. Гойю с английским поэтом и художником У. Блейком. Однако последнему К. Бальмонт отказывает в той силе дарования, которой обладал Гойя. «Сны» Гойи напоминают К. Бальмонту сказки Эдгара По. Он проводит между ними связь, говоря, что Гойя в своих «Капричах» словно бы живет в «Заколдованном Замке» По. В диахроническом срезе К. Бальмонт сравнивает Гойю с Иеронимом Босхом, Питером Брейгелем-старшим, Давидом Теньером (Д. Тенирсом-мл.) и Леонардо да Винчи (как автором «карикатур»). Но все они, как считает К. Бальмонт, не угадали сущности чудовищного, хотя и стремились к его созданию. Босх, как и Брейгель, «...прибегает к наивному соединению, в беспорядке, различных предметов из домашнего обихода и повседневной жизни, и лишь достигает того впечатления, которое определяется непереводаемым словом *grotesque*» [Там же]. «Искушения святого Антония» Тенирса (из Прадо или Эрмитажа) также представляет собой не воплощение галлюцинаций, описанных Флобером, а собрание чудовищ, жаб, летучих рыб, лошадиных черепов. Леонардо смог в «Карикатурах» создать «...тип новых человеческих лиц, незабвенных по своей уродливости...», но он все еще остается в пределах человеческого, «...за этой чудовищной оболочкой не чувствуется чудовищной душевной жизни; у Винчи мы видим уклонение от нормы, у Гойи новую страшную норму, у Винчи – исключение, у Гойи – правило» [20]. Поэтому «карикатуры» да Винчи производят болезненное впечатление, а «Капричос» Гойи «...мучают мучением, смешанным с

восторгом, волнуют, как волнует полуоткрытая дверь, ведущая к новому, еще неиспытанному нами» [Там же].

Итак, графика Гойи – «полуоткрытая дверь» в нечто иное. Испанский художник объявляется провозвестником нового искусства, предтечей некоего откровения. Гойя в трактовке поэта-символиста – остро актуальный гениальный творец, художник пограничного, мистического опыта, он создает мир из видимых им противоречий, из сочетания фантазии и реальности, из черт, принадлежащих разным сферам. Гротески Гойи трактуются как прорыв в инобытие. Химеры, созданные Гойей, пугают правдоподобием и живут. Они производят впечатление не фантастических существ, а призраков живого опыта. «Их сила в том, что, говоря устами Бодлера, эти беспутства мечты, эти гиперболы галлюцинации рождены гармоническими» [Там же].

Разгадка этого откровения, по К. Бальмонту, кроется в том, что Гойя первым увидел связь человеческого и звериного ликов. Гойя создал дьявольский мир и придал ему характер всеобщности: «В другой тюрьме узниц побеждает сон, и тюремные стены черны, а громадное сферическое окно с решеткой придает картине мировой характер, сердцу чудится вечное сочетание, вне времени, и огромная гора виднеется – за решеткой» [Там же]. Одним из самых зловещих образов К. Бальмонт считает колдуна, указующего на звездное небо. «Этим движением земной полу-дьявол стирает различие между Небом и Землей. В царстве звезд те же законы, что и здесь. <...> Власть Дьявола не имеет пространственных границ» [Там же].

К. Бальмонт называет «Капричос» теодицеей, так как этот гимн эстетике безобразного оправдывает существование зла в мире: «Он взял мерзостное уродство мировых диссонансов в состоянии их кипения. Его демоны задыхаются от ощущения радости бытия. Его жадные колдуньи, окруженные призраками растоптанного детства, исполнены такого наслаждения, что невольно хочется сказать: они должны были явиться, они имеют право быть колдуньями, в них столько индивидуальной цельности, что без них картина мироздания была бы неполна» [Там же].

По общей логике своих размышлений, К. Бальмонт определяет «Ужасы войны», которые создаются испанцем во времена наполеоновских войн, как метку импрессионизма, возможно, акцентируя тем самым, в своем понимании, неморальную природу искусства Гойи. «В то время как Калло, с которым его несправедливо сравнивают, изображает в своих *Бедствиях войны* чисто внешние стороны этого явления, и в своей элегантности бессилен возбудить впечатление ужаса, Гойя создает в *Los Desastres de la guerra* целую поэму, отмеченную не выписанною элегантностью, а современным импрессионизмом, полную тонких оттенков и окруженную атмосферой ужаса» [Там же]. В «Ужасах войны» фантазия смешивается со страшной реальностью, создавая призраков, наподобие мертвеца, выписывающего на листе слово «Nada» («Ничего»), и Сатаны с «холодным лицом ростовщика, составляющего обвинительный приговор против человека» [Там же]. Табу на мораль, которое К. Бальмонт находит у Гойи, – рефлекс декадентских веяний конца XIX – начала XX в.

К. Бальмонт сравнивает в своей статье Гойю с его предшественниками – Риберой, Сурбараном, Козльо и Веласкесом: они остались в прошлом, а Гойя актуален, «...он более нервен, чем они, и, уступая им во многом, он превос-

ходит их всех этой чертой импрессионизма, делающей его современным, близким для наших душ» [20]. Культурная мода находит исток и созвучие в графике испанца: мистика ужасного, «влечение» к демонизму, тематика болезни, мучений и грез. Поэт выделяет в эстетике Гойи, художника рубежа XVIII–XIX столетий, нечто близкое уже его собственной эпохе, к рецепции ею художников-современников – Мунка, Штука, Врубеля.

Таким образом, К. Бальмонт соединяет в своей характеристике испанца Гойи страстный аморализм испанской натуры с тайновидением символиста, отчего тот легко входит в актуальный контекст тогдашней европейской и русской культуры.

Великий живописец у К. Бальмонта – сновидец, который выплескивает свои вещие сны на холст. Мотив сна, онирических грез часто присутствует у К. Бальмонта-символиста. Сновидчеством определены образы Гойи, о чем сказано выше. Эль Греко наказан безумием, но и в безумии он презрел мир и устремился «к высшему сну своему» [16. С. 165]. Но если сны Гойи в художественной метафизике К. Бальмонта отмечены темным, ночным началом, то ониризм Д. Веласкеса маркируется как светлый, солнечный. В сновидениях Веласкеса и над ними «...безмолвствует Солнце, всегда молодое!» [Там же. С. 446]. Оно рифмуется с молодостью, безумием и страстью, что в сумме дает, по К. Бальмонту, альтернативный гоиянскому, но не менее убедительный свидетельский опыт гения о сущности бытия.

Мифообраз Веласкеса нашел воплощение в стихотворении К. Бальмонта «Веласкес» (1901 г.). Солярный гений Веласкес органично становится одной из главных фигур в художественной метафизике бальмонтовского поэтического сборника «Будем как солнце» (1903 г.). Его образом (как и образом Христа) задан последний предел того волевого усилия, призыв к которому содержится в названии сборника. В его солярной символике максимальная творческая интенсивность жизни обеспечивает всевременность бытия, которой достиг Веласкес, «...вечно – прошедший, грядущий и наш!», всеобщевечный [Там же]. В целом стихотворение воспринимается как дифирамб, посвященный гению-небожителю. Неслучайно оно открывается обращением-восклицанием: «Веласкес, Веласкес, единственный гений...» [Там же]. Солярное золото в стихотворении актуализируется в образах художника, которыми раскрывается он сам. Стихотворение – микрокаталог живописных тем («...странно белеют согбенные пряжи...», «бранный герой, смиренно-победный», «эти инфанты» и пр.) Веласкеса с метафорическими обобщениями, характеризующими художника в качестве источника силы: творчество Веласкеса – цветок, откуда «...мы пыль золотую, как пчелы, берем!»; Веласкес – «живой родник, не иссякший доныне», пышный «оазис и вместе мираж» [Там же]. Метафоры у К. Бальмонта не прорастают друг в друга, порознь определяя с разных сторон и в разных аспектах свой предмет: ткется сон о сне, сон К. Бальмонта о снах Веласкеса.

По бинарной логике Веласкесу-Солнцу должен противостоять темный гений. В сборнике на эту роль назначен живописец Хосе де Рибера (в принципе аналог Гойи в общем контексте творчества К. Бальмонта). Создан мифообраз с отсылкой к арсеналу античных мифов, к антитезе Прометея и Эпиметея. Стихотворение «Веласкес» идет в паре со стихотворением «Рибейра» (1900 г.), причем Рибера представлен как художник зиждательной

тьмы, он уподобляется чародею, владеющему тьмою, некоему шаману, принадлежащему и этому, и потустороннему миру: «Ты не был знаком с ароматом кругом расцветавших цветов»; «И тьмою, как чарой, владея, ты мрак приобщил к красоте...» [16. С. 446]. Художник Рибера – «брат своего Прометее», т.е. титан (Эпиметей), «который всегда в темноте» [Там же]. Антитеза образов Риберы и Веласкеса раскрывается в их снах. У Веласкеса это солнечные сновидения, а у Риберы – «кошмары, исполненных боли <...> разорванных тел», брошенных «в беззвездный предел» [Там же. С. 445].

Существенный нюанс первичного эпиметеева мифа состоит в том, что Эпиметей не оставил людям способностей, когда делил их между живыми существами. Так и у Риберы человек слаб, мал и ничтожен. Символизм образа связан и с напоминанием, что Эпиметей женился на пресловутой Пандоре, подаренной ему Зевсом и выпустившей людские беды. Дар бога, связанный с бедами и страданиями, – так характеризует К. Бальмонт творчество Риберы. Этот живописец видится ему анатомом, которого не интересует аромат цветов, но который «...жаждал разъятия основ» [Там же]. Он живописует страдания и проникается к ним любовью, «...как любят лобзанья в любви» [Там же].

Вступая в диалог с культурой Испании и создавая мифообразы испанских живописцев, К. Бальмонт, по сути, искал в испанцах отражение себя, но попутно и основательно перепрочитывал себя заново. Полагая своих героев сновидцами, он онирически грезил о сущности испанского гения, отталкиваясь от своих впечатлений путешественника, но гораздо больше доверяя своему мифотворческому умозрению и акцентируя, надо полагать, центральные экзистенциалы своего опыта.

### Литература

1. Бальестерос Перес Х.Х. Искусство и идентичность: размышления о культурных архетипах и художественном творчестве. Москва ; Рязань : Изд. П.А. Трибунский, 2014. 240 с.
2. Ермолин Е.А. Диалогическое самопознание культуры: внутренний ракурс // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 281–284.
3. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.И. Левина. М. : Политиздат, 1991. 527 с.
4. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры. М. : Изд-во полит. лит., 1991. 414 с.
5. Белоусова В.С. «Я предан испанской звезде...»: Бальмонт и Испания // *Studia Slavica* VIII: сб. науч. тр. молодых филологов. Таллинн : Tlū Kirjastus, 2008. С. 68–79.
6. Полилова В.С. Еще раз о Бальмонте и Испании // Феномен К.Д. Бальмонта в современном культурном пространстве: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (XXIV Бальмонтовские чтения. ИвГУ–ШГПУ, 16 июня 2012 года, г. Шуя). Иваново, 2012. С. 91–100.
7. Полилова В.С. Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2013. № 1. С. 147–161.
8. Чулян А.Г. К.Д. Бальмонт – переводчик Хосе де Эспронседы // Россия и Армения: научно-образовательные и историко-культурные связи. Международный научный альманах. Рязань, 2008. С. 97–101.
9. Чулян А.Г. «Испанские» эпитафии в поэзии К. Бальмонта // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры: сб. науч. тр. по материалам Международной научно-практической конференции, г. Шуя, 18 октября 2010 года. Иваново, 2010. С. 72–75.
10. Чулян А.Г. Рецепция Испании в творчестве В. Брюсова и К. Бальмонта // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. С. 345–356.
11. Чулян А.Г. Творчество Кальдерона де Ла Барка в восприятии К.Д. Бальмонта // Актуальные проблемы литературы и культуры (Вопросы филологии. Вып. 3, ч. 1). Ереван, 2008. С. 251–258.

12. Азадовский К.М. «Голедское предание» (Бальмонт – переводчик Хосе Соррилья) // Культурный палимпсест: сб. ст. к 60-летию В.Е. Багно; отв. ред. А.В. Лавров. СПб., 2011. С. 6–21.

13. Ариас-Вихиль М.А. Испания Серебряного века в постреволюционном пространстве (К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб) // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII конгр. МАПРЯЛ: в 15 т. Т. 14: Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 г. С. 43–48.

14. Тяпков И.С. «А я поэт, а я испанец!»: Испания и «испанщина» в поэтике К.Д. Бальмонта // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII Конгр. МАПРЯЛ: в 15 т. Т. 14: Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 г. С. 664–668.

15. Суханова А.И. Роль имен художников в стихотворении «Аккорды» К. Бальмонта с точки зрения интермедийных связей // Ярославский текст в пространстве диалога культур: материалы науч. конф. с междунар. участием. Ярославль, 14–15 апреля 2016 г. С. 303–308.

16. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 1. 504 с.

17. Бальмонт К.Д. С Балеарских берегов // Русские в Испании: Книга вторая. XX век. Начало / сост. и вступ. статья и комм. В.Г. Гинько. М.: Центр книги Рудомино, 2017. С. 185–198.

18. Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997. 559 с. Электрон. версия печат. публ. URL: <https://biography.wikireading.ru/198443> (дата обращения: 07.03.2019).

19. Гинько В.Г. Едете в Испанию? Счастливы!.. // Русские в Испании: Книга первая. Век XVII – век XIX / сост. и вступ. статья и комм. В.Г. Гинько. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 7–30.

20. Бальмонт К.Д. Поэзия ужаса // Горные вершины. М.: Книгоиздательство «Грифъ», 1904. С. 1–10. Электрон. версия печат. публ. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F\\_%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%81%D0%B0\\_\(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\)/1904\\_\(%D0%94%D0%9E\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%81%D0%B0_(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82)/1904_(%D0%94%D0%9E)) (дата обращения: 28.02.2019).

**Irina V. Gauzer**, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation), Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky (Yaroslavl, Russian Federation).

E-mail: [i.v.gauzer@sgugit.ru](mailto:i.v.gauzer@sgugit.ru)

**Evgeny A. Ermolin**, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky (Yaroslavl, Russian Federation).

E-mail: [ye.ermolin@yspu.org](mailto:ye.ermolin@yspu.org)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 12–21.

DOI: 10.17223/2220836/39/2

# **MYTHOPOETICAL IMAGE OF GENIUS ARTIST IN K. BALMONT'S ARTISTIC EXPERIENCE: RECEPTION OF SPANISH ARTISTRY**

**Keywords:** dialogue of cultures; reception; mythopoetical image of artist; oneirism as a creative method; Russian poetry of the Silver age; Spanish painting.

The Russian culture of the turn of the XX century is characterized by actualization of the problems of intercultural dialogue. Thus, the analysis of the Silver age is impossible without considering the fact of such a dialogue as a cultural phenomenon.

The problem of hispanism reception is considered in the aspect of creative genius in K. Balmont's works. In the context of Balmont's symbolism, it is important to take into account his specific conceptualization of the artist's status and interpretation of creativity as dreaming. The task of the research is to study the implementation of this mental usus within the Spanish theme, the discourse of the painter as a genius-overman by Balmont, and the existentials of the poet's spiritual experience correlated with it.

Spain by Balmont is primarily a country of great artists. He creates portraits-myths of the great Spaniards, almost overmen for him.

In the article “Poetry of horror” Balmont calls Goya's “a poet-symbolist in painting”, and relates his genius with other representatives of world culture: Poe, Bosch, Teniers etc. Spanish artist is declared a predictor of a new art. Goya in Balmont's interpretation is an actual genius-creator, artist of

borderline, mystical experience. Goya's grotesques are interpreted as a breakout to otherness. Artist's chimeras scare with credibility and live. Goya created an infernal world with the character of universality. Balmont calls "Capricious" a theodicy, as this hymn to the aesthetics of ugliness justifies the existence of evil. The poet highlights in Goya's aesthetics something close to the era of the early XX century. Cultural fashion finds its source and consonance in Spaniard's drawing (mysticism of terrible, "attraction" to demonism, themes of disease, suffering and dreams). Also, the great painter in the poet's interpretation is a dreamer reflecting his prophetic dreams on canvas.

If Goya's dreams are marked by a dark, night element in the poet's artistic metaphysics, the oneirism of Velasquez is marked as sunny. The artist's mythological image is embodied in the rhyme "Velasquez". Solar genius of Velasquez organically becomes one of the main figures in the artistic metaphysics of Balmont's poetic collection "Let's be like the Sun". The last limit of the volitional effort called for in the title of the collection is specified with Velasquez's image.

By binary logic a dark genius should confront Velasquez-Sun. In the book this role is assigned to the painter José de Ribera, Goya's analog in the context of Balmont's works. A mythological image was created with reference to the stockpile of ancient myths, the antithesis of Prometheus and Epimetheus.

Entering into a dialogue with the culture of Spain and creating myths of Spanish artists, Balmont was looking for a reflection of himself in the Spaniards. Regarding their heroes as the dreamers, he oneirically dreamed about the essence of the Spanish genius basing on his travel impressions but trusting much more his mythic-creative speculation and accentuating the central existentials of his experience.

### References

1. Ballesteros Perez, H.H. (2014) *Iskusstvo i identichnost': razmyshleniya o kul'turnykh arkhetyпах i khudozhestvennom tvorchestve* [Art and Identity: Reflections on Cultural Archetypes and Artistic Creation]. Moscow; Ryazan: P.A. Tribunsky.
2. Ermolin, E.A. (2017) Dialogical Self-Knowledge of Culture: an Internal Perspective. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 6. pp. 281–284. (In Russian).
3. Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Translated from German by M.I. Levin. Moscow: Politizdat.
4. Bibler, V.S. (1990) *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury* [From science teaching to the logic of culture]. Moscow: Izd-vo polit. lit.
5. Belousova, V.S. (2008) "Ya predan ispanskoy zvezde...": Bal'mont i Ispaniya ["I am devoted to the Spanish star...": Balmont and Spain]. *Studia Slavica VIII*. Tallinn: TlÜ Kirjastus. pp. 68–79.
6. Polilova, V.S. (2012) Eshche raz o Bal'monte i Ispanii [Once again about Balmont and Spain]. In: Okeansky, V.P. (ed.) *Fenomen K.D. Bal'monta v sovremennom kul'turnom prostranstve* [K.D. Balmont in the Modern Cultural Space]. Ivanovo: O.V. Episheva. pp. 91–100.
7. Polilova, V.S. (2013) Spanish Folk Songs in K. Balmont's Translation. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya – Moscow University Philology Bulletin*. 1. pp. 147–161. (In Russian).
8. Chulyan, A.G. (2008) K.D. Bal'mont – perevodchik Khose de Espronsedy [K.D. Balmont – translator of Jose de Espronceda]. In: Liferov, A.P. (ed.) *Rossiya i Armeniya: nauchno-obrazovatel'nye i istoriko-kul'turnye svyazi* [Russia and Armenia: scientific, educational, historical and cultural ties]. Ryazan: RID. pp. 97–101.
9. Chulyan, A.G. (2010) "Ispanskije" epigrafi v poezii K. Bal'monta ["Spanish" epigraphs in K. Balmont's poetry]. In: *Konstantin Bal'mont v kontekste mirovoy i regional'noy kul'tury* [Konstantin Balmont in the context of world and regional culture]. Ivanovo: O.V. Episheva. pp. 72–75.
10. Chulyan, A.G. (2007) Retseptsiya Ispanii v tvorchestve V. Bryusova i K. Bal'monta [Reception of Spain in the works by V. Bryusov and K. Balmont]. In: Zolyan, S.T. (ed.) *Bryusovskie chteniya 2006 goda* [The Bryusov Readings 2006]. Erevan: Lingva. pp. 345–356.
11. Chulyan, A.G. (2008) Tvorchestvo Kal'derona de La Barka v vospriyatii K.D. Bal'monta [The work of Calderon de La Barca as perceived by K.D. Balmont]. *Aktual'nye problemy literatury i kul'tury (Voprosy filologii)*. 3(1). pp. 251–258.
12. Azadovsky, K.M. (2011) "Toledskoe predanie" (Bal'mont – perevodchik Khose Sorrii'i) [The "Toledo Tradition" (Balmont as a translator of Jose Sorriilla)]. In: Lavrov, A.V. (ed.) *Kul'turnyy palimpsest* [Cultural palimpsest]. St. Petersburg: Nauka. pp. 6–21.
13. Arias-Vikhil, M.A. (2015) Ispaniya Serebryanogo veka v postrevolyutsionnom prostranstve (K. Bal'mont, V. Bryusov, F. Sologub) [Spain of the Silver Age in the post-revolutionary space (K. Balmont, V. Bryusov, F. Sologub)]. *Russkiy yazyk i literatura v prostranstve mirovoy kul'tury* [The



Russian language and literature in the space of world culture]. Proc. of the 13th MAPRYaL Congress. Granada, Spain. September 13–20, 2015. pp. 43–48.

14. Tyapkov, I.S. (2015) “A ya poet, a ya ispanets!”: Ispaniya i “ispanshchina” v poetike K.D. Bal'monta [“I am a poet, and I am a Spaniard!”: Spain and “Spanish” in K.D. Balmont’s poetics]. *Russkiy yazyk i literatura v prostranstve mirovoy kul'tury* [The Russian language and literature in the space of world culture]. Proc. of the 13th MAPRYaL Congress. Granada, Spain. September 13–20, 2015. pp. 664–668.

15. Sukhanova, A.I. (2016) Rol' imen khudozhnikov v stikhotvorenii “Akkordy” K. Bal'monta s tochki zreniya intermedial'nykh svyazey [The role of artists' names in K. Balmont’s “Accords” in terms of intermedia connections]. *Yaroslavskiy tekst v prostranstve dialoga kul'tur* [The Yaroslavl text in the dialogue of cultures]. Proc. of the Conference. Yaroslavl, April 14–15, 2016. pp. 303–308. (In Russian).

16. Balmont, K.D. (2010) *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 1. Moscow: Knizhnyy Klub Knigovek.

17. Balmont, K.D. (2017) S Balearskikh beregov [From the Balearic Coast]. In: Ginko, V.G. (ed.) *Russkie v Ispanii: Kniga vtoraya. XX vek. Nachalo* [Russians in Spain: Book Two. The 20th century. Beginning]. Moscow: Tsentr knigi Rudomino. pp. 185–198.

18. Andreeva-Balmont, E.A. (1997) *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovoykh. [Online] Available from: <https://biography.wikireading.ru/198443> (Accessed: 7th March 2019).

19. Ginko, V.G. (2012) Edete v Ispaniyu? Schastlivyy! [Going to Spain? Happy!]. In: Ginko, V.G. (ed.) *Russkie v Ispanii: Kniga pervaya. Vek XVII – vek XIX* [Russians in Spain: Book One. The 17th – 19th centuries]. Moscow: Tsentr knigi Rudomino. pp. 7–30.

20. Balmont, K.D. (1904) *Gornye vershiny* [Mountain Peaks]. Moscow: Grif. pp. 1–10. [Online] Available from: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F\\_%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%81%D0%B0\\_\(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\)/1904\\_\(%D0%94%D0%9E\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D1%83%D0%B6%D0%B0%D1%81%D0%B0_(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82)/1904_(%D0%94%D0%9E)) (Accessed: 28th February 2019).

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/39/3

**Н.Н. Изотова**

## **НАПИТОК БОГОВ В ПОВСЕДНЕВНОЙ И ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ ЯПОНЦЕВ**

*Актуальность исследования детерминирована символическим значением гастрономической культуры как средства идентификации этноса. Рассматриваются особенности изготовления сакэ. Особое внимание уделяется анализу сакэ как сакрального напитка, упоминания о котором встречаются в древних литературных памятниках. Показана его тесная связь с синтоистскими ритуалами, определена роль в повседневной и праздничной культуре японцев. Установлено, что в мировосприятии японцев сакэ больше чем алкогольный напиток. Доказано, что сакэ – концентрат культурных смыслов, отождествляющих человека и общество в их неразрывной взаимосвязи, сакральный напиток с тысячелетней историей.*

*Ключевые слова: сакэ, Япония, сакральный, синтоистский обряд, праздник.*

### **Введение**

Гастрономическая культура, ее ингредиенты, способы приготовления и потребления, традиции застолья, сакрализация или табуирование некоторых продуктов питания могут рассматриваться в качестве своеобразного культурного кода, маркера национальной идентичности. Используя определенный набор продуктов, наделенных культурным смыслом, нация сохраняет самобытные черты. Еда и питье говорят о том, какие приоритеты ставят люди в жизни, ибо место еды определяет и место других ценностей или радостей жизни, демонстрирует их истинную роль в культуре того или иного народа [1. Р. 9].

Культура сакэ – уникальное и самобытное явление, ценное наследие, передаваемое из поколения в поколение [2. Р. 12]. На протяжении столетий сакэ было частью повседневной жизни японцев, играло роль важного элемента различных ритуалов, сопровождающих самые важные события жизни от рождения до смерти.

Цель статьи – определить роль сакэ в японской культуре, выявить стоящие за ним представления, национальные стереотипы, систему ценностей. Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом ученых к проблеме взаимоотношения культур в условиях глобализации, а также необходимостью более детального изучения японской гастрономической культуры *васёку*, включенной в декабре 2013 г. в список Нематериального культурного наследия [3. С. 34].

Основными методами работы являются концептуальный и контекстный анализ, лингвокультурологический комментарий, реализуемый в приемах классификации и систематизации материала.

### **Особенности изготовления сакэ**

Ключевым продуктом питания, основой японской национальной кухни и 和食 *васёку* является рис. Рис – главный ингредиент большинства японских

блюды, из него делают национальный японский алкогольный напиток 酒 *сакэ* или 二本酒 *нихонсю*: – «японское сакэ», так его называют в Японии.

Многие считают, что сакэ – разновидность рисового вина. Это совершенно неправильно, поскольку при изготовлении вина используется простой тип брожения: дрожжи превращают содержащийся в винограде сахар в спирт. Исходным сырьем для сакэ является крахмал, из которого в основном состоит рис. Простое добавление дрожжей не приводит к брожению. В процессе изготовления сакэ используют плесневый грибок 麹 *ко:дзи* (*Aspergillus oryzae*), который расщепляет крахмал на сахар, после чего добавляемые дрожжи могут его ферментировать. Поскольку процессы расщепления крахмала и спиртового брожения происходят параллельно, это называется «параллельным сложным брожением».

*Ко:дзи* – разновидность грибка, размножающегося на рисе, пшенице, сое и прочих зерновых культурах. Он незаменим при производстве соевого соуса, пасты мисо, рисового уксуса и других традиционных японских приправ. В японском сакэ используется специальная закваска 米麹 *комэкодзи*, получаемая в результате размножения грибка на сваренном на пару рисе. Эта закваска применялась в производстве сакэ еще в эпоху Нара (710–794) и существует только в Японии. В 2006 г. Общество производителей сакэ присвоило *комэкодзи* статус «национального грибка» [4]. Таким образом, сакэ – это ферментированный алкогольный напиток крепостью от 13 до 16 градусов, основным сырьем для которого является рис, рисовый солод и вода [5].

### Сакэ – сакральный напиток

История сакэ насчитывает более двух тысяч лет. Выращивая рис, древние японцы научились делать из него алкогольный напиток. Изначально сакэ предназначалось для жертвенного подношения богам, чтобы задобрить их и получить обильный урожай риса. Такой напиток назывался 御神酒 *о-мики* – «**божественное сакэ**». Он связывал людей с божествами, а также объединял их друг с другом. В префектуре Нара расположено синтоистское святилище 大神神社 *О:мива дзиндзя*, упоминания о котором встречаются в древнем письменном памятнике «Нихонги» («Анналы Японии», 720 г.). Согласно легенде император *Судзин* во время ритуальной трапезы в храме *О:мива* пил сакэ, приготовленное божеством *Опо-номо-нуси*:

Отменное сакэ [мы пили всю ночь]!

Лишь к утру [открытию] ворот

Хотим уйти отсюда,

Из храма Мива,

Из ворот храма Мива! [6. С. 210].

В наши дни каждый год 14 ноября в храм *О:мива* съезжаются производители сакэ со всей Японии на фестиваль молодого сакэ. Считается, что именно в этом храме впервые были изготовлены 杉玉 *сугидама* – шары из прессованных веток и листьев криптомерии. Такие шары вывешивают в магазинах по продаже сакэ и сакэварнях, извещая о поступлении партии напитка нового урожая. Согласно древнему поверью, *сугидама* является местом отдыха божеств сакэ, которым до сих пор поклоняются японцы. Им посвящены храмы 松尾大社 *Мацуо тайся* и 梅宮神社 *Умэми дзиндзя* в Киото [7].

Японцы верят, что сакэ – сакральный напиток. Подтверждением этому служит искусство 神楽 *кагура* (神 – «бог», 楽 – «радость»; букв. «развлечение для богов»). *Кагура* – древние ритуальные синтоистские танцы и пантомимы, сопровождающиеся игрой на барабанах и флейте. В древности ритуальное представление, включающее исполнение сакральных песен, имело целью привлечь внимание богов [8. С. 296].

Город Такатихо на Кюсю считается местом, где зародилось древнее народное искусство 夜神楽 *ёкагура* «вечерние кагура» – тридцать три священных танца, посвященных синтоистским богам. *Ёкагура* исполняют в Такатихо с конца ноября по февраль в благодарность за хороший урожай осенью и с молитвой о благоденствии в следующем году. Двадцатый танец называется ご神体の舞 *го-синтай-но май* – «Танец о божественном теле». В ходе представления боги Идзанаги-но микото и Идзанами-но микото, мужское и женское божества, создатели всего сущего, готовят сакэ. Затем они его пьют, олицетворяя супружескую гармонию, взаимопонимание и согласие. Этот танец также называют 国生みの舞 *куни уми-но май* – «Танец рождения страны» [9]. «Танец о божественном теле» подтверждает, что в мировосприятии японцев производство сакэ и его употребление освящено божественным благословением.

Жанр *кагура* считается прототипом ритуала, свидетельства о котором сохранились в «Кодзики» («Записи о деяниях древности», VIII в.). Этот миф описывает шаманский обряд, в котором богиня Амэ-но Удзумэ исполняет оргиастический танец с целью выманить разгневанную богиню солнца Аматэрасу, затворившуюся в небесном гроте 天岩戸 *Амэ-но ивато*, в результате чего Равнина высокого неба погрузилась во тьму: «Амэ-но-удзумэ-но микото ...пустой котел у двери Небесного Скалистого грота опрокинув, ногами [по нему] с грохотом колотя, в священную одержимость пришла и, груди вывалив, шнурки юбки до тайного места распустила. Тут равнина высокого неба ходуном заходила – все восемьсот мириад богов разразились хохотом» [10. С. 94]. Совместными усилиями богов удалось выманить наружу Аматэрасу, которая озарила землю и небо солнечными лучами. Танец, исполненный Удзумэ, считается прототипом *кагура* – музыкально-танцевального ритуала, который развился в театральное направление и дал рождение традиционному театральному искусству Японии.

Богиню Амэ-но Удзумэ почитают как прародительницу 巫女 *мико* – служительниц синтоистских храмов, помощниц синтоистских священников [8. С. 131]. *Мико* проводят обряды, брачные церемонии, исполняют ритуальные танцы, занимаются гаданиями *о-микудзи*, поддерживают чистоту и порядок в храмах.

### Сакэ – неотъемлемый элемент синтоистских обрядов

Как пишет М. Элиаде, «какой бы ни была степень десакрализации мира, человек, избравший мирской образ жизни, не способен полностью отделаться от религиозного поведения» [11. С. 23].

На протяжении веков сакэ – неотъемлемый атрибут религиозных празднеств 祭り *мацури*, земледельческих ритуалов и многих церемоний: бочонки с сакэ проносят по улицам города на священных паланкинах 神輿 *микоси*, его

пьют, преподносят в качестве дара, брызгают друг на друга или на землю, сопровождая этим празднование какого-либо события, вознесение молитв, ритуальное очищение тела и пространства или усмирение богов.

Во время различных *мацури* прихожане дарят бочонки с сакэ в огромных количествах синтоистским святилищам. После завершения ритуальных церемоний священнослужители вместе с прихожанами пьют его во время совместной трапезы с божествами, чтобы «зарядиться» божественной энергией. Такая трапеза называется 直会 *наораи* [8. С. 134]. Распитие таких подношений является неотъемлемой и важной составляющей праздников. В ряде случаев распитие сакэ составляет главное содержание *мацури*. В деревне Сиракава (преф. Гумма) 10–19 октября проводится どぶろく祭 *добуроку мацури*. *Добуроку* означает нефильтованное домашнее сакэ. Этот праздник посвящен завершению уборки урожая.

20 января в 駒形神社 *Комагата дзиндзя* в г. Тиба устраивают игровое соревнование, во время которого партнеры пьют сакэ. Засмеявшийся первым считается проигравшим [Там же. С. 134–135].

Перед началом различных строительных работ для их благополучного завершения и для обеспечения безопасности возводимого сооружения проводится обряд умиротворения местного божества – 地鎮祭 *дзитинсай*. Синтоистский священник вызывает к божеству данной местности, молясь о безопасности на предстоящих строительных работах. По четырем углам земельного участка ставятся стволы бамбука, между ними натягивается священная веревка 注連縄 *симэнава*. Обряд проводится при участии рабочих и заказчиков. Божеству подносят священное сакэ *о-мики*, которым затем окропляют строительную площадку в четырех направлениях.

Сакэ также используется во время обряда освящения площадки для сумо 土俵 *дохё*., который называется 土俵祭り *дохё мацури* – «праздник *дохё*». С древних времен площадка для сумо считалась сакральной, служила 依り代 *ёрисиро* – местом, притягивающим божеств 神 *ками*. До сих пор женщинам категорически запрещается вступать на *дохё*.. Облаченный в одеяние синтоистского священника судья высшей категории 行司 *гё:дзи* – подносит подношения богам. В центре площадки обязательно должны быть зарыты шесть предметов: каштан (символ победы), сушеный кальмар (символ счастья и благополучия), мытый рис (символ богатства и достатка), морские водоросли (символ жизни), плоды дерева кая (символ терпения и выносливости), соль (символ очищения). Круг засыпают тонким слоем песка, олицетворяющим чистоту помыслов, и поливают ритуальным сакэ [12].

### Сакэ в жизни японцев

Для японцев саке больше чем просто спиртной напиток, он составляет часть их культуры и обычаев, повседневного быта. Сакэ пьют во время самых значительных и торжественных жизненных событий и по случаю сезонных праздников 節句 *сэку*.

Новый год 正月 *сё:гацу* для японцев – самый важный и любимый праздник. На новогоднем столе обязательно присутствует 屠蘇 *тосо* – новогоднее сакэ со специями. *Тосо*, в состав которого входят целебные травы, улучшаю-

щие пищеварение и защищающие от простуды, идеально подходит для новогодних праздников. Из лакированного чайничка *сакэ* разливают по трем небольшим чашечкам разного размера, из которых *сакэ* пьют все члены семьи, начиная с самых старших.

Во второй понедельник января в Японии отмечают День совершеннолетия *成人の日 сэйдзин-но хи*. С 1876 г. совершеннолетними в Японии считаются молодые люди, которым исполнилось двадцать лет. Именно с этого возраста официально разрешается употреблять спиртные напитки. Церемонии, посвященные вступлению во взрослую жизнь с целым комплексом прав и обязанностей, грузом ответственности проводятся по всей стране. Обязательной составляющей празднеств для девушек является облачение в дорогое зимнее кимоно с длинными рукавами, европейский костюм или мужское кимоно для юношей, посещение храма и употребление священного *сакэ о-мики*.

В X в. зародилась традиция *雪見酒 юкими дзакэ* – «выпить *сакэ*, любуясь снежным пейзажем». В наши дни сорт *сакэ*, который называется *雪見酒 юкими дзакэ* «*сакэ* для любованием снегом» по-прежнему пользуется популярностью в зимнее время года.

3 марта в Японии – праздник девочек. Он имеет несколько названий, в том числе *雛祭り хина мацури* «Праздник кукол» и *桃の節句 момо-но сэкку* «Фестиваль цветения персиков». В этот день семьи, в которых есть девочки, на специальную подставку, состоящую из трех, пяти, семи ступеней, покрытую ярко-красной материей, выставляют по меньшей мере пятнадцать кукол. На самой верхней полке размещают кукол, изображающих императора и императрицу, затем трех фрейлин, подающих *сакэ*; пятерых музыкантов, каждого со своим инструментом, двух телохранителей и трех слуг [13. С. 137]. В этот день девочек наряжают в кимоно с цветочным рисунком, дарят им подарки, угощают сладостями и слабоалкогольными *白酒 сиродзакэ* «белое *сакэ*», *桃酒 момодзакэ* «персиковое *сакэ*», *甘酒 амадзакэ* «сладкое *сакэ*».

*花見 ханами* – «любование цветущей сакурой» хотя и не является официальным государственным праздником, несомненно, можно назвать одним из главных и значимых событий в жизни японцев на протяжении многих столетий. Конечно, неизменным атрибутом пикников *ханами* в кругу коллег, родственников и друзей по-прежнему остается *сакэ*. *酒が無くて何の己が桜かな* *сакэ га накутэ нан-но онорэ сакура ка на*. «Без *сакэ* и *ханами* теряет смысл» – гласит японская пословица.

5 мая японцы отмечают День детей, или «Праздник мальчиков». Самый известный атрибут Дня мальчиков *鯉幟 коинобори* – изображения карпов из бумаги или материи, которых вывешивают на шесте перед домом. Карпов должно быть столько, сколько в доме мальчиков. Раньше его праздновали в пятый день пятой луны по лунному календарю. Другие названия этого праздника *端午の節句 танго-но сэкку* «Праздник первого дня лошади» (день лошади приходился на пятый день пятой луны) и *菖蒲の節句 сё:бу-но сэкку* «Праздник ириса», поскольку примерно в это время цветут ирисы. Слово «ирис» *菖蒲 сё:бу* является омонимом слова «победа» – *勝負 сё:бу*, которое записывается другими иероглифами. Возможно, по этой причине с давних пор считают, что ирис олицетворяет самурайский дух и символизирует успех и здоровье, а амулеты из ириса наделяют мальчиков смелостью и мужеством.

Сакэ с измельченными листьями ириса, которое называется 菖蒲酒 *сё:бу дзакэ*, – неотъемлемый элемент праздника.

30 июня принято пить 夏越しの酒 *нацугоси-но сакэ* «летнее сакэ» – ритуальный напиток, помогающий «очиститься» от неприятностей, накопившихся за прошедшие полгода. В это время фермеры завершают посадки рисовых полей и могут немного отдохнуть. *Нацугоси-но сакэ* пьют с пожеланиями хорошего лета и обильного урожая осенью.

В конце эпохи *Хэйан* (794–1185) в Японии появился праздник, посвященный хризантемам. С 1211 г. его отмечали 9-го числа 9-го месяца по лунному календарю. Аристократы катались на лодках, украшенных хризантемами, пили напитки, приготовленные из этого цветка, любовались цветущими в садах хризантемами, слагая в их честь песни и стихи. В этот день также существовал ритуал преподнесения друг другу чашечек *сакэ* с лепестками этого цветка. Напиток назывался 菊見酒 *кикумисакэ* – «сакэ для любования хризантемой».

В наши дни празднование дня хризантем происходит 23 сентября, в день осеннего равноденствия. В «Праздник хризантем» принято пить 菊酒 *кикудзакэ* – сакэ с лепестками хризантем. Считается, что оно укрепляет иммунитет, предотвращает появление онкологических заболеваний, снижает холестерин и артериальное давление [14].

1 октября в Японии отмечают 日本酒の日 *нихон сю:-но хи* – День сакэ. День сакэ был учрежден в 1978 г. Центральным собранием профсоюза виноделов Японии в качестве профессионального праздника. Октябрь был выбран не случайно: это месяц сбора урожая риса, соответственно, у сакэваров начинается новый сезон производства сакэ.

Кроме того, двенадцать знаков китайского зодиакального календаря, каждый из которых представляет животное, традиционно используются в Японии для обозначения двенадцати месяцев года. 酉 *тори* «петух» – одиннадцатый знак зодиака соответствует октябрю. Примечательно, что иероглиф 酉 *тори* похож на сосуд, в древние имена он использовался для записи слова «сакэ» [15].

Без сакэ невозможно представить ни одну значимую церемонию – подписание контракта, победу на выборах или в спортивных соревнованиях, открытие магазина или фирмы, начало очередного чемпионата по борьбе сумо. Ритуал открывания бочек для сакэ называется 鏡開き *кагами бираки* – букв. «открытие зеркала». Несколько почетных гостей вскрывают крышку бочонка сакэ под радостные возгласы присутствующих. Круглая крышка символизирует зеркало, сакральным предмет, символ гармонии, с помощью которого Богиню Солнца Аматэрасу выманили из небесного грота. Сама церемония олицетворяет успешное начинание, единение всех присутствующих на торжественном мероприятии [16].

Сакэ – неотъемлемый атрибут японской свадьбы, исполняемой по синтоистскому обычаю. Во время бракосочетания жених и невеста по очереди отпивают священный напиток из трех плоских чашечек 杯 *сакадзуки* разного размера. Сакэ подносят жрицы *мико*. Маленькая чашечка символизирует прошлое, средняя – настоящее и большая – будущее новобрачных. При этом полагается сначала дважды прикоснуться губами к каждой чашке и сделать

глоток только на третий раз. Обряд трехкратного обмена чашками называется 三三九度 *сан сан ку до* – «трижды три – девять», он олицетворяет клятву верности, готовность делить радости и горести [17].

### Толерантное отношение к пьяным Японии

«Впервые попавшие в Японию иностранцы обычно удивляются тому, как много нетрезвых японцев встречается на улицах, они спят в транспорте не только в конце рабочей недели, но и вечером в будни. Японцы пьют много, но, во-первых, к выпивке там относятся весьма снисходительно, и, во-вторых, у них не принято открыто говорить о присущих им недостатках» – отмечает Т.М. Гуревич [18. С. 54–55].

Толерантное отношение к пьяным восходит к ритуальному характеру сакэ как напитка, предназначенного в дар богам. В древности жрицы-мико пили сакэ для того, чтобы входить в состояние транса и передавать божественную волю. До сих пор японцы считают, что «пьяный человек общается с богами».

В японской поэзии образ сакэ символизирует радость жизни. Подобно древнему поэту Омару Хайяму, воспевавшего вино, генерал-губернатор, царедворец и поэт Отомо Табито (718–783) посвятил сакэ тридцать песен.

О, пускай мне говорят  
О сокровищах святых, не имеющих цены,  
С чаркою одной,  
Где запенилось вино,  
Не сравнится ни одно!  
(*Отомо*, перевод А. Глускиной) [19. С. 637].

Людей непьющих Отомо презирает, называя «суемудрыми», «похожими на обезьян»:

До чего противны мне  
Те, что корчат мудрецов  
И вина совсем не пьют,  
Хорошо на них взгляни –  
Обезьянам впрямь сродни!  
(*Отомо*, перевод А. Глускиной) [Там же].

В поэзии Басё Мацуо (1644–1694) мотив вина обладает огромной семантической нагруженностью, он связан с природой и самой вечностью:

В чарку с вином,  
Ласточки, не уроните  
Глины комок.  
(*Басё*, перевод В. Марковой) [Там же. С. 747].  
Вишни у водопада...  
Тому, кто доброе любит вино,  
Снесу я в подарок ветку.  
(*Басё*, перевод В. Марковой) [20. С. 200].

Японские поэты, жившие в разное время, сходятся в одном: сакэ является одним из условий получения удовольствия, дает возможность почувствовать радость жизни:

Как хорошо,  
Загодя дров нарубив,



Ночь напролет  
Праздно лежать у костра  
С чаркой простого сакэ!

(Рёкан, перевод А. Долина) [19. С. 802].

В японской паремиологии пословицы о сакэ отражают амбивалентное отношение к алкоголю. «Напиток богов» может принести как пользу, так и вред: 酒は百薬の長 *сакэ ва хякуяку-но тё:* – «сакэ – царь всех лекарств», 酒は百薬の長 *сакэ ва хяку доку-но тё:* – «сакэ – худший яд».

Некоторые из них актуализируют полезные свойства сакэ: 酒は憂いを払う玉箒 *сакэ ва урэй о харау тамахахаки* букв. «сакэ – это метла, которая выметают все заботы»; «сакэ – панацея от всех бед». 酒に十の徳あり *сакэ ни то:но току ари* – «в сакэ есть десять достоинств». Употребление сакэ может пробудить творческие способности. 酒は詩を釣る針 *сакэ ва ута-о цуру хари* – «сакэ – это крючок для ловли стихов». Выпив сакэ, человек становится откровенным, не пытается скрыть свою истинную сущность: 酒は本心を表す *сакэ ва хонсин-о аравасу* – «сакэ проявляет истинный дух»; «когда пьешь сакэ, становишься откровенным».

В представлении японцев сакэ может принести вред, чрезмерное употребление этого напитка ни к чему хорошему не приводит. 一杯 人酒を飲み、二杯 酒、酒を飲み、三杯、酒、人を飲む *ити май хито сакэ-о ному, ни май сакэ сакэ-о ному, сан май сакэ хито-о ному* – «сначала человек пьет сакэ, потом сакэ пьет сакэ, а в конце сакэ пьет человека». 酒と朝寝は貧乏の近道 *сакэ то асанэ ва бимбо: но тикамити* – «пить сакэ и спать допоздна – это кратчайший путь к бедности».

## Заключение

Национальная кухня любого народа формируется под влиянием различных факторов: природно-географических особенностей местности, типа цивилизации, основополагающих культурных ценностей. Ее анализ позволяет приблизиться к пониманию более глобальных вопросов формирования идентичности, сохранения и трансляции культурного наследия, особенностей национального мышления. Благодаря своим семиотическим функциям еда может служить символом в различных жизненных ситуациях. Употребляя культурно значимые продукты, нация сохраняет свои корни. Таким образом, гастрономическая культура способствует сохранению национального самосознания, выявляет черты национального характера.

Сакэ в мировосприятии японцев – не просто алкогольный напиток, а часть культуры, традиций и тысячелетней истории. Вера в сакральные характер сакэ, убеждение в том, что напиток находится под защитой и покровительством божеств, уходит корнями в глубинный пласт древних мифов и легенд. Без сакэ невозможно представить ни одну значимую церемонию или событие в жизни японцев. Толерантное отношение к пьяным восходит к древним ритуалам.

Анализ примеров позволил эксплицировать духовную, сакральную значимость сакэ, сделать вывод о том, что с ним связаны представления, охватывающие всю сферу бытования человека: жизнь, смерть, работу, семью, связь поколений, смену сезонов. Обращение к литературным источникам и

японской фразеологии позволило существенно расширить базу исследования и выявить совокупность представлений о сакэ в мировидении носителей японского языка.

Таким образом, можно утверждать, что сакэ, выступая своеобразным маркером принадлежности к японской культуре, несет национально-культурную информацию, служит важнейшим средством осознания культурной идентичности.

### Литература

1. 神崎 宣武. 酒の日本文化 知っておきたいお酒の話 (Канадзак Норитакэ. Японская культура сакэ. Что мы знаем о сакэ). 文庫判 : 2006. 256 p.
2. Молчанова Г.Г. Традиции гасики как отражение национальной и региональной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 2. С. 9–19.
3. Изотова Н.Н. Сакэ как неотъемлемая часть культурного наследия Японии // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9, № 4 А. С. 33–38.
4. Сандо Ацуко. Грибок кодзи и раритетное сакэ «Дзикон». 21.08.2018. URL: <https://www.nippon.com/ru/views/gu002012/> (дата обращения: 18.06. 2019).
5. 日本酒造組合中央会. (Официальный сайт центрального собрания сакэваров Японии). URL: <https://www.japansake.or.jp/sake/what/02.html> (дата обращения: 9.07. 2019).
6. Ермакова Л., Меццержаков А. Анналы Японии. Нихон сёки: в 2 т. Сер.: Литературные памятники Древней Японии. СПб. : Гиперион, 1997. 864 с.
7. Does Sake Really Have its Own God? // KURAND.14.08.2018. URL: <https://kurand.jp/en/19412/> (дата обращения: 9.10. 2019).
8. Смирнов С.И. (ред.). Боги, святилища, обряды Японии. Энциклопедия синто. Труды Института восточных культур и античности. Вып. 26. М. : РГГУ, 2010. 310 с.
9. 御神舩 / ごしんたい | 高千穂神楽. (Танцы кагура в Такатиho). URL: [https://www.pmiyazaki.com/takachiho/kagura\\_gosintai.htm](https://www.pmiyazaki.com/takachiho/kagura_gosintai.htm) (дата обращения: 10.07. 2019).
10. Гриценков Р.В. (составление и общая редакция). Кодзики. СПб. : Кристалл, 2000. 608 с. (Б-ка мировой лит. Восточная серия).
11. Элиаде М. Священное и мирское. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/eliade-mircha/svyaschennoe-i-mirskoe/2> (дата обращения: 1.07.2019).
12. Изотова Н.Н. Борьба сумо как способ сохранения и трансляции культурных ценностей // Культура и искусство. 2018. № 7. С. 21–29. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.7.26752. URL: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_26752.html](http://e-notabene.ru/pki/article_26752.html) (дата обращения: 10.07.2019).
13. Маркарьян С.Б., Молодякова Э.В. Праздники в Японии: обычаи, обряды, социальные функции. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 340 с.
14. Изотова Н.Н. Символика хризантемы в японской лингвокультуре // Культура и искусство. 2017. № 10. С. 40–48. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.10.23577. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=23577](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23577) (дата обращения: 11.07.2019).
15. 10月1日は「日本酒の日」 — その由来は？何をする行事？ | 日本酒専門 WEBメディア 「SAKETIMES」 (1 октября – День сакэ). URL: [https://jp.sake-times.com/knowledge/word/sake\\_sake\\_day](https://jp.sake-times.com/knowledge/word/sake_sake_day) (дата обращения: 10.07.2019).
16. Sake Barrel Ceremony “Kagami-Biraki” | GEKKEIKAN KYOTO SINCE 1637. URL: <http://www.gekkeikan.co.jp/english/sake/kagami-biraki.html> (дата обращения: 10.07. 2019).
17. 三三九度 (さんさんくど)とは – コトバンク. (Церемония «Трижды три – девять»). URL: <https://kotobank.jp/word/三三九度-277395> (дата обращения: 19.07. 2019).
18. Прокофьева И.Т., Карачкова Е.Ю. (ред.). Вкус Востока. Гастрономические традиции в истории, культуре и религиях народов Азии и Африки. М. : МГИМО-Университет, 2019. 639 с.
19. Библиотека Всемирной литературы. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М. : Худ. лит., 1977. 926 с.
20. Бабочки полет. Японские трехстишия. М. : Летопись, 1998. 348 с.

**Nadezda N. Izotova**, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: [izotova@list.ru](mailto:izotova@list.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 22–32.*

DOI: 10.17223/22220836/39/3

# **DRINK OF THE GODS IN EVERYDAY AND HOLYDAY JAPANESE CULTURE**

**Keywords:** sake; Japan; sacred; Shinto rite; holiday.

The subject of research is sake – traditional Japanese alcoholic beverage. The purpose of the article is to determine the role of sake in Japanese culture, to identify the ideas, national stereotypes, and a system of values behind it. The relevance of the study is determined by the symbolic value of gastronomic culture as a means of identifying an ethnic group.

The national cuisine of any nation is formed under the influence of various factors: natural and geographical features of the area, type of civilization, and fundamental cultural values. Its analysis allows us to come closer to understanding more global issues of identity formation, preservation and translation of cultural heritage, and features of national thinking. Due to its semiotic functions, food can serve as a symbol in various life situations. Using a specific set of products endowed with cultural meaning, the nation retains its original features. Thus, gastronomic culture reveals traits of a national character and contributes to the preservation of cultural identity.

Sake is a ritual beverage with a thousand-year history, a concentrate of cultural meanings that identify a person and society in their inextricable relationship.

For centuries it has been part of the life of almost every person in Japan, has inspired forms of conduct and ways of thinking because of its importance in rites commemorating everything from birth to death. Sake is more than a drink taken to enjoy. It also serves a vital social purpose at the defining moments in life.

The author has analyzed sake as a sacred beverage, mentioned in the ancient Japanese Chronicles, showed its close connection with Shinto rituals, determined the role in the everyday and festive culture of the Japanese. Belief in the divine nature of sake is rooted in ancient myths and legends. Tolerant attitude towards the drunk in Japan also goes back to ancient rituals. Turning to literary sources and Japanese phraseology made it possible to significantly expand the research base and to reveal the totality of ideas about sake in the worldview of native Japanese speakers.

The main methods of work are conceptual and contextual analysis, lingvocultural commentary, implemented in the methods of classification and systematization of material.

Analysis of numerous examples made it possible to explicate the spiritual, sacred significance of sake, to conclude that in the Japanese worldview it is more than just an alcoholic drink, it is associated with ideas that encompass the entire sphere of a person's life: life, death, work, family, generational communication, change of seasons. As a cultural marker sake carries culturally significant information and serves as the most important means of understanding cultural identity.

## **References**

1. 神崎 宣武 (2006) 酒の日本文化 知っておきたいお酒の話 [Culture of Sake. The Story of Sake You Should Know]. 文庫判.
2. Molchanova, G.G. (2013) Gastic traditions as a reflection of national and regional identity. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Seriya 19 Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*. 2. pp. 9–19. (In Russian).
3. Izotova, N.N. (2019) Sake as an integral part of the cultural heritage of Japan. *Kul'tura i tsivilizatsiya – Culture and Civilization*. 9(4 A). pp. 33–38. (In Russian).
4. Sando Atsuko. (2018) *Nihonshu Now: How the Maker of Jikon Turned Mold into Gold*. 21st August. [Online] Available from: <https://www.nippon.com/ru/views/gu002012/> (Accessed: 18th June 2019).
5. *Japan Sake and Shochu Maker's Association*. (n.d.) Official website. [Online] Available from: <https://www.japansake.or.jp/sake/known/what/02.html> (Accessed: 9th July 2019).
6. Ermakova, L. & Meshcheryakov, A. (1997) *Annaly Yaponii. Nihon seki. V 2 t.* [Nihon Shoki. The Chronicles of Japan]. St.Petersburg: Giperion.
7. KURAND. (2018) Does Sake Really Have its Own God? 14th August. [Online] Available from: <https://kurand.jp/en/19412/> (Accessed: 8th July 2019).
8. Smirnov, S. I. (ed.) (2010) Bogi, svyatilishcha, obryady Yaponii. Entsiklopediya sinto [Japan: Gods, Shrines, Rites. Encyclopedia of Shinto]. *Trudy instituta vostochnykh kul'tur i antichnosti*. 26.

9. Anon. (n.d.) 御神躰 / ごしんたい / 高千穂神楽 [Go shintai dance. Takachiho's Yokagura night dance]. [Online] Available from: [https://www.pmiyazaki.com/takachiho/kagura\\_gosintai.htm](https://www.pmiyazaki.com/takachiho/kagura_gosintai.htm) (Accessed: 10th July 2019).
10. Grishchenkov, R.V. (ed.) (2000) *Kodziki* [Kojiki]. St. Petersburg: Kristall.
11. Eliade, M. (n.d.) *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Profane]. Translated from French. [Online] Available from: <https://litresp.ru/chitat/ru/Э/eliade-mircha/svyaschennoe-i-mirskoe/2> (Accessed: 1st July 2019).
12. Izotova, N.N. (2018) Sumo as a Means of Preservation and Transmissin of Cultural Values. *Kul'tura i iskusstvo – Culture and Art*. 7. pp. 21–29. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0625.2018.7.26752. [Online] Available from: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_26752.html](http://e-notabene.ru/pki/article_26752.html) (Accessed: 10th July 2019).
13. Markaryan, S.B. & Molodyakova, E.V. (1990) *Prazdniki v Yaponii: obychai, obryady, sotsial'nye funktsii* [Holidays in Japan: Customs, ceremonies, social functions]. Moscow: Nauka.
14. Izotova, N.N. (2017) Chrysanthemum's Symbolic Meaning in Japanese Lingvoculture. *Kul'tura i iskusstvo – Culture and Art*. 10. pp. 40–48. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0625.2017.10.23577. [Online] Available from: [http://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=23577](http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23577) (Accessed: 11th July 2019).
15. Anon. (n.d.) 10月1日は「日本酒の日」 – その由来は？何をする行事？ | 日本酒専門WEBメディア「SAKETIMES」 [Sake Day 1st October. Origin. Events]. [Online] Available from: [https://jp.sake-times.com/knowledge/word/sake\\_sake\\_day](https://jp.sake-times.com/knowledge/word/sake_sake_day) (Accessed: 10th July 2019).
16. Anon. (n.d.) *Sake Barrel Ceremony “Kagami-Biraki”* | *GEKKEIKAN KYOTO SINCE 1637*. [Online] Available from: <http://www.gekkeikan.co.jp/english/sake/kagami-biraki.html> (Accessed: 10th July 2019).
17. Anon. (n.d.) 三三九度 (さんさんくど)とは – コトバンク [Three three nine times]. [Online] Available from: <https://kotobank.jp/word/三三九度-277395> (Accessed: 19th July 2019).
18. Prokofieva, I.T & Karachkova, E.Yu. (eds) (2019) *Vkus Vostoka. Gastronomicheskie traditsii v istorii, kul'ture i religiyakh narodov Azii i Afriki* [Taste of the East. Gastronomic traditions in the history, culture and religions of the peoples of Asia and Africa]. Moscow: MGIMO-Universitet.
19. Serrebryany, S. & Samasundaram, P. (eds) (1977) *Klassicheskaya poeziya Indii, Kitaya, Korei, V'etnama, Yaponii* [Classical poetry in India, China, Korea, Vietnam, Japan]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
20. Markova, V.N. (ed.) (2003) *Babochki polet. Yaponskie trekhstish'ya* [Butterfly flight. Japanese tercets]. Translated from Japanese by V. Markova. Moscow: Letopis'.

УДК 141.155

DOI: 10.17223/22220836/39/4

**И.В. Кирдяшкин**

## **ПОЛИТИЧЕСКАЯ СОЦИАЛИЗАЦИЯ КАК «ЗАБОТА О СЕБЕ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-СИМВОЛИЧЕСКИХ СЦЕНАРИЕВ КОММУНИКАЦИИ**

*Политическая социализация представлена в качестве составляющей социальной «заботы о себе», которая содержит перформативный характер и происходит в контексте культурно-символических сценариев коммуникации. Они обеспечивают смысловую автономию, восприимчивость социальной «заботы о себе» к эволюции культуры социума. При этом данные сценарии выступают проявлениями самосознания общества, средствами выбора форм и значений социального общения, понимания политических явлений.*

*Ключевые слова: политическая социализация, «забота о себе», культурно-символическое конструирование политического, социальное самосознание.*

Неустойчивость структур современного общества, неопределенность векторов его изменений требуют от личностей способностей к участию в воссоздании и деконструкции социума, общественного целеполагания. Особое значение при этом имеет политическая социализация. Политическое как предмет познания личности в политической социализации предстает способом воспроизводства и поиска новых границ смыслов и форм человеческой активности в социуме, раскрытия и сохранения истоков его потенциальности. В частности, в творчестве Э. Гуссерля роль политического определяется в контексте проблемы взаимоотношений жизненных миров и ситуации притязаний, всемирно-исторической борьбы за жизненный мир человека как первичную данность, «всеобщую почву» человеческой жизни в мире, горизонт intersубъективных значений, ценностей индивида [1. С. 380–381]. Политическое в работах Э. Гуссерля происходит под воздействием предельно «непонятного», «ненормального» опыта «чужого», идущего вразрез с жизненным миром, устанавливающим свою «естественную» границу в качестве генеративно общего [Там же. С. 383–384]. В этом плане политическая социализация формирует возможности для осознания особенностей и трансформаций жизненного мира личностей, придания социуму ценностно-нормативной автономности, раскрытия творческого потенциала данной отличности в мире живого. При этом становление человека политического сопряжено с включением личности в политическую культуру. Она, выражая эволюцию ведущих свойств жизненного мира личностей, содержит в себе потенциал для управления процессами кооперации, конвергенции разных векторов человеческой активности, ее жизненных миров, образуя их разнообразную общность и целенаправленность в окружающем мире, в эволюции живого.

В этом плане базовым аспектом включения человека в политическую культуру является его вовлечение в сферу и динамику форм общественной солидарности, процессы осознания содержательной направленности, ценности межлических отношений. Они, в свою очередь, как отмечает Ю.М. Резник,

могут быть основаны, в частности, на идеях духовного братства Н.А. Бердяева, мирности (или «мирскости») человеческого бытия М. Хайдеггера. Мирскость, по М. Хайдеггеру, есть стремление человека быть везде, как у себя дома. Она дополняется заботой о своем бытии и созданием мира для человека, где он перестает быть только «хозяином» или «демиургом». При этом речь идет о культивировании особой экологии человеческого существования и признания ценности и разнообразия всего сущего на планете, его взаимосвязанности и целокупности [2. С. 27], о стремлении индивидов не к достижению консенсуса или общественного договора любой ценой, а к сообществам, соответствующим образу мышления и стилю жизни человека, способным поддерживать баланс с окружающим миром [Там же. С. 28]. В данном контексте условием политического, в частности, государства становится культурный феномен заботы человека и общества о обеспечении взаимосвязей индивидов, их сообществ, уровней и форм живого на планете.

Проявления заботы о совместном бытии с другими индивидами и уровнями живого включают в себя «практики себя». Они нацелены на самопреобразование, обеспечение готовности человека к социальному бытию, участию в воспроизводстве и обновлении коммуникации с другими индивидами, уровнями и способами бытия человека в разных, меняющихся контекстах. Это позволяет формировать политическую культуру человека, включающую в себя набор средств понимания общества как взаимосвязанной процессирующей культурно-исторической целостности, сообщающейся на основе возникновения и трансформаций общности мировидения индивидов. Фундаментальное значение политического, как отмечает П. Рикер, состоит в объединении интересов, устремлений человеческого существования, базирующихся на переломе в сфере мышления [3. С. 292]. В этом отношении М. Фуко видел исток человека политического в практиках преодоления «пределов себя» и реализации событий переходов личности в новые состояния как в «заботу о себе» [4. С. 50]. В практиках «заботы о себе», по М. Фуко, происходит обретение опоры в отношении к миру, к другим, понимание взаимосвязей с ними. В них человек обнаруживает себя членом человеческого сообщества, обретает качества, необходимые для подключения к разным формам социальной активности [Там же. С. 586–587].

При этом «забота о себе» в античной философии, в частности у Платона, отмечает М. Фуко, это «момент пробуждения» [Там же. С. 20] и условие обретения возможности управления другими [Там же. С. 91]. Идея и практики «заботы о себе» представляют, как считает М. Фуко, вид изменения отношений к себе, к другим, к миру, отчетность за своим мышлением и соответствующие действия, преобразующие личность [Там же. С. 23]. М. Фуко выделяет два вида преобразования, через идеи эпистрофэ и метанойи. В философии Платона практики преобразования человека предстают как возвращение к себе, к лону, к началу, как припоминание себя, воспоминание корней, т.е. идею эпистрофэ [Там же. С. 235]. Идея метанойи – это идея покаяния и внезапной перемены образа мыслей, коренной ломки образа мыслей, преодоления опыта и возрождения человека заново, происходящего внутри истории. Эта идея, произрастающая в античности, получает наибольшую силу вместе с христианской культурой [Там же. С. 237]. Метанойя обозначает переход от одного бытия к другому, рождение нового человека и одновременно его отказ от самого себя,

себя прошлого, разрыв с собой [4. С. 238]. При этом одновременно «забота о себе» предстает и как «возвращение к себе», которое всегда одиссея, для которой необходимо соответствующее знание [Там же. С. 275], возникающее в практиках самопознания и самопреобразования как практиках «управления собой» и истоках возможностей управления другими [Там же. С. 278]. Это продуцирует культурный актив, позволяющий личности и социуму осуществлять самотрансцендирование и «управление собой», являющиеся условием жизнетворчества. «Забота о себе» предстает присущей значениям политического, сопряженностью с инициированием выхода личности и человеческого социума в целом на новые уровни самоорганизации под влиянием чужого, непонятного, воздействия качественно отличных свойств жизненных миров.

Современность привносит в «заботу о себе» как выражение значений политической компоненты социума идею виртуозности. Она предполагает наличие принципиальной неполноты знаний об обществе. П. Вирно рассматривает виртуозность как особый вид коммуникации, обусловленный личностной импровизацией и мастерством, творчеством мировидения и социальных отношений. Значение виртуозности философ выводит из «Никомаховой этики» Аристотеля. В ней, пользуясь понятием виртуозности, Аристотель разделяет работу, или пойезис, и политическое действие, или праксис. Аристотель, отмечает П. Вирно, считал, что цель творчества (poiesis) отлична от него самого, а цели поступка (praxis), понимаемого как этическое поведение и как политическое действие, видимо, нет, ибо здесь целью является само благо-получение в поступке [5. С. 53]. Идея виртуозности сопряжена с понятием «оперативного времени» или временем *kaïros* у Дж. Агамбена. Оно выступает как специфическим образом сокращенный текущий *chronos* или мессианское время, совершающее политические события, образующие «окна» в текущем времени для проникновения непривычного, скрытого и проявляющегося в человеческом экзистенциальном. Благодаря *kaïros*, отмечает философ, схватывается представление о человеке во времени. Это время, пишет Дж. Агамбен, является временем, которым «мы сами являемся» [6. С. 92–93]. *Kaïros* как прорыв иного, непонятного является условием складывания и модификации политического, становящегося в качестве способа работы общества с непредвиденным, сложным, непредсказуемым.

В понятии «виртуозность» П. Вирно видит потенциал политического, которое философ трактует как способ отношения с непредвиденностью. Политика, по П. Вирно, проявляет себя как общечеловеческий опыт извещения о чем-либо новом, внутренние отношения со случаем и непредсказуемостью [5. С. 50]. Вместе с тем виртуозность обозначает наметившийся «разрыв» между человеком с его собственным социальным измерением, что инициирует размыкание его смысловых структур. Как считает П. Вирно, любую политическую деятельность сближает с виртуозностью отсутствие «законченного продукта». И наоборот, любая виртуозность внутренне политична [4. С. 54]. Идея виртуозности делает «заботу о себе» процессом, направленным на раскрытие новых граней и расширение жизненного мира личности как границ его самопреобразования, творческих проявлений и самоконтроля, понимания политических феноменов.

Символическим пространством проявления виртуозности в политической социализации личности выступает, в частности, современная система

образования. В ней, считает М.Н. Эпштейн, потенциально возможно непосредственное и спонтанное в диалоге с другими индивидами таинство творческой самореализации, «преображение-через-знание». Образование – импровизационная деятельность, включающая коллективную импровизацию, развивающая способность удивляться, поступать непредсказуемо [7. С. 38].

В плане «заботе о себе» присуща культурная перформативность. Она, замечают исследователи, помещает человека на границу между художественным и реальным миром [8. С. 321]. Перформанс как культурное явление, считает Е.В. Шмелева, объединяет возможность балансирования на границе фиктивного и реального, преодоления границ публичного / частного, визуального восприятия / тактильного, дистанцию / близость [9. С. 124]. Э. Фишер-Лихте видит в эстетике перформативности отказ от мышления, основывающегося на принципе дихотомии, допущение многозначности, побуждающей человека вести себя так, как это происходит, например, в спектакле [8. С. 375]. Под перформансом исследователи также понимают социальный процесс, посредством которого индивиды и сообщества доносят смысл собственной социальной ситуации [10. С. 79].

Культурный перформанс сопровождается перформативными высказываниями, которые, согласно Дж. Остину, по сравнению с конститутивными, описывающими реальность, построены по модели «я клянусь», «я обещаю», «сим объявляю», создавая факты [11. С. 263]. Перформативные высказывания создают и преобразуют реальность, меняют ее, учреждают порядки, создают социально значимые эффекты. В перформативных высказываниях, считают исследователи, можно увидеть первичное ядро коммуникации [10. С. 78]. По мнению Дж. Батлер, проявления перформативности свидетельствуют об уязвимости как свойстве жизни индивидов, ее нехватке, требующей «заботы о себе». Перформативность превращает эту слабость в силу. Согласно Дж. Батлер, именно необходимость справляться с материальной нуждой, социальной несправедливостью, тревогой соединяет хрупкие жизни в их уязвимости и придает им политический смысл [12. С. 218]. «Забота о себе» предстает как множество перформативных актов, порождающих ее множественные векторы и формы жизни индивида. Они выражают разные аспекты понимания социальной ситуации человека. Перформативность наделяет «заботу о себе» возможностью социокультурного конструирования политических явлений, политической культуры в процессе политической социализации личности.

Вместе с тем, по мнению Дж. Агамбена, эффект перформатива обладает своей силой благодаря связи с древнейшими магическими слоями языка, дающими возможность верить в сказанное. Философ, исследуя перформативы, выделяет их сакральные корни, конституирующие, в том числе, политическую теологию, базирующуюся на древнейших магических пластах языка [6. С. 170]. Перформатив, считает Дж. Агамбен, свидетельствует о том этапе человеческой культуры, когда язык соотносился не с вещами на привычной нам основе констативных или истинностных отношений, а посредством особой операции, в которой речь заклинает вещи и сама является фундаментальным фактом [Там же. С. 171]. По мнению философа, теологические истоки современных политических концептов продолжают действовать внутри них, ориентируя сам образ политического мышления [13. С. 501]. Дж. Агамбен выделяет обусловленность современной власти теологическими категориями как ее истинными



скрытыми претензиями и истоками, приближаясь к сути скрытых сценариев, определивших и продолжающих определять природу власти [13. С. 505]. В этом отношении перформативность в конкретном высказывании создает эффект коллективного присутствия и этической консолидации сообщества, включенной в пространство сценического, присущего ритуалу, конвенционального действия, поддерживающего социальную реальность [6. С. 78].

В этом плане «забота о себе» как перформативная социокультурная практика происходит в контексте процессов эволюции значимых для многих индивидов несущих культурных конструкций общественной коммуникации, продуцирующих ее события и удерживающих их последовательность, релевантность друг другу. В коммуникации, согласно Н. Луману, происходит конструирование действия, понимание, порождающее его бифуркации [14. С. 144]. При этом коммуникация строится на основе каких-либо ожиданий как структур, благодаря которым одна операция коммуникации может подсоединять к себе другие [Там же. С. 106]. Среди данных ожиданий Н. Луман выделяет когнитивные ожидания, нацеленные на обновление способов соединения коммуникаций в динамике [15. С. 69]. К культурным формам проявления и образования данных ожиданий относятся, в частности, культурно-символические сценарии коммуникации. Сценарий в самом общем плане, считает А.Ф. Алиференко, сопряжен с динамикой и хронотопом, позволяет упорядочивать стандартную последовательность событий [16. С. 191]. В этом плане сценарий коммуникации позволяет организовывать «практики себя» в контексте многих парадигм, действий и форм, ценностей и смыслов социального становления человека. Сценарии коммуникации позволяют преодолевать границы дифференциаций, форм и смыслов трансформаций общества и личности посредством символов. Символы, как отмечает Э. Кассирер, конструируют реальность [17. С. 16]. В качестве способа понимания общей направленности культурные сценарии коммуникации символически собирают практики и элементы «заботы о себе» во взаимосвязанный многообразный и целенаправленный процесс самопреобразования общества и личности.

В этом плане в исследованиях С.В. Лурье культурный сценарий выступает комплексом восприятия, определяющим значимость тех или иных компонентов культуры в социализации, выражающих установки на принципиально возможные в культуре действия [18. С. 160–161]. Символический сценарий коммуникации предстает возможным в культуре общества способом реализации и трансформации практик самопознания и самоконтроля. О возможном высказывались, в том числе, античные философы, в частности, Аристотель [19. С. 307]. Он считал, что действительность предшествует потенциальной способности. Возможно, по Аристотелю, предшествует некоторый принцип действительности, который действует независимо от принципа возможности [Там же. С. 244–245]. Напротив, у Н. Кузанского возможность быть тем и этим предполагает сначала саму по себе возможность. Согласно Н. Кузанскому, не может быть другого субстанциального или сущностного начала формального или материального, кроме самой по себе возможности [20. С. 425]. Возможность при этом определяется как нереализованное состояние вещей и явлений, или непроявленная тенденция бытия сущего, то, что может случиться, произойти. Ее можно трактовать также как условие или предпосылку какого-либо явления. По отношению к человеку возможное

предстает как его бытие, находящееся в модусе становления, разворачивания [21. С. 21, 23].

В творчестве М.Н. Эпштейна возможному придается статус свойства потенциальных миров, происходящих в том числе из самого сущего, актуального, того, чем обладает наблюдатель, явлений совместимого с нами мира [22. С. 31–32, 232]. Возможное приобретает свойства имманентной метафизики, не метафизики потустороннего, а метафизики посюстороннего, находящегося рядом [Там же. С. 177]. Открытие новых возможностей, по Эпштейну, – это путь потенциации. Потенцировать, или «овозможивать», предмет, согласно философии возможного М.Н. Эпштейна, значит раскрыть возможности, которые предшествовали действительному бытию и / или из него вытекают [Там же. С. 231].

В этом отношении любая ориентация как способ самоопределения человека, отмечает В. Штегмайер, всегда происходит внутри жизни, для которой ориентирование – ее суть [23. С. 54–68]. Символический сценарий «заботы о себе» происходит в качестве продолжения базовых возможностей восприятия социальных явлений, жизненного мира или умвельта личности. Умвельт, отмечает Е.Н. Князева, – это мир смыслов живого существа. Он включает в себя мир его восприятия и мир действия, которые, соединяясь, образуют его внутренний мир (Innenwelt), определяют способ поведения в нем [24. С. 97–98]. Ряд исследователей отождествляют умвельт человека с факторами общебиологического характера, к которым добавляются культурные особенности больших общностей, их категориальный строй языка [25. С. 201].

Жизнь, в частности в творчестве Дж. Батлер, понимается не только биологически, а, главным образом, в качестве части символической системы общества. Жить, по Дж. Батлер, значит осуществлять способность действовать определенным образом. Жизнь никогда не лишена политического смысла. Живое тело, замечает Дж. Батлер, не просто пассивно встроено в политико-правовую матрицу, но, вынужденно участвуя в ее активном исполнении, оказывается ее агентом [12. С. 218–219]. Возможное в качестве сценария коммуникации предстает символической сферой, иницирующей и преобразующей смыслы и формы «практик себя». При этом сценарии коммуникации как условия «заботы о себе», таким образом, представляют и различают возможные в культуре социума способы селекции, выборки «чужого» и «непонятного», воспроизводят определенные культурно-исторические значения социальной жизни человека в широком плане.

В этом отношении сценарии коммуникации представляют культурно-символические или «собственные значения» общества, конституирующие динамическое единство его элементов. Под «собственными значениями» исследователи понимают своеобразные социальные инварианты порядка, которые не могут быть сведены ни к консенсусу, ни к общим ценностям, ни к рациональности, обеспечивают не зависимую от консенсуса интеграцию, возвращение к ней, ее определенным смыслам [26. С. 105, 110]. В этом плане «забота о себе» в контексте культурно-символических сценариев коммуникации выражает стремление к сохранению и воспроизводству «собственных значений» общества как культурно-исторической целостности и сопряжена с проявлением его *conatus* или «воли к жизни», которая у Б. Спинозы представляет воображаемую причину бытия и его стремления к сохранению [27. С. 137, 140–141].

В результате социокультурные сценарии «заботы о себе» осуществляют самореференцию общества, которая в теории коммуникации Н. Лумана обеспечивает и объясняет закрытость социума, его неподконтрольность никакой внешней инстанции [28. С. 65]. Таким образом, сценарии выполняют функции воспроизводства социума и сохранения его отличности, автономности в окружающем мире, обеспечивают замкнутость «заботы о себе» на тех или иных значениях. При этом замкнутость, согласно Н. Луману, выступает условием познания, условием восприимчивости к окружающему миру [29. С. 108]. В этом плане сценарии коммуникации обеспечивают распознавание познавательных возможностей личности в культуре, образующих взаимообусловленность и автономность коммуникаций социума.

При этом данные культурные сценарии воплощают некоторые знания о обществе, позволяющие личности отделять, различать «свое» от «чужого» в процессе «заботы о себе». Знание, согласно Н. Луману, есть некоторая структура, которая делает возможным аутопойезис коммуникации. В самом общем смысле знание задает правила, по которым ограничивается произвольность подсоединения коммуникации одной к другой [15. С. 69]. Знание, таким образом, возникают как определенные социальные ожидания. Сценарии, представляя когнитивные социальные ожидания, выражают готовность общества к изменениям, коррекции своих структур с целью внутренней адаптации социума к окружающему миру, в условиях влияния «чужого» и «непонятного», актуализации потребностей общества в обновлении символических средств самореференции общества. Данные ожидания представляют стремление общества к коррекции, готовность к научению, возникновению новых знаний как структур обеспечения аутопойезиса коммуникаций [Там же. С. 73]. В этом плане сценарии «заботы о себе» можно рассматривать в качестве символических форм социальных ожиданий, которые определяют готовность к научению и коррекции набора знаний, обеспечивающего аутопойезис коммуникаций социума, их целостность и автономию. Данный набор можно рассматривать как выражение самосознания общества или множественного социального *cogito*, реализующего разнобразное присоединение и отбор смыслов и норм социальных коммуникаций. Социальное *cogito* осуществляет самореференцию общества, формирует по своему подобию его коммуникации, преобразует влияния иных жизненных миров в «свои».

Как считает К.С. Пигров, общественное самосознание выражает образ активной направленности субъекта вовне и одновременно предполагает активную центростремительную силу, «втягивающую вовнутрь». Она, отмечает исследователь, направлена на «вбирание» предмета в себя в процессе превращения его в «свой» или поддержания его как «своего», вовлечения в себя, выражая в широком смысле жажду воли к власти [30. С. 16].

В этом плане культурные сценарии коммуникации, представляющие символический способ данного «вбирания» как «воли к власти», определяют возможности наличия и потенциал преодоления границ отличий смыслов и ценностей и одновременно обеспечения автономии человеческого социума. Культурные сценарии коммуникации нацелены на расширение границ общепринятых способов самореференции общества, составляют условия восприимчивости «заботы о себе» к эволюции культуры общества. Сценарий коммуникации, образуя возможность аутопойезиса коммуникации в социуме как

предпосылки его автономии и жизнотворчества, являются возможностью бытия и самоизменения «заботы о себе». Как выражение самосознания общества, которое различает и обозначает специфику размыкания границ «заботы о себе», культурные сценарии коммуникации представляют горизонт ее множественных потенциальных приоритетов, ценностей. Разнообразие, дифференциации социального *cogito*, проявляющегося в многообразных сценариях коммуникации, создают условия для упорядочивания общества с разных позиций его наблюдения, с точки зрения многих свойств естественных установок личностей, их сообществ и способов социальной жизни как средств конструирования ее общезначимых проекций. Это дает возможность воссоздания, обновления интенций «заботы о себе», конституирует ее сопряженность с многообразием векторов эволюции культуры общества.

В результате культурные сценарии коммуникации, определяющие множественные смыслы и технологии социальной «заботы о себе», выступают в качестве структур самосознания общества или социального *cogito*, обеспечивающего аутопойезис коммуникации в социуме, выбор новых, других коммуникаций, «чужих» форм и смыслов общения. Вместе с тем сценарии представляют готовность к научению, возможности изменения самосознания общества или социального *cogito*, его культурно-символического инструментария, обеспечивающего аутопойезис социальной коммуникации и взаимосвязи понимания политических явлений. К данным возможностям можно отнести символические комплексы русской культуры, сопряженные с поиском истинного христианства, с со-участностью человеческого рода процессам преобразования земли в Царство Христово, с культурно-историческими конструкциями и ценностными ориентациями мессианского проекта русской государственности, с ее значениями как проводника между «Земным и Небесным», с развитием возможностей нравственного и духовного совершенствования земной цивилизации как основы дальнейшей эволюции космоса и др. Данные значения формируют способы воспроизводства и конструирования личностью политических явлений, политической культуры, где сценарии «заботы о себе» выступают возможностью их «обучения» у расширяющегося многообразия культуры общества.

В целом политическую социализацию можно рассматривать как производную процессов «заботы о себе», представляющую практики самопреобразования, самоконтроля и самопреобразования общества, позволяющую ему «управлять собой». «Забота о себе» предстает как значение политического. Его роль сопряжена с воспроизводством и трансформацией общественных форм саморегулирования, осознания границ и потенциалов, сохранения и раскрытия для человека, преобразования и расширения горизонтов его жизненного мира под влиянием чужого, непонятного, иных жизнемировых значений социального, представляет особенную способность постижения человеком истинного, связывающего континуум его отношений и многообразия естественных установок в обществе. При этом «забота о себе» сопряжена с понятием «*conatus*» как символически конструируемым стремлением к бытию или «воли к жизни» социума и личности, совокупностей их жизненных миров. Вместе с тем «забота о себе» выступает продуктом множества перформативных актов, конструирующих социум, связанных разными аспектами понимания и проектирования социальной ситуации человека, его позиции наблюде-

ния в обществе. Перформативность инициирует возникновение новых аспектов «заботы о себе», возможностей новых смыслов и форм практик самопреобразования, самоконтроля и самопознания со стороны общества, делает «заботу о себе» предпосылкой и основой активных социокультурных сред, которые становятся посредниками в понимании политических явлений. Перформативность наделяет «заботу о себе» возможностью социокультурного конструирования политических феноменов, явлений политической культуры в процессе политической социализации человека.

«Забота о себе» происходит и трансформируется в контексте культурно-символических сценариев коммуникации, конструирующей действия и их разнообразие. Данные сценарии представляют общественные ожидания или структуры, необходимые для присоединения одной коммуникации к другой, понимания динамики политических феноменов. При этом сценарии конструируют «заботу о себе», вовлекают в нее личности и общества, образуют представление человека о возможных смыслах и символических формах самопреобразования и самоконтроля, происходящих в культуре общества. Сценарии коммуникации, включая в себя идею государства как эйдоса собирающего типа, позволяют организовывать «практики себя» в качестве множеств взаимообусловленных парадигм, действий и форм, ценностей и смыслов трансформации социума и личности, позволяют связывать различные практики и ценности «заботы о себе» во взаимосвязанный многообразный процесс самопознания и самопреобразования общества.

Символические сценарии коммуникации обусловлены «собственными значениями» социума или инвариантами порядка, которые создают независимую от консенсуса социальную интеграцию, обеспечивая самореференцию общества. В этом плане символические сценарии коммуникации создают замкнутость общественной «заботы о себе» на определенных культурно-исторических значениях социальной эволюции, обеспечивают отличность, смыслы и формы автономии и самоизменений социума в окружающем мире. Данная замкнутость и ее культурные сценарии выступают условием восприимчивости «заботы о себе» к многообразию эволюции культуры общества.

Вместе с тем сценарии коммуникации представляют особые социокультурные ожидания как ее структуры. Данные ожидания выражают готовность к изменениям, коррекции компонентов самосознания общества с целью его адаптации к окружающему миру, в ситуации влияния «чужого» и «непонятного», представляя стремление общественного самосознания к научению. Поэтому культурные сценарии коммуникации выступают условием изменения способов самореференции общества, восприятия «заботой о себе» эволюции культуры социума. В этом плане сценарии «заботы о себе» можно рассматривать в качестве символических форм самосознания или множественного социального *cogito*. Оно обеспечивает аутопойезис коммуникации в социуме, символические правила, по которым коммуникация соединяется с другой, происходит выбор форм и смыслов общения, их символическое соединение. При этом социокультурные сценарии «заботы о себе» представляют стремление множественного социального *cogito* к своему воспроизводству и трансформации, к научению, новым знаниям как средствам реализации аутопойезиса коммуникации в социуме. Сценарии социальной «заботы о себе» выступают особыми возможностями существования и самокоррекции

социального *cogito*, его символического инструментария, обеспечивающего аутопойезис коммуникации, взаимосвязь, воссоздание и деконструкции понимания политических явлений.

### Литература

1. Лаврухин А. Политическое измерение философии Э. Гуссерля в свете критики Ф. Феллманна, Х. Аренд и Ю. Хабермаса // *HORIZON*. 2018. № 7 (2). С. 365–390.
2. Резник Ю.М. Новая гражданская общественность России как социально-этический проект межчеловечности // *Вестник Российского философского общества*. 2019. № 1–2. С. 20–31.
3. Рикер П. История и истина. СПб. : Алетейя, 2002. 400 с.
4. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж-де-Франс в 1981–1982 учебном году. СПб. : Наука, 2007. 677 с.
5. Вирно П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни. М. : Канон+, 2013. 170 с.
6. Агамбен Дж. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. М. : Новое лит. обозрение, 2018. 224 с.
7. Эпштейн М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. 480 с.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М. : Канон+, 2015. 376 с.
9. Шмелева Е.В. Городское «множество» и эстетика перформативности: новые формы публичной культуры // *Философский журнал*. 2016. № 2. С. 114–125.
10. Корецкая М.А. Проблема власти в логике перформативного поворота // *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2018. Т. 7, № 6А. С. 76–86.
11. Остин Дж.Л. Три способа пролить чернила. Философские работы. СПб. : Алетейя, 2006. 335 с.
12. Симакова М. Альянсы хрупких тел, или Политика уязвимых жизней. Рецензия на книгу: Батлер Дж. (2017). Заметки к перформативной теории собрания // *Социология власти*. 2018. № 1. С. 215–226.
13. Фарафонова Д. Джорджо Агамбен. Язык философии и философия языка // Агамбен Дж. Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления. М.; СПб. : Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2019. С. 482–506.
14. Луман Н. Введение в системную теорию. М. : Логос, 2007. 360 с.
15. Луман Н. Истина, знание, наука как система. М. : Логос, 2016. 408 с.
16. Алифференко А.Ф. Современные проблемы науки о языке. М. : Флинта, 2006. 416 с.
17. Кассирер Э. Избранное: опыт о человеке. М. : Гардарики, 1998. 779 с.
18. Лурье С.В. Культура и ее сценарий: имплицитный обобщенный сценарий как внутри-культурный интегратор // *Общественные науки и современность*. 2017. № 2. С. 160–161.
19. Аристотель. Метафизика. Соч.: в 4 т. М. : Мысль, 1975. Т. 1. 550 с.
20. Кузанский Н. Сочинения: в 2 т. М. : Мысль, 1980. Т. 2. 471 с.
21. Резник Ю.М. Человек в мире возможностей: проектный подход (вместо введения) // *Вопросы социальной теории*. 2016. Т. VIII, вып. 1–2: Человек в мире возможностей: образы будущего. С. 9–24.
22. Эпштейн М.Н. Философия возможного. СПб. : Алетейя, 2001. 232 с.
23. Штегмайер В. Жизнь как граница мышления // *Стратегии ориентации в постсовременности*. СПб. : Борей, 1996. С. 54–68.
24. Князева Е.Н. Биосемиотика: истоки междисциплинарного направления // *Вопросы философии*. 2018. № 11. С. 86–99.
25. Михайлов И.Ф. К онтологии жизненного мира человека: современный взгляд // *Вопросы социальной теории*. 2017. Т. IX. С. 200–211.
26. Антоновский А.Ю. Никлас Луман: Эпистемологические основания социологического конструктивизма // Луман Н. Общество как социальная система. М. : Логос, 2004. С. 104–116.
27. Майданский М.Д. Объективная телеология Спинозы // *Историко-философский ежегодник*. М. : Наука, 2003. С. 146–158.
28. Луман Н. Социальные системы : очерк общей теории. СПб. : Наука, 2007. 641 с.
29. Луман Н. Общество как социальная система. М. : Логос, 2004. 231 с.
30. Пигров К.С. Размышления о структуре национального самосознания // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. 2015. Сер. 17: Философия и конфликтология. Вып. 1. С. 12–21.

**Ivan V. Kirdjashkin**, National research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: kirdjshkin@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 33–44.

DOI: 10.17223/2220836/39/4

# **POLITIKAL SOCIALISATION AS “CARE OF” IN CONTEXT OF CULTURAL-SYMBOLICAL SCENARIOS OF COMMUNICATIONS**

**Keywords:** political socialization; “care of”; cultural-symbolical designing political; social consciousness.

In article political socialisation is considered as a part of processes personal and social “cares of”, representing cultural experts of self-transformation, self-checking and society self-transformation. The given experts in work are presented as the general orientation of the political phenomena, allowing to form and transform the political culture of the person including a set of means of understanding of a society as interconnected the cultural-historical integrity informed on the basis of symbolical means of self-transformation of set the general outlook of individuals. In this plan “the care of” appears as area of existence and genesis of values political which role is interfaced to reproduction and transformation of forms social “managements of self”, about a live continuum of the purposes and means of human relations. At the same time social “the care of” appears as a product performative the certificates designing a society under the influence of the changing social situation of the person. Performativnyj character social “cares of” creates possibilities socioculture designing of the political phenomena, political culture in the course of political socialisation of the person.

Thus social “the care of” occurs in a context of cultural-symbolical scenarios of communications which are caused by “own values” or rather mobile the unchangeable structures of a social order. In this respect symbolical scenarios of communications create isolation public “cares of” on certain historical values of society, form it difference, senses and forms of an autonomy and self-changes in world around. Scenarios “the care of” can be considered cares of as set of symbolical forms of public consciousness. It provides autopoiesis communications in society, symbolical connection of communications, a choice of their means, institutional forms. Communications scenarios, expressing symbolical social “will to live”, allow to organise “practice of” as sets the connected paradigms, actions and forms, values and senses of transformation of society and the person, the general purposeful processes of self-knowledge and society self-transformation.

In this respect the above-stated scenarios represent public expectations or the structures necessary for joining of one communications to another. Cultural scenarios of communications represent socioculture expectations concerning ways samoreference societies which express readiness for reproduction and changes, to self-correction of structures of consciousness of society, representing its aspiration to self-change, training, to perception of evolution of culture of a society. In this respect scenarios act as possibilities of existence and training ways autopoiesis the communications, entering into cultural toolkit of the social consciousness providing interrelation, a reconstruction and deconstructions of understanding of the political phenomena.

## **References**

1. Lavrukhin, A. (2018) Political dimension of E. Husserl’s phenomenology in the light of F. Fellmann’s, H. Arendt’s and J. Habermas’ critique. *HORIZON – Horizont. Studies in Phenomenology*. 7(2). pp. 365–390. (In Russian). DOI: 10.21638/2226-5260-2018-7-2-365-390
2. Reznik, Yu.M. (2019) Novaya grazhdanskaya obshchestvennost' Rossii kak sotsial'no-eticheskij proekt mezhdellovechnosti [New civil society in Russia as a social and ethical project of interhumanity]. *Vestnik Rossiyskogo filosofskogo obshchestva*. 1–2. pp. 20–31.
3. Ricoeur, P. (2002) *Istoriya i istina* [History and Truth]. Translated from French. St. Petersburg: Aleteyya.
4. Foucault, M. (2007) *Germenevtika sub'ekta: Kurs lektsiy, pročitannykh v Kollezhe-de-Frans v 1981–1982 uchebnom godu* [The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France 1981–1982]. Translated from French. St. Petersburg: Nauka.
5. Virno, P. (2013) *Grammatika mnozhestva. K analizu form sovremennoy zhizni* [A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life]. Translated from Italian. Moscow: Kanon +.
6. Agamben, G. (2018) *Ostavsheesya vremya: Kommentariy k Poslaniyu k Rimlyanam* [The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans]. Translated from English. Moscow: Novoe lit. obozrenie.
7. Epstein, M.N. (2016) *Ot znaniya – k tvorchestvu. Kak gumanitarnye nauki mogut izmenyat' mir* [From knowledge – to creativity. How the Humanities can change the world]. St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.

8. Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity]. Translated from German by N. Kandinskaya. Moscow: Kanon +.
9. Shmeleva, E.V. (2016) Urban 'multitude' and the aesthetics of performativity: new forms of public culture. *Filosofskiy zhurnal – Philosophy Journal*. 2. pp. 114–125. (In Russian). DOI: 10.21146/2072-0726-2016-9-2-114-126
10. Koretskaya, M.A. (2018) The problem of power in the logic of the performative turn. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke – Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being*. 7(6A). pp. 76–86. (In Russian).
11. Austin, J.L. (2006) *Tri sposoba prolit' chernila. Filosofskie raboty* [Three Ways of Spilling Ink]. Translated from English by V. Kiryushenko. St. Petersburg: Aleteyya.
12. Simakova, M. (2018) Alliances of Fragile Bodies, or Politics of Vulnerable Lives. Review: Butler J. (2017) *Zametki k performativnoi teorii sobraniya* (Notes Toward a Performative Theory of Assembly). *Sotsiologiya vlasti – Sociology of Power*. 1. pp. 215–226. (In Russian).
13. Farafonova, D. (2019) Dzhordzho Agamben. Yazyk filosofii i filosofiya yazyka [Giorgio Agamben. The language of philosophy and philosophy of language]. In: Agamben, G. *Tsarstvo i Slava. K teologicheskoy genealogii ekonomiki i upravleniya* [The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government]. Translated from English. Moscow; St. Petersburg: The Gaidar Institute. pp. 482–506.
14. Luhmann, N. (2007) *Vvedenie v sistemnyuyu teoriyu* [Introduction to the system theory]. Translated from German. Moscow: Logos.
15. Luhmann, N. (2016) *Istina, znanie, nauka kak sistema* [Truth, knowledge, science as a system]. Translated from German. Moscow: Logos.
16. Aliferenko, A.F. (2006) *Sovremennye problemy nauki o yazyke* [Modern problems of linguistics]. Moscow: Flinta.
17. Cassirer, E. (1998) *Izbrannoe: opyt o cheloveke* [Selected Works: An Essay on Man]. Translated from German. Moscow: Gardariki.
18. Lourie, S.V. (2017) The Culture and Its Script. Generalized Script as the Intracultural Integrator. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 2. pp. 160–161. (In Russian).
19. Aristotle. (1975) *Metafizika* [Metaphysics]. Vol. 1. Translated from Ancient Greek. Moscow: Mysl'.
20. Nicholas of Cusa (1980) *Sochineniya: v 2 t.* [Works. In 2 vols]. Moscow: Mysl'.
21. Reznik, Yu.M. (2016) Chelovek v mire vozmozhnostey: proektnyy podkhod (vmesto vvedeniya) [A person in the world of opportunities: a project approach (instead of introduction)]. In: Reznik, Yu.M. (ed.) *Voprosy sotsial'noy teorii* [Questions of Social Theory]. Vol. VIII (1–2). pp. 9–24.
22. Epstein, M.N. (2002) *Filosofiya vozmozhnogo* [Philosophy of the Possible]. St. Petersburg: Aleteyya.
23. Stegmaier, W. (1996) Zhizn' kak granitsa myshleniya [Life as a border of thinking]. In: Stegmaier, W., Frank, H. & Markov, B.V. (eds) *Strategii orientatsii v postsovremennosti* [Orientation strategies in the post-modernity]. Translated from German by H. Frank. St. Petersburg: Borey. pp. 54–68.
24. Knyazev, E.N. (2018) Biosemiotics: The Origins of an Interdisciplinary Movement. *Voprosy filosofii*. 11. pp. 86–99. (In Russian).
25. Mikhaylov, I.F. (2017) K ontologii zhiznennogo mira cheloveka: sovremennyy vzglyad [Towards the ontology of the human life world: a modern view]. In: Reznik, Yu.M. (ed.) *Voprosy sotsial'noy teorii* [Questions of Social Theory]. 9. pp. 200–211.
26. Antonovsky, A.Yu. (2004) Niklas Luman: Epistemologicheskie osnovaniya sotsiologicheskogo konstruktivizma [Niklas Luhmann: Epistemological foundations of sociological constructivism]. In: Luhmann, N. *Obshchestvo kak sotsial'naya sistema* [The World Society as a Social System]. Translated from German. Moscow: Logos. pp. 104–116.
27. Maydanskyy, M.D. (2003) Ob"ektivnaya teleologiya Spinozy [Spinoza's objective teleology]. *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik*. Moscow: Nauka. pp. 146–158.
28. Luhmann, N. (2007) *Sotsial'nye sistemy: ocherk obshchey teorii* [Social systems: an outline of the general theory]. Translated from German. St. Petersburg: Nauka.
29. Luhmann, N. (2004) *Obshchestvo kak sotsial'naya sistema* [The World Society as a Social System]. Translated from German. Moscow: Logos.
30. Pigrov, K.S. (2015) Reflections on the structure of national self-consciousness. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2015. Ser. 17. *Filosofiya i konfliktologiya – Vestnik of Saint-Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies*. 1. pp. 12–21. (In Russian).



УДК 271.2+070.1

DOI: 10.17223/22220836/39/5

**К.А. Кузоро**

## **НАУЧНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ДУХОВНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ФОРМЫ И ЗНАЧЕНИЕ<sup>1</sup>**

*Статья посвящена изучению научной коммуникации в современном российском духовном образовании. Нормы и правила научной коммуникации в организации являются частью корпоративной культуры наряду с ее ценностями, традициями, психологическим климатом, стилем управления и т.д. Рассмотрены такие формы коммуникации, как научные конференции; научные кружки и сообщества; методологические семинары; публикации в периодических изданиях и социальных сетях.*

*Ключевые слова: корпоративная культура, научная коммуникация, церковная историческая наука, научная школа.*

Научная коммуникация является компонентом культуры, соотносимым с процессом приобретения профессиональных навыков в проведении научного исследования. Научные коммуникации представляют специфическую форму профессионального общения, основанную на обмене научной информацией, значимой для участников интеллектуального взаимодействия при решении исследовательских задач в процессе научной деятельности [1. С. 10]. Пониманию содержания, целей и перспектив корпоративной культуры современного духовного образования способствует анализ форм научной коммуникации.

Рассмотрим наиболее распространенную форму научных коммуникаций – конференции. Масштабным форумом, символом взаимодействия церкви и общества стали Кирилло-Мефодиевские чтения, проводимые в большинстве регионов в рамках празднования Дня славянской письменности и культуры (24 мая). Статус государственного праздника России этот день получил благодаря Постановлению Президиума Верховного Совета РФ № 568–1 от 30 января 1991 г. Чтения проводятся с целью возрождения традиционных духовных ценностей, объединения усилий деятелей науки, образования, культуры, искусства и священнослужителей в изучении славянской письменности и культуры [2]. Научно-теоретическое и социально-практическое исследование фундаментальных оснований славянской письменности и культуры на рубеже XX–XXI вв. приобретает особую значимость из-за разрыва культурных традиций и необходимости определения духовно-нравственных стратегических перспектив.

Чтения являются уникальной площадкой для обсуждения научных исследований в сфере гуманитарного знания, а также проблем межкультурного и межконфессионального диалога, христианской духовности и ее значения для современного мира. Значимо совместное участие в конференциях представителей светских и духовных учебных заведений, поскольку «гуманисти-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-78-00044).

ческий потенциал религии и оберегаемых ею основополагающих нравственных ценностей должен сопровождать развитие гражданской культуры, стержнем которой является соблюдение прав человека» [3. С. 117].

Помимо обсуждения научных вопросов проводятся выставки, презентации, концерты, театральные представления, экскурсии, экологические акции, мастер-классы, творческие конкурсы, встречи с писателями и общественными деятелями.

Часто за организацию и проведение научных секций на чтениях отвечают духовные и светские учебные заведения. По итогам конференций обычно выпускаются сборники с индексацией в базе данных РИНЦ. Большая часть конференций имеет статус региональных и всероссийских, но конференции могут быть и международными, как, например, Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура» (Челябинск). Кирилло-Мефодиевские чтения могут носить более узкую тематическую направленность: книговедческие чтения «Кирилло-Мефодиевские традиции в Пскове», филологические чтения в Севастополе, педагогические чтения в Калининграде. Часто на чтениях уделяется значительное внимание краеведению, патриотическому воспитанию. В ряде городов мероприятия ориентированы в значительной степени на детей и молодежь (Казань, Оренбург, Иркутск). Введение в школах «Основ религиозных культур и светской этики» с 2010-х гг. сделало чтения площадкой для обсуждения педагогами теоретических и практических вопросов преподавания этого предмета.

Столь же известны и масштабны Рождественские чтения, впервые проведенные в Москве в 1993 г. В число важнейших задач чтений входят развитие православного образования, духовно-нравственное просвещение общества, осмысление проблем науки и культуры с точки зрения православного мировоззрения, расширение сотрудничества церкви и государства в области образования. Темы Рождественских чтений посвящаются широкому кругу вопросов: «Наука, образование, культура: духовно-нравственные основы и пути развития» (2009); «Практический опыт и перспективы церковно-государственного сотрудничества в области образования» (2010); «Просвещение и нравственность: забота церкви, общества и государства» (2012); «Преподобный Сергей. Русь. Наследие, современность, будущее» (2014); «Князь Владимир. Цивилизационный выбор Руси» (2015); «Молодежь: свобода и ответственность» (2019) и т.д. Рождественские чтения активизировали духовное просвещение в российских регионах: по их примеру организуются областные и районные конференции и семинары по проблемам религиозного образования.

Ежегодно в День православной книги (14 марта) в библиотеках, духовных академиях и семинариях, университетах проводятся конференции, цель которых – привлечение общественного внимания к чтению духовно-нравственной литературы и традиционным общечеловеческим ценностям. Обычно к этому дню организуются книжные ярмарки и выставки; лекции, посвященные истории книгопечатания на Руси, вопросам распространения православной литературы.

В Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете с 1992 г. проводится ежегодная Международная богословская конференция ПСТГУ, охватывающая широкий круг проблем, связанных с богословием, в

том числе в смежных гуманитарных областях: философии, истории и культуре народов России, культурологии, филологии, социологии, религии. За весь период существования в ней приняли участие представители отечественных и зарубежных духовных школ, теологических факультетов светских вузов из Белоруссии, Молдавии, Казахстана, Грузии, Украины, Англии, Бельгии, Болгарии, Германии, Греции, Израиля, Италии, Кипра, Нидерландов, США, Румынии, Франции и др.

Проводимые в Русской христианской гуманитарной академии Свято-Троицкие чтения – это комплекс ежегодных научно-теоретических и научно-практических мероприятий, нацеленных на обсуждение широкого спектра гуманитарных проблем современности, в том числе перспектив их разрешения на основе христианских ценностей в контексте отечественной и мировой культуры. На чтениях обсуждаются исторические и социологические, правовые и филологические, антропологические и педагогические сюжеты, но что важнее – «присутствует психологический и философский анализ, ведь субъективное значение христианства становится понятным, только когда речь идет о жизни, любви, свободе, благе, истине, совести. Вне этих категорий религиозное содержание христианства мельчает и выхолащивается» [4]. Ежегодные научно-практические конференции проводятся в Свято-Филаретовском православно-христианском институте: «Духовные итоги революции в России: Коллективный человек и трагедия личности» (2017), «Православные братства в истории России: к 100-летию воззвания патриарха Тихона об образовании духовных союзов» (2018), «Современная православная экклезиология: служение церкви и ее устройство» (2019) и др.

Проблемы церковной исторической науки рассматриваются на ежегодных Платоновских чтениях, посвященных памяти историка и богослова, митрополита Московского и Коломенского Платона (Левшина), которые проводятся в основанной им Перервинской духовной семинарии (Москва) с 2004 г.

В Екатеринбургской духовной семинарии организуется ежегодная конференция «Церковь. Богословие. История». Первая конференция, посвященная памяти собора Екатеринбургских святых и 400-летию восшествия на престол династии Романовых, прошла 12 февраля 2013 г. Начинание духовной семинарии нашло широкую поддержку Екатеринбургской митрополии, духовно-просветительского центра «Патриаршее подворье», Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина и Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В.Г. Белинского [5. С. 40].

Одна из форм работы духовных учебных заведений – проведение методологических семинаров для преподавателей: например «Проблемы методологии богословских и патристических исследований» (Московская духовная академия), «Подготовка и создание учебно-методического комплекса» (Санкт-Петербургская духовная академия).

Еще одна форма реализации научных коммуникаций – работа научных кружков и сообществ, например таких, как лаборатория «Социология религии» Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Одним из основных направлений деятельности лаборатории является изучение религиозности в обществах, где механизмы межпоколенческой передачи религии были разрушены; делается попытка оценить характер влияния религии

на поведение людей в различных сферах жизни. Результаты исследований лаборатории представлены в форме публикаций в научных изданиях, а также регулярно презентуются в рамках круглых столов, рабочих совещаний, летних школ.

На базе Русской христианской гуманитарной академии с апреля 2005 г. действует историко-методологический семинар «Русская мысль», продолжающий традиции публичных религиозно-философских обществ Москвы, Санкт-Петербурга и Киева начала XX столетия. Темы заседаний семинара посвящены таким вопросам, как «А.Ф. Керенский: Pro et contra. А.Ф. Керенский и Февральская революция» (2017); «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI в.» (2018); «К 150-летию книги Н.Я. Данилевского „Россия и Европа“» (2019); «К вопросу о современных интерпретациях жизни и творчества А.И. Герцена» (2019) и т.д. [6].

Научный кружок есть в Казанской духовной семинарии: «Наши кружки – это не какие-то обычные лекции и семинары. Тут идет работа именно исследовательского характера. Руководитель кружка не преподносит знания, но ищет их совместно со студентами. Это, по сути, такая лаборатория, в которой любой ее участник может обрести новое знание» [7].

Примером создания внеинституциональных площадок стало «Философско-богословское кафе» в Пензенской епархии, преобразованное в 2017 г. в «Религиозно-философское общество». Целью этой диалоговой площадки было установление доверительных отношений и творческое общение между преподавателями вузов и клириками епархии в неформальной обстановке. Сохранение атмосферы непринужденного и уважительного общения позволило выполнять «Философско-богословскому кафе» функцию творческой лаборатории, где выступающие могли представлять и обсуждать перспективные научные идеи [8. С. 197].

В Санкт-Петербургской духовной академии в январе 2019 г. было создано общество изучения церковного права им. Т.В. Барсова («Барсовское общество»). Общество носит имя Тимофея Васильевича Барсова (1836–1904), доктора канонического права, члена Комитета по преобразованию судной части духовного ведомства (1870), заслуженного ординарного профессора Санкт-Петербургской духовной академии. Цели научного общества: развитие изучения теории и истории церковного права; повышение уровня церковного правосознания. Для решения поставленных задач «Барсовское общество» проводит круглые столы, семинары и конференции, посвященные проблемам теории и истории церковного права, организует публикацию статей по церковному праву в научных журналах, поддерживает работу тематического раздела на официальном сайте издательства академии [9].

Значимой формой осуществления научных коммуникаций является деятельность периодических изданий. В 1990-е гг., после возрождения духовного образования в России, Московская и Санкт-Петербургская академии продолжили издание научных журналов под теми же названиями – «Богословский вестник» и «Христианское чтение». Научные журналы издаются в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете («Вестник ПСТГУ», «Филаретовский альманах»), Русской христианской гуманитарной академии («Вестник РХГА»), Российском православном университете («Евразия: духовные традиции народов»), Свято-Филаретовском православно-христиан-

ском институте («Свет Христов просвещает всех»), Библейско-богословском институте святого апостола Андрея («Страницы: богословие, культура, образование»), духовных семинариях.

Тематика журналов охватывает отрасли не только философских, теологических и исторических наук, но и смежных – правовых, политологических, социологических, культурологических, филологических. Актуальными являются темы межконфессионального и межрелигиозного диалога; история традиционных религий и новых религиозных движений, взаимодействия религии и науки; проблемы духовного и светского образования. При академиях и семинариях создаются редакционно-издательские советы, что существенно активизирует публикацию научных трудов [10. С. 47–48]. Кроме того, исследователи публикуют свои труды в православных издательствах: «Никея», «Северный паломник», «Лепта», «Издательство Сретенского монастыря». При этом в светских научных изданиях представители духовных академий публикуются не так часто. Но как раз такие публикации могли бы обеспечить им большую узнаваемость и цитируемость в научном сообществе.

Большинство духовных учебных заведений активно ведут группы в социальных сетях, часто повторяя текст новостей с сайтов, что затрудняет процесс установления доверительных отношений с аудиторией. В группах можно найти приглашения на открытые и интересные широкой аудитории лекции, мастер-классы, собрания дискуссионных клубов, которые проводятся на собственных площадках [11]. Отметим, что в социальных сетях содержится много информации о массовых и культурно-просветительских мероприятиях, чего нельзя сказать о мероприятиях научных. Поэтому складывается впечатление, что научная жизнь в духовных учебных заведениях не столь активна.

Формы научных коммуникаций духовных учебных заведений эффективны, но и не свободны от проблем. В современной системе духовного образования, в первую очередь, развивается педагогический потенциал, а научный ставится на второе место. Такое положение дел определяется общей ситуацией, в которой церковные научные центры как таковые отсутствуют, а на духовные школы возложена обязанность, прежде всего, воспитывать и обучать будущих священников. Перспективными для развития научных коммуникаций являются взаимодействие светской и церковной педагогики в методологической сфере; совместные проекты и публикации с представителями светской науки.

### Литература

1. Китова Е.Т. Научные коммуникации / Е.Т. Китова, Э.Г. Скибицкий. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2018. 180 с.
2. Центр культуры. Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова. URL: <https://www.altstu.ru/structure/unit/ck/news/15060/> (дата обращения: 16.12.2019).
3. Муртузова З.М. Соотношение светских и религиозных ценностей в контексте проблемы построения гражданского общества в России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (66): в 2 ч. Ч. 2. С. 114–117.
4. Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения // Научные мероприятия : Русская христианская гуманитарная академия. URL: <http://rhga.ru/science/conferences/svtch/> (дата обращения: 16.12.2019).
5. Акишин С.Ю., Глазкова Г.В., Каримова Н.С., Мангилёв П.И., Никулин И.А. Екатеринбургская духовная семинария в конце XX – начале XXI века // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2014. Вып. 2 (8). С. 15–63.

6. *Историко-методологический семинар «Русская мысль»* // Русская христианская гуманитарная академия: официальный сайт. URL: <https://rhga.ru/science/conferences/rusm/> (дата обращения: 19.06.2020).

7. *Научная деятельность Казанской православной духовной семинарии* // Казанская православная духовная семинария : официальный сайт. URL: <https://kazpds.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/> (дата обращения: 16.12.2019).

8. *Шаткин М.А., Саратовцева Н.В.* Формы и перспективы взаимодействия светских и духовных образовательных организаций // Концепт. Научно-методический электронный журнал. 2017. № 10. С. 189–201. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-i-perspektivy-vzaimodeystviya-svetskih-i-duhovnyh-obrazovatelnyh-organizatsiy> (дата обращения: 19.06.2020).

9. *Барсовское общество*. URL: <https://izdat-spbda.ru/barsovskoye-obshchestvo/o-proyekte-barsovskoye-obshchestvo> (дата обращения: 19.06.2020).

10. *Кузоро К.А.* Периодические издания как способ формирования корпоративной культуры православных духовных учебных заведений // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 44–54.

11. *Бирюкова Д.А.* Корпоративная культура российских духовных учебных заведений XXI века через призму деятельности в цифровом пространстве // Informative and communicative space and a person: materials of the IX International scientific conference on April 15–16, 2019. Prague : Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”, 2019. С. 6–13.

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

E-mail: [clio-2002@mail.ru](mailto:clio-2002@mail.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 45–51.

DOI: 10.17223/2220836/39/5

#### SCIENTIFIC COMMUNICATIONS IN THE MODERN RUSSIAN ECCLESIASTICAL EDUCATION: FORMS AND MEANING

**Keywords:** corporate culture; scientific communication; church historical science; scientific school.

The purpose of the study is the analysis of scientific communication of modern theological Russian educational institutions. An understanding of the content, goals and prospects of the corporate culture of modern ecclesiastical education is facilitated by the analysis of scientific communication. The most common form of scientific communication are conferences. Among them, one can single out large-scale forums uniting representatives of clerical and secular educational institutions, public organizations, libraries, museums: Cyril and Methodius readings, Christmas readings, Orthodox book day. Readings are a unique platform for discussing scientific research in the field of humanitarian knowledge, as well as discussing issues of intercultural and interfaith dialogue. More specialized conferences devoted to the discussion of exclusively scientific issues are held by theological educational institutions, such as: Orthodox St. Tikhon Humanitarian University (Moscow), Russian Christian Humanitarian Academy (St. Petersburg), Perervinsky Theological Seminary (Moscow), Yekaterinburg Theological Seminary.

One of the forms of work of theological educational institutions is the holding of methodological seminars for teachers: for example, “Problems of the methodology of theological and patristic studies” (Moscow Theological Academy), “Preparation and creation of an educational-methodical complex” (St. Petersburg Theological Academy). Another form of realization of scientific communications is the work of scientific circles and communities, for example, such as the Sociology of Religion laboratory at the St. Tikhon Orthodox Humanitarian University, the “Russian Thought” seminar at the Russian Christian Humanitarian Academy. An important form of scientific communication is the activity of scientific periodicals. Most theological educational institutions actively lead groups on social networks. In communities, you can find invitations to open and interesting lectures, master classes, meetings of discussion clubs on acute social issues, which are held on their own sites.

The forms of scientific communications of theological educational institutions are effective, but also not free from problems. In the modern church higher education, first of all, the pedagogical potential develops, and the scientific one remains in second place. This state of affairs is determined by the general church situation, in which church research centers as such are absent, and theological schools have the responsibility, first of all, to educate and educate future priests. Promising for the development of scientific communications is the interaction of secular and church pedagogy in the methodological field; joint research projects and publications with representatives of secular science.

## References

1. Kitova, E.T. & Skibitsky, E.G. (2018) *Nauchnye kommunikatsii* [Scientific Communications]. Novosibirsk: NSTU.
2. The Center of Culture. I.I. Polzunov Altai State Technical University. [Online] Available from: <https://www.altstu.ru/structure/unit/ck/news/15060/> (Accessed: 16th December 2019).
3. Murtuzova, Z.M. (2016) Secular and religious values correlation in the context of the issue of civil society formation in Russia. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 4(66). pp. 114–117. (In Russian).
4. Russian Christian Academy for the Humanities. (n.d.) *Svyato-Troitskie ezhegodnye mezhdunarodnye akademicheskie chteniya* [The Holy Trinity Annual International Academic Readings]. [Online] Available from: <http://rhga.ru/science/conferences/svtch/> (Accessed: 16th December 2019).
5. Akishin, S.Yu., Glazkova, G.V., Karimova, N.S., Mangilev, P.I. & Nikulin, I.A. (2014) The Ekaterinburg Theological Seminary at the end of 20th — beginning of 21th century. *Vestnik Ekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii – Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary*. 2(8). pp. 15–63. (In Russian).
6. Russian Christian Academy for the Humanities. (n.d.) *Istoriko-metodologicheskii seminar "Russkaya mysl'"* [Historical and methodological seminar "Russian thought"]. [Online] Available from: <https://rhga.ru/science/conferences/rusm/> (Accessed: 19th June 2020).
7. Kazan Orthodox Theological Seminary. (n.d.) *Nauchnaya deyatel'nost' Kazanskoy pravoslavnoy dukhovnoy seminarii* [Academic activity of Kazan Orthodox Theological Seminary]. [Online] Available from: <https://kazpds.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/> (Accessed: 16th December 2019).
8. Shatkin, M.A. & Saratovtseva, N.V. (2017) Forms and prospects of cooperation between secular and religious educational institutions. *Kontsept*. 10. pp. 189–201. (In Russian). [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-i-perspektivy-vzaimodeystviya-svetskih-i-duhovnyh-obrazovatelnyh-organizatsiy> (Accessed: 19th June 2020).
9. *Barsovskoye obshchestvo*. [Online] Available from: <https://izdat-spbda.ru/barsovskoye-obshchestvo/o-proyekte-barsovskoye-obshchestvo> (Accessed: 19th June 2020).
10. Kuzoro, K.A. (2019) Periodicals as a way of shaping the corporate culture of religious educational institutes. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 44–54. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/34/4
11. Biryukova, D.A. (2019) Korporativnaya kul'tura rossiyskikh dukhovnykh uchebnykh zavedeniy XXI veka cherez prizmu deyatel'nosti v tsifrovom prostranstve [Corporate culture of Russian religious educational institutions of the 21st century through the prism of activities in the digital space]. *Informative and Communicative Space and a Person*. Proc. of the 9th International Conference. Prague, April 15–16, 2019. Prague: Sociosféra-CZ. pp. 6–13.

УДК 316.422.44

DOI: 10.17223/22220836/39/6

**М.А. Макиенко**

## **«СМАРТ» КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ<sup>1</sup>**

*Проблематизирована характеристика современного общества как смарт-общества. В качестве критериев оценивания предложены мотивы деятельности человека, которые находят свое воплощение в форме культурных объектов. Следствием трансформации мотивов является изменение культурной парадигмы. Сделан вывод о том, что актуализация человеческого бытия в рамках смарт-парадигмы требует изменения некоторых культурных оснований, прежде всего в системе образования, гендерной идентичности и религиозной принадлежности.*

*Ключевые слова: смарт-парадигма, культурная парадигма, смарт-общество, смарт-человек, культурные основания.*

Анализ современной культуры является сложным и неоднозначным процессом, что обусловлено как самой сущностью данного явления, так и множественностью процессов и событий, его трансформирующих. Сложность культуры проявляется в ее диалектичности – она одновременно является и миром, в котором живет человек, и картиной мира, которую человек создает, непрерывно изменяет и сам изменяется под ее влиянием. Культура как мир – это условие становления человеческого в человеке. Культура как картина мира – это призма, посредством которой человек вписывает себя в мир. Теоретическим основанием для прояснения указанной специфики исследуемого явления является феноменологический подход, представленный в работах М. Хайдеггера [1, 2]. М. Хайдеггер утверждает, что основанием понимания проявления каждого человеческого существования является бытие, некий смысловой контекст, в котором только и возможно помыслить человека и который проявляется в мире через человека. В этом контексте осмысление, переживание, выражение бытия формируют различные способы и формы его социальной репрезентации в виде культуры. Культура в данном случае представлена в своем предельном значении – как все виды, аспекты, результаты деятельности человека, духовное и материальное воплощение проектов *Dasein*. Таким образом, человек оказывается и в бытии, и в реальности различных проектов, которые необходимо упорядочить посредством создания определенной схемы или картины мира, а также способов ориентации среди многочисленных смыслов, представленных существующими проектами в рамках действующих парадигм.

В качестве гипотезы нашего исследования выступает предположение о том, что последние несколько лет могут быть охарактеризованы в контексте технической революции, основанной на развитии искусственного интеллекта, результатом которой является формирование нового типа общества – умного (смарт) общества. В рамках данного исследования в качестве критерия изменения будут выступать мотивы деятельности человека, представленные в ко-

---

<sup>1</sup> Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ, грант № 18-013-00192.



нечном счете, в форме культурных объектов. Термин «смарт» очень активно используется в современной реальности по отношению к различным сферам и в различных значениях. Представим наиболее употребляемые: в сфере технологии (смарт-телевизор, смарт-телефон и т.д.), образования (смарт-образование), менеджмента (смарт-цели), принципов организации жизни (смарт-город, смарт-общество). В этом контексте возникает проблема: действительно ли введение в жизнь человека смарт-технологий, смарт-принципов, смарт-целей изменяет культурную парадигму, которая формирует умных людей, создающих умное общество.

Идея парадигмы представлена в работе Т. Куна. Термин «парадигма» может быть интерпретирован как способ определения проблем и способ их решения [3. Р. 24], в этом контексте парадигма является инструментом для создания самого мира, создания идей для осмысления мира, конструирования самого себя в мире, что позволяет применить данную идею к изучению культуры. Выделим те составляющие парадигмы, которые необходимо наполнить содержанием и которые будут являться своеобразной матрицей для анализа культуры в контексте смарт-парадигмы. Анализ исследования, основанного на парадигме, Т. Кун предлагает начать с вопроса о том, на каких элементах окружающей действительности ученые останавливают свой выбор и какими фактами подтверждают сформулированную гипотезу. Кроме того, его интересуют вопросы о прогностических функциях парадигмы и о том, какие цели преследует ученый, действующий в рамках парадигмы. Применение указанных аспектов к явлению «парадигма культуры» позволяет акцентировать наше внимание на следующих ее составляющих: *система ценностей, на которую ориентируются субъекты определенной культуры; алгоритмы поведения человека в рамках культуры и, соответственно, прогнозирование его поведения; формирование социальных механизмов решения типичных проблем*. Представленная совокупность составляющих позволяет ощущать себя частью культурной общности, сформулировать ответ на вопрос о предназначении человека.

Термин «смарт-общество» был предложен в рамках проекта IP, финансируемого ЕС. Цель проекта – осмысление того, каким образом современные техно-социальные тенденции возможно использовать для решения возникающих перед современным обществом проблем. Исследователи акцентируют внимание на различных компонентах Smart-общества. В рамках исследований английских ученых Charles Levy и David Wong, посвященных изучению формирования Smart-общества в Великобритании, присутствует следующее определение: «Smart-общество – общество, в котором успешно используется потенциал цифровых технологий, интернет-сетей и подключенных устройств для улучшения жизни людей» [4]. В данном случае акцент сделан на использовании различных технологий как в повседневной жизни, так и в производстве, в управлении, в формировании инфраструктуры жизни. В рамках другого подхода к пониманию Smart-общества [5] акцентируется внимание на том, каким образом можно согласовать увеличивающиеся потребности и ограниченные ресурсы в свете проблемы увеличения продолжительности жизни. Авторы акцентируют внимание на необходимости использовать интегративные возможности коллектива и техники. В рамках Smart-общества коллектив рассматривается как источник опыта, который может использовать любой член коллектива, имея доступ к нему посредством компьютерных техноло-

гий. Например, различные интернет-платформы, используемые для организации путешествий или приложения, позволяющие отслеживать пробки на дорогах. В контексте предложенного российскими исследователями В. Тихомировым и Н. Тихомировой подхода Smart-общество определяется как новый этап развития информационного общества, для которого характерны новые положительные экономические, социальные и другие эффекты, возникающие за счет совместного использования людьми различных технических средств, сервисов и Интернета [6]. Общим для представленных концепций является акцент на том, что Smart-общество предполагает непрерывное создание и освоение новых технологий, что требует от людей непрерывного освоения и создания знаний и, соответственно, среды и инфраструктуры для производства и трансляции знаний.

Для понимания того, соответствует ли данный подход концепции «умного человека», обозначим определяющие характеристики, которые делают человека «умным». В качестве основания возьмем одну из ключевых философских систем европейской философии философию Платона, в которой заложены ключевые смыслы данного термина, транслируемые далее в культуре. Кроме того, Платон развивает эту идею не только в контексте познавательных способностей человека, но и в социальном разрезе. Разумная часть души, как известно по диалогу Платона «Государство» [7], в наибольшей степени проявляется у философов, которые в государстве выполняют функции правителей и управляющих. Для них характерно стремление к знанию, но не к любому, а к знанию о вечных и неизменных законах бытия и, в конечном счете, к знанию блага. Но для того чтобы данное стремление развивать и развивать в нужном для общества направлении, необходимо соответствующим образом воспитать человека, т.е. использовать средства, которые позволяют направить познание в соответствующем направлении. Выполнение философами управляющих функций в государстве нацелено на выявление в повседневной жизни противоречий с истиной и ее прототипов. Интересно, что, по Платону, в качестве предметов, которые должны изучаться человеком для восхождения к подлинному бытию, – арифметика, геометрия, астрономия и музыка. Но необходимым условием для правильного использования этих наук является умение рассуждать, постигая сущность каждой вещи. Таким образом, умный человек нацелен на познание истины, способен к выявлению противоречий, готов к формированию цели для других людей – создавать справедливое общество, может организовать граждан для ее достижения и формируется в процессе образования.

В литературе можно встретить различные подходы к определению термина «умные люди»: технологический и сущностный [8, 9]. В первом случае акцент сделан на осмыслении человека в контексте его пребывания в смарт-городе, во втором случае присутствует стремление осмыслить человека в контексте интеллекта. В рамках данного исследования акцентируем внимание на человеке, проживающем в умном городе. Смарт-город предполагает создание среды посредством применения информационных технологий и искусственного интеллекта для улучшения качества жизни горожан. В качестве технических средств используются интернет-технологии, датчики в городском транспорте и инфраструктуре зданий, способствующих энергоэффективности, сокращению транспортных заторов, уменьшению преступности,

быстрому устранению городских проблем [10]. Можно привести пример китайского города Иньчуань – небольшого по меркам Китая города на 1,5 млн человек, одного из городов Китая, в котором реализуется концепция *смарт-сити* [11]. Концепция реализуется по различным направлениям: экологическому, политическому, транспортному, социальному и т.д. Мусорные контейнеры оснащены прессами, позволяющими увеличить объем мусора до 5 раз. При наполнении контейнера электронный датчик сообщает в соответствующие службы о необходимости вывезти мусор. Существенная часть повседневных покупок совершается посредством интернет-оплаты, продукты человек забирает в холодильнике посредством введения пин-кода. В здании администрации посетителей приветствуют голограммы, которые отвечают на наиболее часто возникающие вопросы. Существенную часть административных вопросов можно решить в онлайн-режиме. В этом же режиме осуществляются консультации с врачами, что существенно уменьшает очереди в поликлиниках. В общественном транспорте люди рассчитываются посредством системы сканирования лиц. Возможно введение сенсоров на улице города, которые смогут автоматически вызывать скорую помощь в том случае, если человек теряет сознание; системы, которые передают данные о состоянии людей, больных диабетом или имеющих кардиостимуляторы. Таким образом, можно сделать вывод о том, что житель *смарт-города* – это человек, полностью интегрированный в технологическую среду, для которого присутствие в системе Интернет является необходимой составляющей и условием жизнедеятельности.

Обзор данного подхода к пониманию *смарт-человека* будет неполным без акцента на такой составляющей *смарт-города*, как *смарт-управление*. *Смарт-управление* городом предполагает, что как рядовые граждане, так и предприятия являются социально ответственными, т.е. активно участвуют в различных проектах, направленных на улучшение жизнедеятельности. В качестве необходимых компонентов улучшения жизни граждан рассматриваются следующие: развитие социально ориентированных услуг и гражданской инициативы, сохранение естественной среды, использование возобновляемых источников энергии, интеграция людей с ограниченными возможностями в городскую среду, создание условий для интеллектуального развития (умные парки, библиотеки, музеи), сохранение культурного наследия, сохранение национальной культуры одновременно с принятием культуры и ценностей других народов или групп, проживающих на данной территории.

Таким образом, организация проживания человека в *смарт-среде* предполагает в качестве ключевой ценности открытость и восприимчивость к новым идеям. Открытость связана с признанием того, что другие люди должны быть свободны, имеют возможность открыто выражать свои взгляды, предполагает, что знания и мнения других людей являются не менее важными и ценными. Открытость является не только свойством для взаимодействия с другими людьми, но и субъективным свойством личности. Согласно этой идее человек, который способен к признанию противоположных идей, других убеждений, способен к эффективному участию в управленческих командах, деятельности по созданию творческих идей. Но здесь обнаруживается ряд противоречий. Первое противоречие связано с использованием *смарт-обучения* в качестве ключевой концепции образования человека.

В этом контексте обратимся к определению закономерностей, свойственных для современных обучающих практик, а также к механизмам их трансляции, представленным в современной культуре, что позволит определить сформулированные нами составляющие культурной парадигмы начала XXI в. и оценить, действительно ли мы можем говорить об умной культуре, умном обществе и умном человеке. Необходимо отметить, что в современном мире присутствуют специфические образовательные и воспитательные технологии, свойственные культурной парадигме, которые выполняют не столько сугубо формальную функцию трансляции содержания, сколько сами становятся элементами воспитания и обучения. Несомненным является тот факт, что с начала XXI в. уже сформировано поколение, чье воспитание и обучение происходило и происходит посредством активного использования технических устройств [12]. Использование современных технологий в образовательной деятельности осуществляется как минимум в двух аспектах: формальном и неформальном. На неформальном уровне необходимо констатировать, что жизнедеятельность организуется данным поколением в контексте наличия доступа к Интернету, который необходим для реализации возможности постоянной коммуникации, доступа к необходимой информации, трансляции определенных аспектов своей жизни. Активное использование различных интернет-сервисов и приложений (You Tube, Telegram, VK, Twitter, Facebook, Instagram и т.д.) формирует некоторые соответствующие характеристики человека: гиперкоммуникабельность, открытость, быстрая реакция на события, доверие представленной информации (часто вне зависимости от ее источника), нацеленность на немедленный результат, активное действие.

На формальном уровне мы наблюдаем организацию образовательного процесса с применением smart-технологий. Здесь необходимо акцентировать внимание на следующих аспектах: движение знаний, используемые образовательные технологии, время образования. Движение знаний осуществляется разнонаправленно: не только от преподавателя к студенту, но и от студента к преподавателю, от студента к студенту, от различных интернет-сообществ к студенту и преподавателю. Образование становится открытым благодаря интернет-технологиям: студенты могут получать знания из разных географических точек мира, в удобный период времени, формируя собственную образовательную траекторию из различных доступных для свободного изучения курсов. Smart-образование предполагает, что различные университеты предлагают единый образовательный контент для своих студентов. Кроме того, предлагают курсы для обучения на протяжении всей жизни человека. Таким образом, Smart-образование предполагает активное участие человека в формировании собственной образовательной траектории, а также кумулятивный эффект от обладания знаниями, который будет реализовываться не только посредством официальных платформ и площадок, организуемых образовательным учреждением, но и посредством открытых социальных сетей и контентов.

Smart-образование предполагает lifelong learning, т.е. обучение на протяжении всей жизни. Интенсивность научно-технического прогресса изменяет структуру жизни человека в контексте обучения. Обучение не заканчивается школой и средним или высшим профессиональным образованием. Существует несколько аспектов обучения на протяжении всей жизни:

- профессиональное обучение – предполагает приобретение новой профессиональной квалификации или навыков;
- личное образование – самостоятельное освоение курсов, которые предлагаются различными университетами на Web-платформах (например, Coursera или MOOK);
- работа в области знаний – предполагает постоянное формирование новых знаний и создание и наполнение образовательных контентов в рамках профессиональной деятельности.

Представленный формат обучения не может не оказывать влияние на человека, формирующегося в процессе освоения определенных знаний и компетенций, поскольку смарт-образование нацелено на формирование смарт-человека. На наш взгляд, необходимо акцентировать внимание на следующих качествах человека, формирующихся под влиянием смарт-образования: ориентация на кратковременные межличностные отношения, возникающие и исчезающие в процессе реализации проекта в рамках интернет-пространства; толерантность к представителям других культур и государств, формирующаяся в процессе освоения онлайн-курса и взаимодействия в группах сетевых сообществ; обезличенность знаний, так как в процессе обучения человек все реже сталкивается с личностью преподавателя и все чаще с образовательным контентом. Таким образом, формируется привычка к устранению человека и его субъективности из личностного пространства познающего субъекта, формируются навыки исполнения задачи, но не постановки проблемы, создается абсолютное доверие цифрам и статистическим данным, сомнение в возможности сформулировать истинное знание человеком как следствие, сомнение в самом человеке.

Сомнение в человеке при видимой направленности технологического прогресса на создание условий для самореализации человека – второе существенное противоречие смарт-общества. Тема устранения человека становится все более актуальной в конце XX – первой четверти XXI в. Мы переживаем все более активное расширение сферы применения технологий. Это не только технологии на производстве или технологии обработки больших данных, которые могут быть классифицированы как вспомогательные технологии, это уже замещающие технологии. Если основная задача создания вспомогательных технологий – упростить процесс бытовой или трудовой деятельности человека, то задача замещающих технологий – преодолеть «человеческое» в человеке. Человек в современном мире представлен часто как неэффективный и излишне эмоциональный. Человеческая эмоциональность и субъективность является причиной несчастных случаев различных масштабов, затрудняет и увеличивает сроки выполнения различных работ. Человеческий фактор в этом плане необходимо преодолеть, и XXI в. предоставляет нам единственный способ – технология, управляемая искусственным интеллектом, который работает по встроенному алгоритму, не совершает ошибок, не нуждается в отдыхе, не дает воли эмоциям, принимает решения на основании сопоставления массива данных.

Для гуманитарных наук идея замещения человека техникой не является принципиально новой. Во второй половине XX в. выходит ряд эпохальных работ, в которых развивается данная тематика. В качестве примера осмысления техники как замещающей человека можно привести работу М. Маклюэна

«Понимание Медиа: внешне расширения человека», в которой средства коммуникации во всем их многообразии рассматриваются как продолжения человеческого тела, позволяющие преодолевать пространство и время, а также скоррелировать свою нервную систему с глобальной деревней, осуществив, таким образом, «технологическую симуляцию сознания» [13]. Используя технологию, человек постоянно изменяется под ее влиянием, становясь таким образом средством для ее существования, результатом чего становится формирование общественного сознания, которое замещает индивидуальное. В качестве примера осмысления техники как вспомогательной технологии можно привести не менее известную работу Д. Белла «Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования» [14]. В рамках данного исследования достаточно выделить идеи мыслителя о смене способов мышления и основной функции человека. Изменение способа мышления выражено в том, что умозрительные принципы, основанные на понимании смысла, замещаются количественными методами экономического анализа. Это находит свое выражение в появлении количественных критериев эффективности, а также стремлении к оптимизации, т.е. выполнению работы с минимальными издержками. Что касается человека, то в постиндустриальном обществе на первый план выходят творческие люди, способные создавать и организовать, поскольку всю рутинную работу выполняют автоматизированные технологии. Но, несмотря на то, что в представленных работах констатируется факт изменения роли и смысла деятельности человека в культуре, тем не менее здесь сохраняется пространство для существования и развития самого человека.

На рубеже XX–XXI вв. появляются и более пессимистические идеи о человеке в современной цивилизации, например, идея «устаревающего человека», «пост-человека» и конца социального [15, 16]. Обозначим наиболее важные составляющие представленных идей. Идея «устаревания человека» была сформулирована немецким философом Г. Андерсом еще в 50-е гг. XX в., в 80-е гг. он развивает эту идею в контексте технических тенденций конца XX в. Он оформляет идеи третьей и четвертой промышленных революций. Результатом третьей промышленной революции является окончательное и бесповоротное формирование сущности человека. Человек становится сырьем, условием для существования вещей, средством потребления. Г. Андерс отмечает, что для поддержания существующего уровня жизни человечество нуждается в необходимости постоянного производства [17]. Но это не материальное производство, а производство спроса. Мы находимся в ситуации перепроизводства, благодаря чему человек перестал быть «существом нуждающимся», в этом контексте в ином свете предстает мысль об ограниченности человеческого существования, которая традиционно заключалась в том, что человек может ограничиться небольшим количеством (вещей, событий, смыслов). Очевидно, что в условиях количественного восприятия окружающего мира снижение показателей для различных сфер общества, например, снижение ВВП, сокращение доходов от продаж в сферах промышленности и услуг, является негативным фактором. В такой ситуации человек становится одновременно и источником сохранения и / или увеличения доходов, и основным препятствием. Человек ограничен своими потребностями, своим материальным доходом, своим образом жизни. Возникает необходимость сти-

мулировать потребности человека, приумножать или создавать иллюзию увеличения доходов, формировать определенный образ жизни. Выполнение данной задачи реализуется посредством использования рациональных методов – на основании формирования моделей поведения потребителя на рынке, на основании изучения потребительского спроса, на основании изучения работы человеческого мозга, что приводит к появлению новых феноменов, нацеленных на развитие некоторых областей научного знания для его использования в организации продаж, например нейромаркетинг. Стимулирование потребностей, с одной стороны, актуализирует развитие определенных областей научного знания, с другой стороны, требует формирования определенных групп людей – готовых непрерывно создавать и потреблять новую продукцию. Здесь мы вновь можем обратиться к основной идее смарт-обучения, которая, на наш взгляд, заключается в создании и потреблении человеком технических или культурных инноваций.

Понятие «инновации» становится в данном случае ключевым. Все реже в дискурсе XXI в. встречается термин «творчество» и все чаще «инновации». Существуют различные подходы к пониманию инноваций: экономический, социальный. В рамках экономического подхода развивается мысль о том, что экономический рост должно сопровождать экономическим развитием, т.е. созданием новой техники или технологии, нового вида сырья, продукции с новыми свойствами, новыми рынками сбыта, новыми способами производства [18]. В рамках социального подхода продемонстрирована связь между инновационными идеями и трудовой занятостью, а соответственно покупательной способностью населения, также развивается идея о необходимости создания инновационной среды на базе университетов в рамках взаимодействия трех институтов: власть–бизнес–образование [19]. Интересным является тот факт, что в теории инноваций, помимо сугубо экономических аспектов, содержатся размышления о функции человека [20]. В рамках концепции Й. Шумпетера необходимым условием инноваций является человек, способный неординарно мыслить. В рамках концепции тройной спирали создаваемые государством условия направлены на то, чтобы университетские преподаватели создавали венчурные предприятия. Й. Шумпетер указывает на то, что по мере развития инноваций в экономике фактор предпринимательства, гениальности замещается количественными исчислениями, что приводит к сокращению количества инноваций. На наш взгляд, аналогичная ситуация происходит с человеком в смарт-обществе, основой которого являются не только технические, но и социальные инновации. Конкретность, измеримость, достижимость, актуальность, ограниченность во времени – расшифровка аббревиатуры SMART применимо к постановке целей в экономическом плане. Предполагается, что смарт-человек способен поставить цель, просчитав ее количественный результат, определив временной период, но уже не способен осознавать трансцендентность своего бытия, познавать благо, в терминологии Платона. Таким образом, необходимо обозначить еще один смысл ограниченности человеческого бытия в смарт-обществе. Устраняясь из универсума, человек помещает себя только в среду повседневного, возвращаясь в мифологический мир плоских однозначных смыслов. В данном случае необходимо отметить редукцию творческой деятельности к инновационной.

Творчество в контексте умного человека Платона – деятельность по созданию нового, направленная на создание и выражение смыслов бытия в форме объектов, которые становятся достоянием всего общества. Подобная деятельность предполагает не только наличие особых способностей и овладение технологией, но и критическое осмысление существующего знания или технологии, а также самокритику, в которой будут осмыслены возможные изменения личности творца и социума, последующие за творческим объектом. В смарт-обществе сосуществуют в этом плане противоположные, в каком-то смысле взаимоисключающие тенденции. С одной стороны, на уровне ряда государств принято законодательство, обязывающее давать экспертную оценку новой технике или технологии, прежде чем она будет внедрена в общество. В конце XX в. в Европе появились организации, работающие в области Technology Assessment. Technology Assessment – научный интерактивный процесс, направленный на выявление, изучение и анализ влияния сложных технологических изменений (например, развитие генетических технологий), на общество, экономику, окружающую среду, здоровье и правовую систему. Спецификой Technology Assessment является то, что методика реализуется группой не зависящих от заинтересованных лиц ученых. Данный подход позволяет составить независимый и объективный анализ рисков и последствий для общества от развития конкретных технологий [21]. С другой стороны, наблюдается редукция творчества к коммерческой составляющей, что находит свое выражение в отождествлении творчества и инноваций; появлении множества субкультур, направленных только на развлечение и тиражирование ценности бесконечного преобразования; появлении сугубо коммерческих видов творчества, например, рекламы или брендинга; редукции творчества к технологии, что выражено в различных предложениях быстрого обучения, например, технике рисования или появлении изобретений, создающих подобию творческих объектов – портреты, стихи, музыка [23–25].

Необходимо отметить, что редукция мира трансцендентного к миру повседневному существует также и в изменении стратегии жизненного поведения. Как уже было отмечено, в смарт-обществе индивида сопровождает ощущение безопасности как в экономическом плане (общество обязательно гарантирует человеку ситуацию обеспечения минимальных потребностей), так и в политическом (в условиях экономического процветания индивид испытывает ощущение уверенности в завтрашнем дне), благодаря чему происходит изменение культурных норм, религиозных ориентаций. Вместе с рядом авторов мы признаем, что можно выделить некую систему ценностей, которая является универсальной для большинства культур [26, 27]. Этот факт требует акцентировать внимание не столько на системе ценностей, сколько на принципах ее ранжирования, т.е. необходимости выделить условия, при которых данная система ценностей воспринимается ее носителями как необходимое условие для жизнедеятельности человека в смысле удовлетворения его базисных биологических и социальных потребностей. В этом смысле культура может быть интерпретирована как набор правил, рекомендаций, в каком-то смысле технологий, которые позволяют решать человеку текущие проблемы. Сами проблемы детерминированы существующим способом ранжирования ценностей и могут быть материального и духовного плана, но очевидно одно, их «проблемность» задается существующей парадигмой. Зна-



ние того, что является проблемным для данной культуры и способов их решения, позволяет прогнозировать поведение человека в ее рамках.

Выявление системы ценностей и способов ее ранжирования, свойственных культурной парадигме начала XXI в., требует признания того факта, что культурная парадигма передается посредством воспитания и обучения. Необходимо признать, что способ организации жизнедеятельности в рамках культурной парадигмы не является интуитивным и инстинктивным. Воспитание и обучение осуществляются посредством образцов поведения, транслируемых героями данной культуры, системы табу, ритуалов и традиций, а также языковых практик. В смарт-обществе абсолютные культурные нормы, направленные на сохранение жизнеспособности общества (например, запрет на убийство человека), конечно, сохраняются. Культурные нормы, направленные на поддержание функционирования ряда социальных институтов, существенно трансформируются [28].

Ощущение высокого уровня безопасности дает возможность человеку в смарт-обществе достаточно просто принимать новые модели поведения, отвергая существующие без кризиса собственных убеждений. Более того, наличие свободного времени, преобладание интеллектуальной сферы занятости и самоосознание в качестве эксперта способствуют стремлению к апробации иных способов организации жизнедеятельности, основанных на других культурных нормах. Трансформируются гендерные роли и семейные ориентации, мотивация людей к трудовой деятельности, религиозные ожидания. Возможность человека выжить, не имея родственных связей, сокращение детской смертности приводят к постепенному устранению семьи с наличием кормильца и большого количества детей как ценности. На смену приходит ценность удовольствия, что находит свое выражение в законодательно закреплённых гомосексуальных браках, признании обществом разводов и рождения детей вне брака в качестве нормы, разрастающихся тенденций *childfree* (свободные от детей) и *childhate* (негативно относящиеся к детям и их родителям). В области трудовой деятельности запросы человека сменяются с наличия любой работы ради обеспечения выживания на интеллектуальную, осмысленную работу, усугубляется стремление к индивидуализации и самореализации. Есть некоторая группа людей, нацеленная на поиск высшего смысла и его трансляцию. С другой стороны, самореализация трансформируется в форму непрерывной самопрезентации, которая редуцирована к представлению общественности с использованием современных средств коммуникации различных аспектов частной жизни. Виртуальность становится способом утверждения человечности посредством непрерывной трансляции повседневности.

Трансцендентное нивелируется также в области религии как веры человека в сверхъестественное. В данной сфере культуры также необходимо зафиксировать сосуществование противоположных тенденций. С одной стороны, наблюдается всплеск преувеличенной религиозности, выраженной в стремлении человека демонстрировать свою принадлежность к какой-либо религии. С другой стороны, наблюдается редукция веры в сверхъестественное к вере в повседневное. Трансцендентное замещается материальными религиозными символами, например элементами одежды; символы веры и религиозные тексты познаются через популярные фильмы или интернет-блоги

и интернет-журналы; Бог замещается верой в конец света, экстрасенсов, мифические сюжеты книг или передач, теорию заговора и т.д. [29].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что действительно формируется новое смарт-общество, в котором кардинально изменяются принципы и мотивы человеческого поведения. Культурная парадигма в смарт-обществе транслирует специфическую систему ценностей: открытость для восприятия нового, непрерывное изменение, устранение эмоционального. Условием возможности существования представленных ценностей является нивелирование трансцендентного. В рамках смарт-парадигмы одной из ключевых проблем общества становится нивелирование значимости человеческого бытия: в области бытия технического человек становится только средством, в каком-то смысле сырьем для поддержания функционирования умной техники. Общество формирует следующие социальные механизмы ее решения: создание потребности для непрерывного изменения человеком самого себя в сфере интеллектуального, эмоционального, телесного составляющих бытия. Умным в смарт-обществе человек понимается в двух смыслах: принимает умные решения на основании математических моделей и точных расчетов и уверенно пользуется смарт-приборами. Необходимо отметить, что в первом смысле системы, наделенные элементами искусственного интеллекта, существенно превосходят человека. Применение смарт-технологий также идет по пути максимального упрощения для человека. В сложившейся ситуации необходимо изменять некоторые культурные ориентиры. В частности, в контексте изменения традиционных способов самоидентичности человека посредством профессиональной, гендерной, семейной, религиозной принадлежности необходимо переосмысливать образовательную парадигму. Направлением переосмысления может явиться смещение с узко профессиональной ориентации обучения на смысло-созидающую. Направлением переосмысления гендерной и религиозной принадлежности может явиться противопоставление в противовес существующей толерантности. Указанные идеи, конечно, не являются абсолютными, но, несомненно, требуют дальнейшего осмысления и развития.

### *Литература*

1. Heidegger M. Die Zeit des Weltbildes. URL: <https://users.hfg-karlsruhe.de/~okraetsch/bib/Heidegger%20-%20Die%20Zeit%20des%20Weltbildes.pdf> (дата обращения: 02.02.2018).
2. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1967. 437 S.
3. Kun S. T. The Structure of Scientific Revolutions. The university of Chicago, 1970. 210 p.
4. Levy C., Wong D. Towards a smart society. URL: [http://www.biginnovationcentre.com/media/uploads/pdf/1425646824\\_0714590001425646824.pdf](http://www.biginnovationcentre.com/media/uploads/pdf/1425646824_0714590001425646824.pdf) (дата обращения: 12.02.2018).
5. Hartswood M., Grimpe B., Jirotko M., Anderson S. Towards the Ethical Governance of Smart Society. URL: <http://www.smart-society-project.eu/wp-content/uploads/pdfs/papers/Hartswood14.pdf> (дата обращения: 12.01.2018).
6. Тихомиров В.П., Тихомирова Н.В., Днепровская Н.В. и др. Россия на пути к smart-обществу. НИП «Центр развития современных образовательных технологий», 2012.
7. Платон. Государство // Собрание сочинений: в 4 т. М. : Мысль, 1994. Т. 3.
8. 10 Behaviors off Smart People. URL: <https://www.entrepreneur.com/article/2450597> (дата обращения: 25.09.2017).
9. 7 Intelligences: What Does it Mean to be Smart? URL: <http://cathcart.com/media-press/motivation-articles/7-intelligences-what-does-it-mean-to-be-smart/> (дата обращения: 25.09.2017).
10. Europeansmartcities. URL: <http://www.smart-cities.eu/?cid=2&ver=4> (дата обращения: 14.10.2017).

11. *Yongling Li, Yanliu Lin, Stan Geertman*. The development of smart cities in China. URL: [http://web.mit.edu/cron/project/CUPUM2015/proceedings/Content/pss/291\\_li\\_h.pdf](http://web.mit.edu/cron/project/CUPUM2015/proceedings/Content/pss/291_li_h.pdf) (дата обращения: 05.10.2017).
12. *Пассмор Дж.* Культурные универсалии // *Философские науки*. 1990. № 11. С. 110–114.
13. *McLuhan M.* Understanding Mann: The Extensions of Mann. Gingko Press, 2003. 616 p.
14. *Bell D.* The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting. Basic Books, 2001. 616 p.
15. *Fukuyama F.* Our Pochtuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution. New York : Picador, 2003. 272 p.
16. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства или конец социального. Изд-во Уральского ун-та, 2000.
17. *Anders G.* Die Antiquiertheit des Menschen. Band II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. C.H. Beck, München, 1980.
18. *Schumpeter J.* Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Leipzig Verlag von Duncker & Humblot, 1911. 548 S.
19. *Etzkowitz H.* The Triple Helix: University-Industry-Government Innovation in Action. New York, 2008. 164 p.
20. *Chmykhalo A.Y., Abushaeva M.E.* Features of the Advancement of Science as an Integral Part of the National Innovation System in Modern Russia // *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 166.
21. *Grunwald A.* Technology Assessment and Policy Advice in the Field of Sustainable Development // *Technology, Society and Sustainability. Selected Concepts, Issues and Cases*. Cham, Schweiz: Springer International Publishing, 2017.
22. *Dery M.* Escape velocity Cyberculture at the End of the Century. New York: Grove Press, 1996. 376 p.
23. *Paul the robot drawing Patrick*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=bbdQbyff\\_Sk](https://www.youtube.com/watch?v=bbdQbyff_Sk) (дата обращения: 22.03.2018).
24. *AI Powered Art Styles*. URL: <https://prisma-ai.com/> (дата обращения: 22.03.2018).
25. *Автопоэт*: можно ли автоматизировать творчество. URL: <https://yandex.ru/blog/company/avtopoet-mozhno-li-avtomatizirovat-tvorchestvo> (дата обращения: 02.07.2016).
26. *Murdock G.P.* Culture and Society. Pittsburgh, 1965. 376 p.
27. *Strauss W., Howe N.* Millenials and the Pop Culture: Strategies for a New Generation of Consumers in Music, Movies, Television, the Internet, and Video Games. Livecourse Associates, 2006. 247 p.
28. *Ардашкин И.Б.* Смарт-общество как этап развития новых технологий для общества или как новый этап социального развития (прогресса): к постановке проблемы // *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*. 2017. № 38. С. 32–48.
29. *Эко У.* Полный назад: «горячие войны» и популизм в СМИ. М. : Эксмо, 2007. 592 с.

**Marina A. Makienko**, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: [mmal252@gmail](mailto:mmal252@gmail)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 52–65.

DOI: 10.17223/2220836/39/6

#### **SMART AS A PARADIGM OF MODERN CULTURE**

**Keywords:** Smart-paradigm; cultural paradigm; smart-society; smart-people; cultural grounds.

The article problematizes the characteristic of modern society as a Smart Society. As the evaluation criteria, the motives of human activity are suggested, which find their embodiment in the form of cultural objects. The consequence of the transformation of motives is presented by a change in cultural paradigm. The application of the term “paradigm” in relation to the phenomenon of culture allows focusing the attention on its components: axiological system to which the subjects of a particular culture are oriented; algorithms of human behavior within the framework of culture and, accordingly, the prediction of his behavior; the formation of social mechanisms for typical problems solution. These elements of cultural paradigm present the criteria for the analysis of smart society. The analysis of various approaches to understanding the smart society allows concluding that the smart society presupposes continuous creation and development of new technologies, which accordingly requires con-

tinuous development and creation of knowledge, environment and infrastructure for its production and transmission.

Thus, the author draws the conclusion that a smart-person is necessary for the functioning of the smart society. The comparison of philosophical concept of an intelligent person, formulated by Plato and modern social trends, makes it possible to distinguish the following characteristics of a smart person: a smart person makes smart decisions based on mathematical models and accurate calculations and competently uses smart devices. The formation of a smart-person is possible through an appropriate educational system which forms the appropriate characteristics and a cultural paradigm that transmits the corresponding axiological system.

The contradictions within the smart paradigm are revealed:

1. Smart education aimed at the formation of open and responsible person finally creates only the skills of task performance, rather than problem statement of software products usage, without understanding of the principles of their work; interaction with educational content, but not with a single person.

2. Absolute reliance on figures and statistical data leads to the leveling of the significance of human being as imperfect against the background of the possibilities of accurate and rapid calculations and the error-free operations of artificial intelligence.

The indicated contradictions are possible within axiological system formed by the smart paradigm: openness to perception of new components, continuous change, and elimination of emotional aspect. The condition for the existence of the presented values is the leveling of the transcendental component. In this context, the limitations of human existence are interpreted in a new perspective: a person is limited by his needs, which is an obstacle to economic growth; a person is limited to everyday life, as a result of which the process of self-determination is carried out only through the things and events that surround a person. This reduces the process of the formation of meanings to the process of continuous minor changes in material reality. A person does not become a goal for the world of smart technologies; he becomes a means of its existence. As a result, the conclusion is made that the actualization of human being within the framework of the smart paradigm requires the modification of some cultural landmarks, first of all, in the system of education, gender identity and religious affiliation.

### References

1. Heidegger, M. (n.d.) *Die Zeit des Weltbildes*. [Online]. Available from: <https://users.hfg-karlsruhe.de/~okraetsch/bib/Heidegger%20-%20Die%20Zeit%20des%20Weltbildes.pdf> (Accessed: 2th February 2018).
2. Heidegger, M. (1967) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
3. Kun, S.T. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago
4. Levy, C. & Wong, D. (n.d.) *Towards a Smart Society*. [Online] Available from: [http://www.biginnovationcentre.com/media/uploads/pdf/1425646824\\_0714590001425646824.pdf](http://www.biginnovationcentre.com/media/uploads/pdf/1425646824_0714590001425646824.pdf) (Accessed: 12th February 2018).
5. Hartswood, M., Grimpe, B., Jirotko, M. & Anderson, S. (n.d.) *Towards the Ethical Governance of Smart Society*. [Online]. Available from: <http://www.smart-society-project.eu/wp-content/uploads/pdfs/papers/Hartswood14.pdf> (Accessed: 12th January 2018).
6. Tihomirov, V.P., Tihomirova, N.V., Dneprovskaya, N.V., Seletkov, S.N., Pavlekovskaya, I.V. et al. (2012) *Rossiya na puti k smart-obshchestvu* [Russia on the road to a smart society]. Moscow: Center of Modern Educational Technology, Panda.
7. Plato. (1994) *Gosudarstvo. Sobranie sochinenie: v 4 t.* [The State. Collected Works in 4 vols]. Translated from Ancient Greek. Moscow: Mysl'.
8. Anon. (n.d.) *10 Behaviors of Smart People*. [Online] Available from: <https://www.entrepreneur.com/article/2450597> (Accessed: 25 September 2017).
9. Cathcart, J. (n.d.) *7 Intelligences: What Does it Mean to be Smart?* [Online]. Available from: <http://cathcart.com/media-press/motivation-articles/7-intelligences-what-does-it-mean-to-be-smart/> (Accessed: 25th December 2017).
10. Europeansmartcities.eu. (n.d.) *The smart city model*. [Online]. Available from: <http://www.smart-cities.eu/?cid=2&ver=4> (Accessed: 14th October 2017).
11. Yongling, L., Yanliu Lin & Geertman, S. (2015) *The development of smart cities in China*. [Online]. Available from: [http://web.mit.edu/cron/project/CUPUM2015/proceedings/Content/pss/291\\_li\\_h.pdf](http://web.mit.edu/cron/project/CUPUM2015/proceedings/Content/pss/291_li_h.pdf) (Accessed: 5th October 2017).
12. Passmore, J. (1990) Kul'turnye universalii [Cultural universals]. *Filosofskie nauki – Russian Journal of Philosophical Sciences*. 11. pp. 110–114.

13. McLuhan, M. (2003) *Understanding Mann: The Extensions of Mann*. Gingko Press.
14. Bell, D. (2001) *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
15. Fukuyama, F. (2003) *Our Pocthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Picador.
16. Baudrillard, J. (2000) *V teni molchalivogo bol'shinstva ili konets sotsial'nogo* [In the Shadow of the Sient Majorities]. Translated from French. Ekaterinburg: Ural Federal University.
17. Anders, G. (1980) *Die Antiquiertheit des Menschen*. Vol. 2. Munich: C.H. Beck.
18. Schumpeter, J. (1911) *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
19. Etzkowitz, H. (2008) *The Triple Helix: University-Industry-Government Innovation in Action*. New York: Routledge.
20. Chmykhalo, A. Ya. & Abushaeva, M.E. (2015) Features of the Advancement of Science as an Integral Part of the National Innovation System in Modern Russia. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 166. (In Russian). DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.12.559
21. Grunwald, A. (2017) Technology Assessment and Policy Advice in the Feld of Substainable Development. In: Zacher, L.W. (ed.) *Technology, Society and Sustainability. Selected Concepts, Issues and Cases*. Cham, Schweiz: Springer.
22. Dery, M. (1996) *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*. New York: Grove Press.
23. Youtube. (n.d.) *Paul the robot drawing Patrick*. [Online]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=bddQbyff\\_Sk](https://www.youtube.com/watch?v=bddQbyff_Sk) (Accessed: 22nd March 2018).
24. Prisma Labs. (n.d.) *AI Powered Art Styles*. [Online] Available from: <https://prisma-ai.com/> (Accessed: 22nd March 2018)
25. Anon. (n.d.) *Autopoietor: can I automate creativity*. [Online] Available from: <https://yandex.ru/blog/company/avtopoet-mozhno-li-avtomatizirovat-tvorchestvo> (Accessed: 02 July 2016). (In Russian).l
26. Murdock, G.P. (1965) *Culture and Society*. Pittsburgh: [s.n.].
27. Strauss, W. & Howe, N. (2006) *Millenials and the Pop Culture: Strategies for a New Generation of Consumers in Music, Movies, Television, the Internet, and Video Games*. Livecourse Associates.
28. Ardashkin, I. (2017) Smart-society as a stage of development of new technologies for society or as a new of social development (progress): to the problem of the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 38. pp. 32–48. (In Russian). DOI: 10.17223/1998863X/38/4
29. Eco, U. (2007) *Polnyy nazad: "goryachie voyny" i populizm v SMI* [Turning Back the Clock: Hot Wars and Media Populism]. Translated from Italian. Moscow: Eksmo.

УДК 7.011.3

DOI: 10.17223/22220836/39/7

С.А. Маленко, А.Г. Некита

## **АНТРОПОЛОГИЯ ПРОЛЕТАРСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ: ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПОТРЕБЛЕНИЯ СТРАДАНИЙ И СМЕРТИ В КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ АМЕРИКАНСКОГО ФИЛЬМА УЖАСОВ<sup>1</sup>**

*Идеологическая традиция американских фильмов ужасов представляет архетипические особенности образно-символической мифологии голливудских стратегий буржуазной сублимации пролетарской телесности в пространстве современной массовой культуры. Эстетизированное, бессознательное потребление телесных страданий и смерти, осуществляемое посредством вытеснения физического в визуальное, направлено на формирование и последующую коммерциализацию психосоматической зависимости обывателя от экранного ужаса, который и составляет квинтэссенцию «американского образа жизни».*

*Ключевые слова: пролетарская телесность; идеология; хоррор-мифология; страдания; визуальная культура.*

Тело человека в современной культуре превратилось в арену жестокой идеологической борьбы и институциональной конкуренции за право определения стратегий развития цивилизации. На сегодняшний день естественная форма существования человека осталась, пожалуй, единственным весомым аргументом, который пока еще не может проигнорировать любая управленческая система. Хотя, безусловно, человеческое тело интересует власть лишь косвенно, в той мере, в которой она пытается определить и сформулировать тренды интерпретации тела в культуре, сформировать определенную идеологию телесности, которая, в свою очередь, задает не только горизонты понимания ценности тела, но и влияет на характер его физиологического функционирования и режим производственной эксплуатации. Современная визуальная культура предоставляет исследователям культуры обширный материал для размышлений по этому поводу. А наиболее экстремальной формой массового, коммерческого выражения противоречий антропологии тела является американский фильм ужасов, который как раз и выполняет, по мнению А. Макфадзина «ритуальные и идеологические функции» [1]. Его социокультурные исследования уже составляют целую научную традицию, хотя для постсоветского социогуманитарного знания до сих пор характерна ориентация на искусствоведческую описательность и подчеркнутую идеологическую нейтральность, неизбежно образующие обширные «зоны умолчания». Хотя востребованность этого жанра и его коммерческий успех вполне сопоставимы с популярностью ведущих мировых потребительских брендов. Среди наиболее продуктивных исследователей, работающих в этом направлении, выделяются А. Ahmad [15], Е. Батаева [4], Ж. Бодрийяр [2], Ф. Джеймисон [8],

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-00129.

М. Фуко [3], Е. Harrington [9], F. Jameson [13], Н. Radner [14], К. Kis [11], К. Метц [5], S. Malenko [7], A. McFadzean [1], А. Некита [12], J. Rebollo [10], О. Строева [6], на идеи которых будут ориентироваться авторы.

В статье анализируется стратегия сублимации буржуазной производственной телесности в художественную традицию американского фильма ужасов как потребительскую, визуальную мифологию и психосоматическую идеологию современной массовой культуры.

Оценивая историю человеческой цивилизации, можно сделать недвусмысленный вывод о том, что тело человека всегда было предметом созерцания, той отправной антропологической точкой, вокруг которой вращалась культура и власть как внутреннее и внешнее измерения способов производства телесности. Однако только современная массовая культура окончательно превращает процесс созерцания тела в некую «*idée fixe*» и продуцирует все более неестественные формы его восприятия. Искусство, медиа и Интернет непрерывно создают новые визуальные коды, с помощью которых задаются актуальные параметры телесности, воплощаемые в их коммуникативных продуктах. В результате чего тело человека все более утрачивает свою интимность и с помощью новых технологий превращается в порнографический объект наслаждения, в котором, по мнению Ж. Бодрийяра, «наслаждение от микроскопической симуляции... превращает реальное в гиперреальное» [2. С. 43]. Задавая именно такой ракурс изображения телесности, массовая культура активно распространяет сексуальный подтекст не только собственно на все тело человека. М. Фуко эту особенность видит следующим образом: «Она раскидывает между многочисленными и многообразными замкнутыми дисциплинарными институтами (фабриками, армиями, школами) промежуточную сеть, действующую там, где они не могут действовать, и дисциплинирующую недисциплинарные пространства» [3. С. 315], где реализуется человеческая телесность, которые также становятся объектами вуайеристского вождения. Показательно, что при таком сексуальном тоталитаризме оказывается уже практически не существенным сам способ социокультурной презентации тела: наличие или отсутствие одежды, ее внешний вид, качество, соответствие моральным или культурным традициям и даже функциональное, утилитарное предназначение. Ведущим смыслом подобного вуайеризма становится сам способ восприятия, при котором взгляд подглядывающего, по мнению Е. Батаевой, «трансгрессирует его тело-глаз, размещаясь на поверхности созерцаемого. Видеоман / вуайер – идеальная фигура постмодерной визуалистики, реализующая прагматику взгляда, превращающая тело в жадный и ненасытный акт видения» [4. С. 63].

Особо остро эта ситуация проявляется на примере кинематографа, психоанализ которого позволяет охарактеризовать зрительское созерцание фильма как одну из самых массовых, прибыльных и «легализованных» форм социокультурного вуайеризма. Именно это явление французский теоретик кино К. Метц называет «зрительским вуайеризмом», смысл которого он связывает с бессознательным отождествлением зрителя с объектом созерцания и «парадоксальной идентификации со своей собственной, уменьшенной до одного только зрения личностью» [5. С. 120–121]. Примечательно, что патопсихология вуайеризма как одного из самых распространенных форм визуальной агрессии является ведущим трендом современной массовой культуры. Имен-

но деструктивные мотивы вуайериста становятся наиболее востребованными моделями ее развития, поскольку тело превращается в объект гиперреалистического наслаждения, но, по мнению О. Строевой, «становится шизофреническим желанием сверхчувственности, пределом гипертрофированной видимости реальности, симулякром и иллюзией целостности тела без органов, деградацией воображения воспринимающего субъекта» [6. С. 154], а его расчленение формирует как сюжетные линии и принципы семиотического конструирования художественных образов кинематографа, так, в конечном итоге, и феноменологию сознания зрителя.

Подобные установки оказываются столь востребованными, что приводят к жанровой локализации и формированию целой традиции американских фильмов ужасов. Именно здесь последовательно создается новая визуальная стратегия интерпретации телесности, определяющая эстетические, этические, антропологические и институциональные пределы препарирования как собственно физического тела и детерминируемых им моделей телесности, так и соотношенных с ними дисциплинарных пространств их реализации. По мнению авторов, наиболее удачной формой реализации этих тенденций выступил американский фильм ужасов, который конструирует специфический, визуальный, соматический дискурс, формируя свой специфический идеологический тренд на основе ужасных экранных манипуляций с человеческим телом. «Подобный медийный «шабаш» алчущих тел, – с точки зрения С. Маленко и А. Некиты, – постоянно «сдабривается» адреналином, изобилие которого просто физиологически не предполагает не только присутствие сознания, но и какой бы то ни было рассудочной деятельности вообще» [7. С. 43].

Визуализация телесных страданий человека в пределах этого жанра обусловлена не только внутренними, бессознательными мотивами зрителя, ищущего компенсации собственной эмоциональной ущербности в созерцании запретных наслаждений и «зашкаливающей» жестокости. С другой стороны, востребованность таких образов является закономерным результатом исторических обусловленных форм институционального взаимодействия людей, вынужденных таким экстремальным способом компенсировать ограниченность собственных телесных проявлений в условиях доминирующих дисциплинарных пространств. Функционально-ролевая и производственная определенность индивидов становится основой как социальной стратификации, так и неизбежной в подобных случаях трансформации антропологических практик. Парадокс, но именно визуальная доминанта является необходимым следствием промышленного типа хозяйствования и всего буржуазного мировоззрения как такового. Фабрично-заводской рабочий, занимаясь тяжелым физическим трудом, в условиях сначала цехового, а затем и конвейерного производства был просто вынужден поддерживать свое тело в хорошей физической форме. Это было связано не только с преимущественно соматическими способами взаимодействия с орудиями труда и материалами, но и с постоянной необходимостью публичной демонстрации своей способности к выполнению тяжелой, изнурительной работы, причиняющей значительные физические страдания, которые, с точки зрения М. Фуко, «больше не являются составными элементами наказания. Перестав быть искусством причинения невыносимых страданий, наказание становится экономией „приостановленных“ прав» [3. С. 18].



Еще со времен невольничьих рынков при выборе наемного работника как раз крепкое, мускулистое тело было наиболее убедительным аргументом для потенциального работодателя. Причем сам рабочий бесконфликтно воспринимал предстоящие телесные испытания, связанные со сложностью и трудоемкостью производственных функций, а сопутствующие страдания ощущались как неизбежная издержка работы, которая со временем на уровне тела должна превратиться в рефлекторную функцию, а на уровне повседневности – в привычку. Именно поэтому следует поддержать точку зрения Ф. Джеймисона, обоснованно утверждающего, что в таких условиях формируется исключительная мораль – «худшее – лучше, чем ничто, а кошмары – желанная отдушина в рабочей неделе» [8. С. 601]. Именно за показной демонстративностью тела рабочего стоит особая антропологическая стратегия, следуя которой, он был вынужден бессознательно произвести сенсорную селекцию и придать зрению и слуху доминирующую по отношению ко всем остальным органам чувств роль. Таким образом, публичная демонстративность тела рабочего порождает визуальную антропологическую стратегию формирования особого типа пролетарской телесности. Показательно, что с конца XIX – начала XX в. именно она становится имажинативной предпосылкой становления всей постмодернистской визуальной культуры.

Удачно и вовремя соединенная с вековыми соматическими страданиями пролетариата демонстративная визуальность кинематографа создает благодатные условия для возникновения особого, необычайно устойчивого, культурно-идеологического запроса, наиболее адекватным ответом на который и выступил американский фильм ужасов, формирующий, по мнению Э. Хэррингтон, «пространство развлечений и волнений, кошмара и страха, при этом оказывается, что границы вкуса, тел, разума размыты и демонтированы» [9. С. 2]. Пролетарская визуальность фактически формируется в бешеном водовороте индивидуальных и коллективных страданий, которые сопровождаются нарастающей угрозой возможных телесных рисков и увечий, связанных с модернизацией и интенсификацией урбанизированного буржуазного производства. Заработная плата, которая, по сути, является лишь ничтожной компенсацией возникающих опасностей, гарантией минимального воспроизводства физических возможностей труда, выступает материальным фундаментом бытия пролетариата, представленным в знаковой форме. Она же становится объективным стимулом формирования устойчивых, первоначально условных, а затем и безусловных рефлексов, в которых проявляется сублимация отношения пролетария к своему извечно страдающему телу. И если в начале промышленной эпохи ремесленники, цеховики, рабочие фабрик и заводов, стремясь минимизировать эти страдания, инициировали различные формы социального протеста, то по мере укрепления политэкономических и социокультурных позиций капитализма комплекс психосоматических реакций пролетариев приобретает иную окраску.

Страдания становятся естественным фоном промышленного типа хозяйствования и соответствующих ему урбанистических антропологических стратегий. Наследственно воспроизводясь во все новых поколениях пролетариата, они не просто превращались в безусловные рефлексy повиновения и уничтожения рабочего, но и оказывали кардинальное воздействие на структуру и качество его телесных потребностей и запросов. Производственная уни-

фикация функциональности рабочего также воспроизводилась и в психосоматических, телесных контекстах его бытия. Фактически разделение труда на каждом этапе товарного цикла параллельно закрепляло и неосознаваемые замещения и подчинения естественных потребностей тела рабочего их целесообразными функциональными аналогами. Именно в них осуществлялась редукция множества нужд и потребностей организма человека к определенному набору соматических импульсов, которые и определили антропологический профиль пролетария. Его жизненное кредо все более выражало стремление тел трудящихся избавиться от самой причины страданий, с одной стороны. Как раз на это было направлено характерное для первой четверти XIX в. движение английских луддитов, индустриально-технологический терроризм которых был нацелен на уничтожение машин и собственности как институционально-материальных причин страданий пролетариата. С другой стороны, пролетарии нуждались в заполнении своего этоса набором элементарных биотических запросов, связанных с телесным расслаблением и торможением, питанием, безопасностью и размножением, т.е. со всем тем, что соответствует самому нижнему, бессознательно-физиологическому уровню «пирамиды потребностей» Абрахама Маслоу. Таким образом, за несколько веков сформировался особый, пролетарский, способ «быть телом» – некая онтологическая предпосылка существования как этой социальной группы, так и всей буржуазной системы.

В то же время пролетарский способ бытия вносит особые коррективы в естественные для человека формы страдания и наслаждения, жизни и умирания. В нем парадоксальным образом сочетается доминирование индивидуальных биотических нужд с коллективной, производственной формой реализации деятельности. Как уже отмечалось, закрепленная в поколениях логика производственного цикла превращает тело пролетария в товар – самый массовый социальный институт «свободного рынка» как особого дисциплинарного пространства. Поэтому совокупность психосоматических качеств этого «товара» становится одновременно и набором постоянно запрашиваемых рынком его потребительских свойств. Это фактически предопределяет замещение «биотического» сначала «социальным», а затем и только «производственным» с последующим приданием «телесному» исключительно «производственных» параметров.

В контексте классической политэкономической модели именно производственный цикл становится наиболее распространенной формой сублимации человеческой деятельности, что позволяет сформировать продуктивную антропологическую модель функциональной эксплуатации тел пролетариев. В ней господство телесных и душевных страданий компенсируется максимально возможной физической (производственной) активностью на фоне минимизированной физиологической удовлетворенности. Показательно, что именно такая вопиющая диспропорция становится как фундаментальным стратификационным критерием этой социальной группы, так и формообразующим признаком всего буржуазного способа бытия. Таким образом, как раз капиталистический тип хозяйствования делает телесное страдание и страх как его постоянное ожидание и бессознательное предощущение своей антропологической сущностью, главным энергетическим ресурсом экономического и политического развития, а также ведущим товарным брендом.

В то же время модернизация промышленного производства, совершенствование технологий приводит к неизбежному изменению и классических способов реализации пролетарской телесности. История XX в. наглядно демонстрирует четкую зависимость между совершенствованием средств производства и возрастающими запросами на технологизацию труда пролетариев. Это обуславливает курс на постепенное вытеснение обычного физического труда более сложными производственными функциями. А появление конвейерного производства на американских автомобильных заводах Г. Форда в 1908–1912 гг. и вовсе «дискредитирует» примитивный пролетарский труд. Подобные изменения в технологии производства происходят настолько быстро, что пролетарская телесность просто не успевает адаптироваться к новой реальности – продолжая жить в извечном, инстинктивном предошущении вожделенных страданий.

Возникает парадоксальная ситуация, когда потребность в производстве товаров и услуг все еще остается, но прежняя форма пролетарской телесности оказывается невостребованной и потому все более вытесняется в непроизводственный сектор. Для традиционалистской европейской цивилизации XIX в. такими «праздными», по выражению Т. Веблена, формами деятельности могли быть наука, искусство и религия. Однако первые две всегда были прерогативой жизни элиты и требовали особых знаний и навыков. В отличие, скажем, от религии, которая накопила тысячелетний опыт формирования вторичных культурных смыслов, непосредственно не связанных с обеспечением материального выживания людей. Религиозные мифологии всегда предлагали альтернативные производственным духовные продукты, которые реинтерпретировали любые психосоматические страдания в онтологическом ключе. Именно этот институциональный опыт мог оказаться полезным власти в условиях повсеместной трансформации системы буржуазного производства.

Мощнейший секулярный потенциал социальных катаклизмов конца XIX – начала XX в. фактически обнулил шансы религии на социокультурное доминирование в обойме власти. Вместе с этим, казалось бы, должен был исчерпать себя и многовековой религиозный опыт сублимации и сакрализации человеческих страданий, который был накоплен в рамках этих «непроизводственных» духовных, политических и социокультурных практик. Однако пролетарская телесность продолжала настойчиво генерировать потребность в привычном страдании, которая уже не могла быть адекватно и традиционно удовлетворена даже в новых производственных формах. В них повсеместно наблюдалось уменьшение доли физического труда, а значит, привычный потенциал активности, который рабочий реализовывал в рамках традиционной производственности, уже не находил полноценного «сбыта». Кстати, периодически сотрясающие капиталистическую систему хозяйствования конвульсии мировых экономических кризисов начались именно в тот период и не закончились и по сей день. Это свидетельствует о принципиальной нерешенности проблемы системной сублимации потенциала пролетарской телесности.

«Нечеловеческая» ритмичность конвейера не только потребовала формирования новых рефлексов и новых форм реализации производственного страдания, но и породила новые страхи. Штампованная продукция и техно-

логия ее изготовления нашли наиболее точное выражение в новых технических устройствах, которые позволили не просто актуализировать потребность в рефлекторном пролетарском страдании, но и визуализировать его, превратив пролетарскую телесность в общезначимый культурный продукт. Киноаппарат как свернутый конвейер, производящий штапованные и связанные линейной последовательностью изображения, оказался поистине революционной новинкой для фиксации и последующего воспроизведения образов страдающей пролетарской телесности, поскольку она продолжала настойчивый поиск адекватных форм реализации старой потребности телесного страдания, причиняемого всеми этапами производственного цикла. На фоне деградирующих социальных институтов буржуазного общества, именно кинематограф, с точки зрения Ж. Реболо, как «ценный источник аудиовизуальной антропологии» [10. Р. 95] оказался фактически единственным инструментом, способным рекомбинировать элементы старой социокультурной реальности и сконструировать «дивный, новый мир». Показательно, что эти новации интуитивно тяготели именно к пролетарской телесности, поэтому далеко не случайно все авторитарные и тоталитарные режимы XX в. старались превратить кинематограф как в собственный идеологический рупор, так и в «голос» и «совесть» народа. Поэтому совершенно естественным оказалось, что именно кинематограф стал вождем откровения для пролетарской телесности, алчущей вековых производственных страданий. Подобный психосоматический запрос породил в начале XX в. ведущий инфернальный призрак новейшего времени и стал движущей силой Голливудского производственного конвейера ужасов и насилия.

Поэтому наслаждение от потребления визуализированной в фильмах ужасов пролетарской телесности и непрерывных обывательских «игр со смертью» выступает как формой институционального причащения «среднего класса» к мифологическому героизму элитных небожителей, так и способом конституирования его извечного потребительского превосходства над социальными «низами». Как раз в силу описанных выше причин именно традиция фильмов ужасов составляет онтологию американской мечты, указывая, по мнению К. Кис [11], «на этическую напряженность между его индивидуализмом и материализмом, между равенством (возможностей) как принципом и неравенством как результатом», наглядно представляя оборотную сторону пролетарской производственности как экономического фундамента и хоррор-«надстройки» потребительского изобилия, бытового комфорта, американского образа жизни, да и самой «фабрики грёз». «Так, – по мнению А.Г. Некиты, – социокультурный имидж Голливуда исподволь, но достаточно предсказуемо эволюционировал от романтического ореола „фабрики грёз“ к статусу полуофициального идеологического рупора „американского образа жизни“ и технологического тренда, подготовившего бессознательную, образно-символическую основу „оборотнической“ трансмутации современной геополитики» [12].

Именно поэтому американский фильм ужасов изначально превратился в историческую форму визуально-идеологической компенсации тех драматических процессов, которые на протяжении последнего столетия происходили с пролетарской телесностью. По мере технологизации производства она парадоксальным образом все более склонялась не только к сохранению, но и

расширенному воспроизводству своей базальной потребности в страдании и страхе. Как раз благодаря почти документальной, предельно натуралистичной визуализации накопившегося за многие века телесного ужаса от разрушаемой человеком своей и окружающей природы, а также социума, огромные массы обывателей внезапно получили доступ к визуальному потреблению чужих страданий и страхов.

Формирование голливудской индустрии киноужаса приходится на время трагической инфляции ценности физического труда, становящейся год от года все более призрачной. Как уже упоминалось, этот процесс поразительным образом совпадает с появлением идеологемы «среднего класса», призванного сгладить вековые противоречия между «верхами» и «низами» за счет принятия на себя поистине божественной миссии социального «арбитра». В то же время параллельно формирующаяся антропологическая модель потребления «средним классом» голливудской продукции состоит в сублимации векового потенциала пролетарской телесности в визуальные формы страданий и потребления страха и последующий трансфер этой драматургии в разнообразные институциональные пространства «общества спектакля». С другой стороны, «гламурные» установки этой социальной группы выражаются в придании визуальным формам собственного гедонизма исключительно сакральной и мифической окраски. Это позволяет «среднему классу» не только онтологизировать собственное место в новой иерархии, но и имажинативно трансформироваться в социальную группу – «когнитариат», профессионально производящую и распределяющую новую мифологию грядущего постиндустриального общества, гармонично вплетающую идею бесконечного страха и безмерного страдания во всевозможные формы социальной коммуникации. Фактически именно американский фильм ужасов, по мнению Ф. Джеймисона, выступает неотъемлемым элементом «пролетарского» публичного пространства» [13], является ведущей художественной формой массовой медиации страха, который становится главным «производственным» отношением в тотально непроектируемом, постиндустриальном мире.

Таким образом, вполне материальное тело рабочего, социализированное производственными функциями, сменяется палитрой образов, визуализирующих ностальгию потребительских масс по деятельному телу с характерными для него внешними признаками. Но в визуальной среде массовой культуры воспроизводятся не только легендарные воспоминания о телах рабочих, они окутываются мифическим ореолом с дополнительными антропологическими характеристиками, выполняющими роль «добавленной стоимости». Если рабочий своим телом демонстрировал способность к каждодневному выполнению изнурительного труда, то его кинематографический симулякр, оставаясь верным существенным признакам трудящегося, визуализирует иные непроектируемые гендерные стереотипы. Например, рабочий – это сильный мужчина, поэтому при изображении его тела используются любые визуальные знаки, указывающие на физическую мощь. Подобная комбинация знаков закономерно гипертрофирует образ бывшего рабочего, наделяя его сначала скомпилированной внешностью «раба-гладиатора-воина-пахаря-лесоруба-кузнеца-каменщика». Затем подобные образы, в соответствии с идеями Т. Веблена, под влиянием социального заказа элиты к концу XIX в. трансформируются в образ спортсмена-атлета, а после Второй мировой вой-

ны и в образ культуриста-бодибилдера. При этом главной социальной функцией последних является сначала исключительно непроизводительное применение силы в погоне за спортивным результатом, а затем и исключительно визуальная демонстрация потенциальных возможностей гипертрофированного тела.

В соответствии с этой логикой все мужские тела, имеющие недостаточную мышечную массу, естественно, относятся либо к группе непроизводящей элиты, либо к подросткам и молодежи, которые находятся на иждивении работающих взрослых, либо к старикам, которые уже в силу возраста покинули эту социальную группу. Показательно, что постмодернистская трансформация пролетарской телесности затронула и женское тело. Если демонстрация физиологических отличий работниц и рабочих изначально имеет негативные последствия для женщины, то в постиндустриальную эпоху визуальные знаки женского тела скорее указывают на непроизводительные функции женщины, что принципиально влияет на ее социальный статус. Ностальгия по пролетарской телесности, на примере женских образов в массовой культуре, визуализируется в стереотипах, гипертрофирующих части тела, функционально ориентированные на фертильность и деторождение. Такой симулякр визуализирует образ самки, занятой бесконечным воспроизводством потомства, но при этом свободной от каких бы то ни было функций, связанных с его выкармливанием и дальнейшим воспитанием. Подобная сублимация, с точки зрения Х. Раднер и А. Фокс, в современной визуальной культуре считается нормой, что позволяет американским фильмам ужасов формировать и навязать обывателю, находящемуся «под воздействием соматических реакций, которые в основном носят эмоциональный характер» [14. Р. 3], специфическую коммуникативную модель, ориентированную на потребление исключительно визуальных, «экстерьерных» знаков человеческой телесности. Поэтому закономерным следствием подобной парадигмы является культура стриптиза и порнографии, как «modus vivendi» представителя «среднего класса», демонстрирующего и потребляющего «вечные и непреходящие» телесные ценности.

В условиях постиндустриального социума пролетарская телесность фактически лишается традиционной возможности «быть телом» и все более погружается в пространство виртуального действия. Что же в связи с этим происходит со старой телесностью, которая продолжает рефлекторно генерировать потребность в страхе и повсеместном страдании? Демонстрация на массовом киноэкране обильных сцен насилия над человеческим телом и его институциональными проекциями в виде хирургии, препарирования и обвалки не только выполняют социальный заказ и следуют прихоти обывателя, жаждущего рек крови не меньше, чем в былые времена «хлеба и зрелищ». Вполне возможно, что всевозрастающая популярность американских фильмов ужасов связывается, по мысли А. Ахмад, с «разоблачением нормативности доминирующих институтов и систем, выражая форму оппозиционной политики» [15. Р. 365]; с формированием новой психосоматической идеологии, отрицающей пролетарскую, производственную телесность, «свободную» от массы умерщвленной плоти, объемов пролитой крови, количества расчлененных и истерзанных тел. Действительно, образы новой телесности сегодня весьма призрачны, в то же время американские фильмы ужасов

настойчиво визуализируют совершенствующуюся технологию отсечения от тел героев тех или иных частей. Оперирование ими соответствует логике производственного цикла: пальцы, руки, ноги, голова, туловище – это естественные, соматические «средства производства», которыми в норме от рождения обладает рабочий. А лишение его этих частей, по сути, инвалидизация, делает бессмысленным его привлечение к решению производственных задач. В этом смысле кровавая голливудская «расчлененка» фактически выступает не только призывом к умышленному членовредительству (преследуемому по закону), но и экстремальной формой визуализации социальных протестов против производственной эксплуатации человека.

Таким образом, в настоящей статье мы попытались описать антропологический механизм сублимации пролетарской телесности, сформированной в лоне классического буржуазного производства, в пространстве традиции американских фильмов ужасов, что составляет ее научную новизну. Сущностью такого типа телесности выступает бессознательная установка на восприятие телесных страданий и смерти как неизбежных и «естественных» спутников производственного имиджа рабочего и гарантии его востребованности на рынке труда. В то же время интенсивная технологизация производства сопровождается резкой инфляцией ценности физического труда. При этом сохраняющаяся установка на телесное страдание требует появления его новых форм, вытесняющих физическое в визуальное. Именно американские фильмы ужасов наиболее адекватно выполняют социальный заказ власти и бизнеса, сублимируя телесные страдания в наиболее прибыльные художественные формы. Так конструируется образно-символическая мифология фильмов ужасов, которая коммерциализирует психосоматическую зависимость обывателя от потребления телесных страданий и смерти. Активная популяризация хоррор-мифологии визуализирует идеологему «американского образа жизни», лоббирует по всему миру практику вытеснения конкурирующих культурных жанров и традиций, а также закладывает основы вестернизированной постиндустриальной цивилизации как постчеловеческого, посттелесного и диджитального мира.

Так начала свою историю технология сублимации деятельного отношения к миру в визуальные формы его потребительского разрушения, движущими силами которого (коллективными по форме и индивидуальными по способам переживания) выступили ужасы, порожденные производственной моделью покорения природы. Поэтому голливудский хоррор-кинематограф, в условиях повсеместной деградации производственного типа цивилизации, оказался одним из наиболее удачных художественно-пропагандистских продуктов, которые до сих пор удерживают потребителя в границах элитарно-массовой парадигмы буржуазной культуры. А фильм ужасов, и в первую очередь американский, призван сублимировать идеологию эксплуатации пролетарской телесности и подготовить новые способы восприятия человеческого тела в условиях грядущего цифрового мира. Вероятно, уже сегодня из жанра фильмов ужасов вырастает новая художественная и антропологическая реальность, контуры которой так рельефно прорисованы истерзанным производственными нормативами человеческим телом. Подобная визуализация является формой сублимации социальных протестов, революций, конфликтов и войн, из которых соткана вся история цивилизации. Как раз пото-

му, что позволяет «обогащать» обывателя целым спектром деструктивных переживаний, которые призваны предотвратить его активную социальную деятельность, развитие сознания и иных чувств, кроме недоверия, страха и ненависти. Стоит ли после этого удивляться тому, что доминирующая ныне «отталкивающая» и зрелищно-досуговая форма ужасного киноповествования оборачивается неготовностью нашего современника вслушаться и всмотреться в горизонты нового постчеловеческого и посттелесного мира.

### Литература

1. *McFadzean A.* The suburban fantastic. A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood cinema // Liverpool University Press Online. 2017. Vol. 10. Issue 1. URL: <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/sfttv.2017.1>. doi.org/10.3828/sfttv.2017.1 (дата обращения: 25.12.2018).

2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М. : ПОСТУМ, 2015. 240 с.

3. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. М. : Ad Marginem, 2018. 416 с.

4. *Батаева Е.В.* Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики. Харьков : ФЛП Лысенко М.Б., 2013. 349 с.

5. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.

6. *Строева О.В.* Гиперреалистическое тело в современной культуре // Обсерватория культуры. 2018. № 15 (2). С. 154–160. DOI: doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-2-154-160

7. *Malenko S.A., Nekita A.G.* Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower // Антропологічні виміри філософських досліджень. 2018. № 13. С. 41–51. DOI: 10.15802/ampr.v0i13.122984

8. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейниковой. М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2019. 808 с.

9. *Harrington E.* Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror. London : University of Canterbury, 2017. 296 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315546568>

10. *Rebollo J.G.* Anthropology, Visuality And Refraction: An Approach On Gender Representations In Hollywood Cinema By The Hays Code // Vivência: Revista de Antropologia. Universitat Autònoma de Barcelona. 2017. Vol. 1, № 50. P. 95–116. URL: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/13363>. DOI: doi.org/10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363 (Accessed: 25.12.2018).

11. *Kis K.* The American Dream of Authentic Personhood: Homosexuality, Class, and the Normative Individual in U.S. Queer Male Impostor Films (1970–2009) // European journal of American studies. 2017. Vol. 11 (3). URL: <http://journals.openedition.org/ejas/11740>. DOI: 10.4000/ejas.11740 (Accessed: 25.12.2018).

12. *Некита А.Г.* Антропология оборотничества: американские фильмы ужасов в геополитических трансмутациях визуальной культуры // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 6 (18). URL: <https://www.novsu.ru/file/1483694> (дата обращения: 25.12.2018).

13. *Jameson F.* Histoire et subjectivité rebelle. Au sujet de Negt et Kluge // Variations. Revue internationale de théorie critique. 2018. № 21. URL: <http://journals.openedition.org/variations/896>. DOI: 10.4000/variations.896 (Accessed: 25.12.2018).

14. *Radner H., Fox A.* Raymond Bellour: Cinema and the Moving. Edinburgh : University Press Image, 2018. 208 p. DOI: 10.3366/edinburgh/9781474422888.001.0001

15. *Ahmad A.* Transgressive Horror and Politics: The Splatterpunks and Extreme Horror // The Palgrave Handbook to Horror Literature / ed. K. Corstorphine, L.R. Kremmel. New-York : Palgrave Macmillan, 2018. P. 365–376. DOI.org/10.1007/978-3-319-97406-4\_28

**Sergey A. Malenko**, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation).

E-mail: olenia@mail.ru

**Andrey G. Nekita**, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation).

E-mail: beresten@mail.ru



*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 66–78.*

DOI: 10.17223/2220836/39/7

# ANTHROPOLOGY PROLETARIAN PHYSICALITY: THE IDEOLOGICAL STRATEGY OF CONSUMPTION OF SUFFERING AND DEATH IN THE CULTURAL TRADITIONS OF THE AMERICAN HORROR FILM

**Keywords:** proletarian physicality; ideology; mythology of horrors; suffering; visual culture.

**Purpose.** The article analyzes the strategy of sublimation of the corporeality of bourgeois production into the artistic tradition of the American horror film as a specific, visual mythology and psychosomatic consumer ideology of modern mass culture.

**Theoretical basis.** The key methodology is the principle of interdisciplinary and cross-cultural, psychoanalytic research, developed and tested by the team of authors in a number of scientific papers. The applied scientific and practical approach made it possible to carry out an original, complex, comparative analysis of symbolic interpretations of the tradition of American horror films in various spheres of socio-cultural practice. Carried out interdisciplinary study of the phenomenology of horror, makes it possible to isolate ideologically significant images sublimated in more than a century of the tradition of American horror films.

**Originality.** The anthropological mechanism of sublimation of the proletarian physicality formed in a bosom of classical capitalist production is opened. Its essence is the unconscious attitude to the perception of bodily suffering and death as inevitable and “natural” companions of the worker's production image and guarantee of its demand in the labor market. At the same time, intensive technologization of production is accompanied by a sharp inflation in the value of physical labor. At the same time, the persisting attitude to bodily suffering requires the appearance of its new forms, displacing the “physical” into the “visual”. It was the American horror movies most adequately perform the social order of government and business, subliming bodily suffering in the most profitable art forms. This is how the figurative and symbolic mythology of horror films is constructed, which commercializes the artificially formed psychosomatic dependence of the layman on the consumption of bodily suffering and death. The active popularization of horror mythology visualizes the ideology of the “American way of life”, lobbies the practice of ousting competing cultural genres and traditions, and lays the foundations of westernized post – industrial civilization – post-human, post-teles and digital world.

**Conclusions.** Under the conditions of widespread degradation of the production type of civilization, the technology of sublimation of active attitude to the world into visual forms of its consumer destruction was formed, the driving forces of which (collective in form and individual in ways of experience) were American horror films. They most adequately represent a new artistic and anthropological reality, the contours of which are so clearly drawn by the human body, the exhausted profile of power and production standards.

## References

1. McFadzean, A. (2017). The suburban fantastic. A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood cinema. *Liverpool University Press Online*. 10(1). [Online] Available from: <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/sfft.2017.1>. (Accessed: 25th December 2018). DOI: 10.3828/sfft.2017.1.
2. Baudrillard, J. (2015). *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulations]. Translated from French by A. Kachalov. Moscow: POSTUM.
3. Foucault, M. (2018) *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison]. Translated from French by V. Naumov. Moscow: Ad Marginem.
4. Bataeva, E.V. (2013). *Vidimoe obshchestvo. Teoriya i praktika sotsial'noy vizualistiki* [Visible Society. Theory and Practice of Social Visualism]. Kharkov: FLP Lysenko M.B.
5. Metz, K. (2013) *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhooanaliz i kino* [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema]. Translated from French by D. Kalugin, N. Movnina. St. Petersburg: European University in St. Petersburg.
6. Stroeve, O.V. (2018) Hyperrealistic body in the modern culture. *Observatoriya kultury – Observatory of Culture*. 15(2). pp. 154–160. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-154-160
7. Malenko, S.A. & Nekita, A.G. (2018) Horror films in unconscious anthropological strategies of biopower. *Antropologichni vimiri filosofskikh doslidzhen*. 13. pp. 41–51. DOI: 10.15802/amp.2018.13.22984

8. Jameson, F. (2019) *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated from English by D. Kravchuk. Moscow: The Gaidar Institute.
9. Harrington, E. (2017) *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. London: University of Canterbury. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315546568>
10. Rebollo, J.G. (2017). Anthropology, Visuality And Refraction: An Approach On Gender Representations In Hollywood Cinema By The Hays Code. *Vivência: Revista de Antropologia. Universitat Autònoma de Barcelona*. 1(50). pp. 95–116. [Online] Available from: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/13363>. (Accessed: 25th December 2018). DOI: 10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363
11. Kis, K. (2017) The American Dream of Authentic Personhood: Homosexuality, Class, and the Normative Individual in U.S. Queer Male Impostor Films (1970-2009). *European Journal of American Studies*. 11(3). [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/ejas/11740>. (Accessed: 25th December 2018). DOI: 10.4000/ejas.11740
12. Nekita, A.G. (2018) Anthropology of the werewolf: American horror films in geopolitical transmutation of visual culture. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Yaroslava Mudrogo*. 6(18). (In Russian). [Online] Available from: <https://www.novsu.ru/file/1483694>. (Accessed: 25th December 2018).
13. Jameson, F (2018) Histoire et subjectivité rebelle. Au sujet de Negt et Kluge. *Variations. Revue internationale de théorie critique*. 21. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/variations/896>. DOI: 10.4000/variations.896 (Accessed: 25th December 2018).
14. Radner, H. & Fox, A. (2018) *Raymond Bellour: Cinema and the Moving*. Edinburgh: University Press Image. DOI: 10.3366/edinburgh/9781474422888.001.0001
15. Ahmad, A. (2018) Transgressive Horror and Politics: The Splatterpunks and Extreme Horror. In: Corstorphine, K. & Kremmel, L.R. (eds) *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. New-York: Palgrave Macmillan. pp. 365–376. DOI: 10.1007/978-3-319-97406-4\_28

УДК 7.038.531

DOI: 10.17223/22220836/39/8

**Л.А. Меньшиков**

## **ДЕКОНСТРУКЦИЯ КИНОИСКУССТВА В НЕОДАДАИСТСКОМ ПРОЕКТЕ: «АНТОЛОГИЯ ФЛЮКСФИЛЬМОВ» В КОНТЕКСТЕ АНТИЭСТЕТИКИ**

*Существенной темой неоавангардного киноискусства было его пересечение с антиэстетикой, которое выражалось в попытках создания средствами киноязыка работ, соответствующих критериям антиискусства. В этом задачи авторов фильмов сближались с теорией и практикой неоадаистской группы флюксус, в деятельности которой нашлось место и кинематографическим проектам. Целью статьи стало изучение преломления идей антиэстетики в неоавангардном кинопроекте этой группы, названном «Антология флюксфильмов». Для достижения этой цели проанализированы общие эстетические предпосылки возникновения этого сборника; сформулирована типология флюксфильмов в соответствии с художественными задачами, стоявшими перед авторами, и на основе выявленных существенных черт наиболее характерных произведений; описаны самые характерные и известные работы, обращенные к проблеме деконструкции киноискусства.*

*Ключевые слова: неоадаизм, неоавангардное кино, флюксфильмы, антология, художественная провокация.*

Выразительные средства киноискусства оказались востребованными в акционистских практиках 1960-х гг. благодаря их значительной пластичности и пригодности к экспериментированию. Не осталось безучастным к использованию технологий кино и фотосъемки и ведущее акционистское движение флюксус. Искусство флюксуса в это время творилось сообществом людей, рассеянных по разным странам, собиравшихся вместе для осуществления разнообразных арт-проектов, выражавших сходное отношение к искусству. Каждый художник был самостоятелен в работе, но занимал подобное другим положение в мире искусства, определявшееся задачами борьбы с глупостью и отсутствием смысла в современном мире. Существенным аспектом флюксуса стала игра, нацеленная на обман зрителя. Флюксус был настроен против идеи искусства, которое казалось слишком сложным, претенциозным, серьезным, интеллектуальным, профессиональным и значащим. Искусство должно было стать игрой – т.е. действием простым, забавным, заинтересованным в неважных вещах и не требующим конкретных умений и утомительных приготовлений. Это обусловило легкость и нетеатральность игр и гэгов, созданных этими художниками. Флюксус, опираясь на свои адаистские корни, свел историю искусств к жизненному фону, шуму. Он строил свою художественную практику как борьбу против официоза. Инакомыслящая позиция флюксуса отвергала философские рассуждения о красоте, для чего требовалось удалить ауру ценности, исчерпывая все возможности и пределы творчества, выходя за рамки художественного, принимая форму неискусства.

Эти черты и задачи в полной мере отразил сборник, названный «Антология флюксфильмов» (Fluxfilm) и ставший проектом, который в очередной раз

объединил художников группы вместе в стремлении создать антикино. Для него, как и для флюксуса в целом, характерна «неукротимая интеллектуальная живость в инициативах, которые часто были иронически провокационными» [1. Р. 80]. Сборник возник первоначально как проект: «В 1965 году... Мачунас и Мекас разработали „Антологию флюксфильмов“ с целью производства и показа коротких экспериментальных фильмов, которые в настоящее время связаны с флюксусом. К 1970 г. в „Антологии“ собралось более сорока произведений, многие из которых стали остроумными откликами на игровой манифест Мачунаса. Некоторые из них были задуманы как элементы в более крупном интермедиальном ивенте, другие придуманы для экспонирования как непрерывные циклы, и только несколько фильмов были отражением лирической серьезности, связываемой с культурой нью-йоркского авангардного кинематографа этого времени» [2. Р. 152]. Флюксфильмы сравнивали с кинохеппенингами, поскольку их многое объединяет с этой формой акционизма: «Материал хеппенингов – исполнитель, физический элемент или механический эффект – с тенденцией быть конкретным... Они берут его из мира повседневной жизни или соотносят с ним. Лишенные контекста или структуры, составляющие хеппенинга отсылают к вещам» [3. Р. 8]. Эти черты стали общими признаками стилистики флюксфильмов. В процессе реализации плана сложился сборник из тридцати семи фильмов, который Мачунас начал собирать в 1966 г., затем он был восстановлен уже после смерти Мачунаса в виде наиболее полной версии, после чего был утрачен, а затем в 1992 г. найден и собран Йонасом Мекасом по материалам его нью-йоркского киноархива. Мачунас во время создания сборника уже «руководил флюксусом из центрального узла расширяющейся международной системы массового производства, продвижения и потребления художественных товаров, в которую росший арт-рынок быстро интегрировался» [4. Р. 91], поэтому он на протяжении жизни часто изменял набор и порядок фильмов, руководствуясь складывающейся конъюнктурой. Летом 1966 г. была создана короткая сорокаминутная версия сборника, зимой того же года эта версия была расширена до ста минут, еще одна версия 1974 г. составляла шестьдесят четыре минуты.

«Антология флюксфильмов» – пример коллективной работы группы художников, созданной флюксусом, фильмы из нее фиксировали музыкальные перформансы, публикации, проекты флюкс-еды, которые создавались на «кулинарных» встречах художников, и другие эксперименты с искусством кино. При создании сборника в полной мере проявился принцип коллективной работы, свойственное флюксусу понимание искусства как игры, вызванное тем, что «частично вдохновленные Дюшаном, флюксус-художники интересовались включением соревновательных и интерактивных элементов игр в свою художественную работу» [5. Р. 124]. «Антология» была показана на независимом кинофестивале в Анн-Арборе в США в 1966 г., где завоевала приз критиков. Художники, которые приняли участие в сборнике, не были известны как режиссеры, за исключением Джорджа Ландоу и Пола Шеритса, работы которых занимают важное место в американском авангардистском кино 1960–1970-х гг., и Йоко Оно, среди разнообразных произведений которой есть и большое число фильмов, не представленных в «Антологии» (она систематически интересовалась выразительными средствами кинематографа

«как сценарист мини-фильмов, шестьдесят из которых были перепечатаны в 1989 году, и как участник трех фильмов из программы флюксфильмов, координированной Мачунасом в 1966 году») [6. Р. 140].

Фильмы «Антологии» значительно отличались от популярного кино и даже авангардных лент хотя бы потому, что технология их изготовления во многом опиралась на акционистские методы творчества художников флюксуса, например, сценарии не всегда осуществлялись: «большинство сценариев... не стали основой для готовых работ, они лишь указывали на характер предполагаемых картин, который отличает их от обычного кино и от большинства авангардных лент» [7. Р. 22]. При этом они вполне отражают общую авангардную тенденцию киноискусства 1960-х гг., заключавшуюся в противостоянии коммерческому кинематографу через уход от нарративности, что заставило их прийти к отказу от монтажа, производству фильмов, состоящих из одного кадра, и тем самым обратиться к истокам кино: «Для поколения кинематографистов, которые производили однокадровые фильмы... Люмьеры были почти романтическими фигурами: простота их съемочных методов рассматривалась не как примитивная ступень на лестнице к подробному сюжетному кино, но как подход, достойный подражания за его ясность и простоту, подход, который стоит изучить именно потому, что это было тем, что потеряла коммерческая киноиндустрия» [8. Р. 241].

Джордж Мачунас часто представлял флюксфильмы на фестивалях флюксуса, причем всякий раз различно определял их жанровую принадлежность, чаще всего называя их «искусством метра». Они могли демонстрироваться как видеоинвайронменты, в этом случае их представляли на фестивалях под рубрикой «Флюксфильм обои» – проецировали на стены галерей, погружая зрителей в атмосферу сборника. Другой вариант представления этих короткометражных фильмов – демонстрация как непрерывных циклов в специально изготовленных кубах, которые Мачунас называл «Флюкс-центрами мироздания», или «Капсулами». Эти кубы были по сути дела видео-боксами, они изготавливались специально для демонстрации сборника фильмов, имели размер приблизительно в три с половиной метра с каждой стороны, делались из белых хлопковых или виниловых листов и защищались от внешнего света. Видеоинвайронменты сопровождалась специально подобранной музыкой, например, «Призыв каньонов и валунов» Дика Хиггинса – «Реквиемом» Вагнера, а «Художественная печать» Мачунаса, «Четыре» и «Моргание» Йоко Оно – уличными звуками.

Ряд флюксфильмов появлялся в форме кинеографов (флипбуков), маленьких книжек, в которых можно быстро перелистывать страницу за страницей – кадр за кадром, так что при помощи большой скорости последовательно сменяемых фотографий воспроизводится иллюзия движения, имитируя принцип, используемый в мультфильмах. Простые для демонстрации кинеографы были оригинальным способом просматривать фильмы, благодаря которому они могли бы стать доступными в любое время и в любом месте, как того требовала эстетическая программа флюксуса. Сначала Мачунас хотел издать как кинеографы все фильмы, но первоначально только «Призыв каньонов и валунов» Дика Хиггинса и «Исчезающая музыка для лица» Миеко Шиоми были выпущены в этой форме. После выхода в свет эти маленькие книги, а также шестнадцатимиллиметровые и восьмимиллиметро-

вые пленки с фильмами были доступны для заказа по почте по достаточно низкой цене. Мачунас считал это попыткой развить распространение фильмов в иной форме, нежели их проецирование на экран в кинотеатрах, т.е. вывести киноискусство за пределы его институционализированной сферы.

Распространение по почте вывело бы искусство флюксуса из музеев и других институций, должно было сделать его широко доступным. Популяризируя флюксфильмы как произведения искусства, Мачунас указывал, что кино при репродуцировании, распространении и воспроизведении сохраняет свою подлинность как произведения искусства (в отличие от, например, репродукций живописи), кроме того, покупатель копий киноработ может свободно давать им иное толкование из-за того, что он самостоятельно обставляет и устраивает их просмотр. Ленты, проданные в отдельных коробках, можно было рассматривать как новые, технологичные и заменяемые обои, т.е. помимо эстетической ценности они могли иметь и дизайнерскую или чисто декоративную полезность. Эта попытка популяризации искусства, продвигавшаяся Мачунасом с начала 1960-х гг., произвела впечатление на его сторонников по искусству флюксуса как утопическое воплощение критики потребительского общества и поэтому вызвала широкий отклик среди художников, которые ко времени возникновения идеи «Антологии» уже создали достаточно большое число кинематографических артефактов.

Постепенно с развитием художественного рынка в области авангардного искусства усилия Мачунаса популяризовать флюксфильмы потерпели неудачу. Это произошло к 1980-м гг. Его желанию найти способы представления фильмов кроме традиционного прямого фронтального проецирования осуществиться было не суждено, разве что фильмы стали редко демонстрировать как многоэкранные инсталляции в галереях (с одновременным показом нескольких фильмов на разных экранах) или как видеоивенты. Жизнь сборника осложнилась также и тем, что дистрибьюторы и фильмотеки не желают показывать свои копии флюксфильмов разрозненно. Сохраняется практика их воспроизведения на выставках в музеях и в центрах искусств, которые обычно проецируют весь сборник целиком в соответствии с порядком номеров фильмов, причем традиционным способом – фронтально через проектор на белом экране или на телеэкране. По мнению историков флюксуса, например Кена Фридмана, фильмы являются всего лишь одной из форм воплощения ивентов как ведущего жанра неодадаистского искусства; он относил флюксфильмы к ивентам, распространяемым посредством «фотографии, кино и видео», включая их в группу, к которой также причислялись «фотографии флюксconcertов... фотографии и слайды, представляющие ивенты в концертах... фильмы (флюксфильмы)... видео... DVD... презентации в PowerPoint... фильмы, основанные на переработке новостей о проведенных ивентах» [9. Р. 59]. Таким образом, фильм рассматривался лишь как вспомогательное средство фиксации художественной активности флюксуса. Но содержательная сторона лент демонстрирует, что это не совсем так, а флюксфильм на самом деле является своеобразным жанром флюксус-искусства, занимающим самостоятельное место в системе его форм.

Картины, собранные в «Антологии», могут быть разделены на несколько типов, основываясь на преимущественно используемых в них выразительных приемах. Первая типологическая группа включает фильмы, наиболее точно

соответствующие тем задачам, которые Мачунас ставил перед художниками. Она посвящена деконструкции кино как вида искусства; авторы помещают в парадоксальные отношения разные выразительные средства кино, различные моменты процесса создания и восприятия этого искусства. К группе относятся наиболее известные и значимые работы. Вторую группу составляют фильмы, принципиально лишённые структуры, в которых она проблематизируется тем, что содержание сводится к некоторым знакам, меткам (например, цифрам), задачей является только создание структуры как таковой, но поскольку ленты не дают никакого иного содержания, то структура выглядит принципиально аструктурно, т.е. деконструируется. Эта группа продолжает проблематику первой, поскольку также проявляет природу кино, но если в первой группе размышления касаются формы киноискусства, то во второй последовательно разрушается его содержательная сторона. Эти работы выглядят наиболее авангардными по причине радикального экспериментирования с формой. Третья группа – самая многочисленная – представляет собой тип, обращённый к реализации антропологического дискурса через демонстрацию различных частей человеческого тела или различных действий, производимых человеком, часто подчеркнутую посредством серийной эстетики – через создание и воспроизведение серий однотипных действий или предметов. Наконец, четвертая группа рассматривает фильм в ключе эстетики ассамбляжа и редимейда, она посвящена организации и проблематизации предметной среды обитания человека; в этом смысле эти работы продолжают и развивают антропологический дискурс. Эта группа может считаться предметным выражением философии, заложенной в основании двух первых групп, реализацией тех теоретических принципов, которые отработаны в них. В соответствии с задачами данной статьи необходимо обратиться к анализу произведений, входящих в первую группу.

Первый и самый знаменитый фильм в сборнике – флюксфильм № 1 продолжительностью восемь минут, задуманный и снятый Нам Чжун Пайком в 1962–1964 гг. под названием «Дзен для пленки». «Дзен для пленки» – единственный известный кинофильм этого корейского композитора и видеохудожника. Оригинальная версия продолжалась двадцать или иногда даже тридцать минут. Фильм – это просто прозрачная пленка, на которой в процессе каждого следующего показа накапливается пыль и которая царапается, когда проходит через проектор. Получается целиком недетерминированная работа, которая возникает абсолютно независимо от творческого замысла автора. Эта идея незаданной пьесы исходит от занятий Пайка музыкальной композицией под руководством Джона Кейджа. «Дзен для пленки» существует и в других формах – его жизнь не ограничилась только формой пленки в составе «Антологии флюксфильмов», он также существовал как «отражение пленки на экране, фильм в кассете и издание флюксуса, а также (в отдельном цифровом боксе) как интерактивная документация его воплощений во флюкс-наборах и как издание „Дзен для пленки“» [10. Р. 69]. Были также попытки его перевода в цифровую форму.

Фильм стал размышлением о природе киноискусства, в процессе создания и воспроизведения которого осуществляется его деформация – «переключение внимания зрителя с внешних, обозримых объектов на внутреннюю работу и самоанализ» [11. С. 38]. Основные предметы для показа (в данном

случае требуется немного пленки, проектор, источник света, кинозал) обычно используются для того, чтобы демонстрировать движущееся изображение. Здесь же они рассматриваются как система кинопроизводства, призванная создавать структуру и форму самой работы, а одновременно и как ее выразительное средство и материал. Все содержание пьесы производится этой системой благодаря случайным повреждениям, которым подвергается пленка, проходя через киноаппарат (пыль, износ, разрывы). Тем самым лента одновременно демонстрируется и создается или, иными словами, демонстрируется в процессе создания как акционистский артефакт. Или иначе: фильм делается на наших глазах, поскольку пленка проходит через проектор. Таким образом, Пайк дает здесь способ размышления по поводу самой сущности кино. Посредством акции он одновременно соединяет и противопоставляет процессы создания и разрушения фильма. Тем самым реализует принцип разрушения искусства как основную задачу эстетики антиискусства. Джордж Мачунас очень ценил этот конкретный подход, даже объяснил его в одном из своих манифестов: «Конкретисты... предпочитают единство формы и содержания, а не их разделение. Они предпочитают мир конкретной действительности, а не искусственную абстракцию иллюзионизма... в конце концов, форма и выражение остаются одновременно содержанием и восприятием» [12. Р. 26]. Этот фильм, в котором полное отсутствие образов должно вызывать только скуку, вынуждает зрителя пересмотреть понятие времени в соответствии с представлениями дзен-буддизма. Процесс просмотра шутливо описал Кейдж: «В дзен они говорят: если что-то кажется скучным через две минуты, попробуй делать это четыре минуты. Если это все еще скучно, попробуй восемь, шестнадцать, тридцать две, и так далее. В конечном счете, каждый обнаружит, что это вообще не скучно, но наоборот очень интересно» [13. Р. 93]. Кейдж одобрял этот фильм, поскольку в нем кинематографически воплощен тот же принцип, что и в его музыке тишины. Дзен-буддистская природа восприятия фильма подчеркивается физической неопределенностью его продолжительности: «„Дзен для пленки“ иногда описывается как бесконечная петля, иногда как часовой фильм или двадцатиминутный, часто как десятиминутный. Версия, включенная в „Антологию флюксфильмов“, работает не более восьми минут. Разнообразие удивляет, потому что время в работах Пайка всегда выверено, а его работы – точный временной механизм. Как и „Дзен для записи“, с его тридцатиминутной длиной, лента Пайка задает определенную продолжительность (даже будучи зацикленной, устанавливает продолжительность цикла)» [14. Р. 135]. Такое отношение ко времени как раз и приветствовалось дзен-буддистской философией. После выхода фильма около 1965 г. Нам Чжун Пайк и Джуд Ялкупт сделали вместе аналогичный по мотивам основного, в нем они также использовали пустую пленку, но кроме этого в некоторых частях ее провели тонкую полосу по краю кадра. Тем самым тема сюжетно пустого фильма была продолжена, она определила первое тематическое направление в рамках «Антологии флюксфильмов».

Другой существенный для философии сборника фильм – флюксфильм № 5 – был снят Джоном Каваной в 1966 г., получил название «Мерцание», имеет продолжительность две минуты двадцать секунд. Джон Кавана пытался зафиксировать в киноискусстве свои опыты расширения сознания, которые, по его словам, «освобождают жизненный поток»; в этом они оказались



созвучны эстетике флюксуса. В 1966 г. он сделал фильм «Мерцание», заявив, что «кино – это йога для получения образцов чистой энергии» [15. Р. 273–274]. По мнению Йонаса Мекаса, подход Каваны к кинопроизводству в среде художников нью-йоркского авангарда конца 1960-х гг. выглядел одним из самых многообещающих, но не имел достаточно заметного продолжения. Более того, в определенный момент Джон Кавана изъясил все свои фильмы из видеоархивов «Антологии», это случилось тогда, когда из-за своих экстремальных психоделических экспериментов он впал на некоторый период в безумие, во время которого был в течение нескольких лет выключен из социальной жизни. Только несколько заметок позволяют понять характер его творчества и отнести его работы к области мистических рефлексий, их он представил Йонасу Мекасу в интервью 1967 г. [Ibid.]. Благодаря этому «„Мерцание“ стало хорошо известным как структуралистский фильм» [16. Р. 73]. Кавана описывал камеру как «машину преобразования энергий, связывающую энергию движения» [15. Р. 273–274]. Он чувствовал психическую энергию как аналогию преобразованиям, которые происходят на пленке в кинематографическом искусстве, он пытался выразить посредством фильма «определенные вещи, которые происходят в теле и напоминают магнитные энергии, магнитное поле» [Ibid.]. Этот параллелизм с физикой и физиологией присутствует и в «Мерцании», в котором он демонстрирует свой интерес к кино как способу испытания пределов восприятия: «Я рассматриваю разум как образец определенной формы энергетических полей. Я хотел бы непосредственно выразить это при помощи камеры» [Ibid.]. Флюксфильм № 5 строится на основе вспышек света; он использует основные выразительные средства кино, такие как кадр, свет и темноту. Перемежающиеся черные и белые кадры производят стробоскопический эффект на протяжении всего фильма. Простым чередованием света и темноты Кавана показывает сущность кино, имитируя часто сменяющимися друг друга кадрами кинематографическое изображение и создавая тем самым иллюзию фильма. Флюксфильм № 5 сравнивали [Ibid.] с фильмом Тони Конрада «Вспышка», сделанном в том же году. В более зрелищном фильме Конрада перерывы между мерцаниями создают иллюзию непрерывности как особый эффект восприятия. Фильм Джона Каваны избегает какого бы то ни было смысла, какой бы то ни было дидактики. Этот фильм может сравниться и с «Морганием» Йоко Оно (флюксфильмы № 9 и 15), с тем существенным отличием, что ведущее выразительное средство у Оно – это замедление действия, в то время как предмет фильма Каваны – это только ритмичное мерцание «механических» век кинокамеры. С одной стороны, «Моргание» – это причина подобного видения мира, а с другой стороны, это и видимый результат такого действия, а «Мерцание» произведено просто механическим повторением этого простого кинематографического эффекта. Вместе с тем именно фильм Каваны дает необычный психоделический эффект в сознании воспринимающего. Фильм Оно строится на замедлении наблюдения времени, Кавана же анализирует реальное время, нарезая его механически посредством кадров разной степени яркости. «„Мерцание“ создает оптический опыт, лежащий вне сферы видимого, где видимое отсылает к объективному миру вещей „за пределами здешнего“, опыт, который может быть воспринимаемым или наблюдаемым глазом в чувственном мире» [17. Р. 20]. Фильмы Каваны становились пред-

методом дискуссий как модель структуралистского фильма, например, на страницах журнала «Культура кино», который издавался Мекасом и Мачунасом и «публиковал важные эссе по истории и теории кино, среди которых „Несколько комментариев по поводу структуралистского кино“ П.А. Ситни» [18. Р. 260], где творчество Каваны рассматривается как эпохальное для развития киноавангарда. Фильм относится к типу, исследующему возможности киноискусства в создании определенного рода психологических состояний, который, в целом, не прижился в рамках иронической эстетики флюксуса, но по форме поставленных проблем, по стремлению обратиться к основам кинематографического языка продолжает первый тип, причем в его самой экстремальной форме.

Еще один знаковый фильм сборника – флюксфильм № 10 – был сделан Джорджем Брехтом в 1965 г., он называется «Вход для выхода», имеет продолжительность семь минут. «Вход для выхода» является производным от «Словесного ивента» Брехта 1961 г., просто перенесенного здесь на пленку. Этот фильм «играет с понятиями входа и выхода, прибытия и отправления» [2. Р. 152], «фокусируется на словах „вход“ и „выход“ как, среди прочего, на движении внутри кинематографического опыта и вовне его» [19. Р. 6]; он – один из трех звуковых фильмов в «Антологии» наряду со флюксфильмом № 29 Пола Шеритса («Словесным видео») и флюксфильмом № 36 Питера Кеннеди и Майка Парра. С началом фильма на экране включается белый цвет, одновременно с этим звучит нота *до* первой октавы (звук частотой в 262 герца). Постепенно изображение все более и более темнеет и переходит в черное, а звуковой сигнал сжимается, становясь в конце фильма белым шумом. Сценарий фильма в некоторой степени аналогичен представлению «Словесного ивента», которое обычно происходило в темной комнате. Публика, находящаяся в затемненном помещении, может разобрать в нем только два знака: «Вход» и «Выход». Такая обстановка производила на зрителей многообразное воздействие; публика реагировала по-разному: некоторые видели указание выйти и покидали комнату; другие поворачивались, чтобы посмотреть на двери, видели зеленые лампы выше них, которые обозначали эти двери в темноте; остальные ожидали указаний самого Брехта, чтобы уехать. В этом ивенте не было никакой иронической или критической дистанции между автором и зрителями, не было никаких объяснений или вопросов; было только вариативное восприятие бытового и одновременно художественного момента зрителями. О своих работах Брехт говорил: «Первичная функция моего искусства – это выражение максимального значения минимальными средствами, т.е. достижение в искусстве множественных результатов посредством простых, даже строгих, средств. Это, как мне кажется, достигается за счет использования всех доступных концептуальных и материальных ресурсов» [20. Р. 333]. Именно этот принцип объединяет ивент Брехта с его флюксфильмом, в их рамках автор предложил выражение наиболее широкого, многократно повторяющегося в реальности события при помощи наиболее конкретных и маловыразительных средств. По структуре кинематографического действия фильм может быть отнесен к первой группе, поскольку является размышлением о средствах киноискусства, показывая переход от света в темноту, от чистого звука в шум, дезавуируя кино как искусство, целиком состоящее из таковых переходов.

Эта тема продолжена во флюксфильме № 20, который был сделан Джорджем Мачунасом, назван им «Художественная печать», имеет продолжительность две минуты сорок секунд, относится к 1966 г. В этом фильме Мачунас продолжает тему психоделического опыта восприятия в кинематографе, предлагая еще один его тип и демонстрируя способ его расшифровки. Фильм сделан без камеры, представляет собой образец графического монтажа, в котором объединены позитивные и негативные варианты, полученные посредством печатания изображения с одной пленки на другую. Разрушая традиционную производственную цепочку изготовления фильма, которая должна включать стадии камера–лаборатория–проектор, Мачунас использовал различные дизайнерские средства (в первую очередь, шрифты), отпечатав их непосредственно на прозрачной пленке, тем самым создавая псевдокинематографическое изображение. Совмещение негативного и позитивного вариантов представления одного и того же предмета давало своеобразную психоделическую аберрацию зрения. Фильм относится к группе работ, экспериментирующих с восприятием.

Участвовал в «Антологии» и еще один художник, стоявший (наряду с Нам Чжун Пайком) у истоков видеоарта, Вольф Фостелл, который сделал флюксфильм № 23 «Солнце в Вашей голове (Телевизионный деколлаж)» в 1963 г. Фильм имеет продолжительность семь минут десять секунд. Он представляет собой изображение, снятое на пленку с экрана. Фильм был изготовлен путем монтажа фрагментов телепередач, записанных с экрана телевизора. Художник Эдо Янсен помогал Фостеллу в качестве оператора. Телевизионные изображения повторялись, кадрировались, переэкспонировались и накладывались друг на друга, в результате чего перед зрителем была поставлена дилемма: наблюдать за очарованием технических сложностей, устроенных авторами, или скучать от созерцания обычных кадров, возникающих благодаря переносу изображения с одного носителя на другой, с подчеркнутой бессмысленностью такого импорта. «Мои фильмы – последовательности психологических опытов и образовательных экспериментов, в которых скучность, задержка, повтор и искажение в искусстве рассматриваются как аналоги событиям в окружающем мире» [21. Р. 245]. Идея фильма состоит в проблематизации перехода от одного медиа к другому, с показом бессмысленности содержания, которое оказывается для искусства абсолютно несущественным. Вынесенное в название фильма «понятие „де-коллаж“, чью теорию мастер в 1962–1969 гг. разработал на страницах собственного одноименного журнала, интерпретировалось как процесс разрушения и перекодирования смыслов продукции современных телевизионно-коммуникативных технологий, а также полиграфической продукции» [22. С. 375], тем самым автор подчеркивал деконструктивную природу своего фильма.

Легендами окружено включение в сборник флюксфильма № 31 «Полицейский автомобиль», который был снят Джоном Кейлом в 1966 г. и имеет продолжительность одну минуту двадцать пять секунд. «Полицейский автомобиль» – загадочный фильм с двумя неопределенными, десинхронизированными, мерцающими источниками света, которые на самом деле являются «просто мигающими огнями полицейской машины» [2. Р. 152]. По словам Даниэля Кокса, Джон Кейл шел однажды ночью по лондонской набережной Челси со своей восьмимиллиметровой камерой и заметил стройплощадку,

отгороженную забором с мерцающими синими лампочками. В то время как он рассматривал огни, полицейский приказал, чтобы он проходил. Этими двумя десинхронизированными источниками света и стали те синие мерцающие огни на барьерах, на ту же тему намекал Кейлу и полицейский автомобиль [2. Р. 146]. Даниэл Кокс говорил, что «Полицейский автомобиль» Кейла стал бы «Бутоном розы» андеграундного кино, поскольку никогда не могло бы быть найдено никакое определенное объяснение предмета этого фильма. Фильм представляет собой типичный для «Антологии флюксфильмов» мотив экспериментов с восприятием различных неопределенных эффектов. Автор фильма – скрипач, пианист, гитарист, композитор и певец Джон Кейл основал с Тони Конрадом легендарную нью-йоркскую рок-группу Velvet Underground («Бархатное подполье») [23]. Он приехал в США в 1960-х, чтобы изучать современную композицию с Янисом Ксенакисом. В Нью-Йорке в 1963 г. он встретил Джона Кейджа. С Тони Конрадом, Ангусом Маклизом и Ла Монте Янгом он участвовал в создании «Театра вечной музыки», продвигая репетитивную музыку. Отсюда Кейл проникся минималистической эстетикой, подобной той, что отразилась во флюксфильме № 31, где Кейлом был предложен своеобразный способ преломления репетитивной техники для создания визуального светового эффекта, вместе с тем он представляет собой абстрактное размышление о световой природе кинематографического изображения.

К тому же типу относится флюксфильм № 36 под названием «Флюкс Фильм (Текущая пленка) № 36», снятый Питером Кеннеди и Майком Парром в 1970 г., имеющий продолжительность две минуты сорок секунд. Австралийские художники Питер Кеннеди и Майк Парр сняли на пленку свои перформансы, которые бросают вызов устойчивой алогичной структуре флюксфильмов. Во флюксфильме № 36 используется необычный ракурс съемки. Камера прикреплена к потолку и снимает прямо вниз. Ноги на голом полу шагают по часовой стрелке вокруг краев экрана, описывая края кадра, ими посредством инструкций управляет закадровый голос. В первом представлении этот фильм может быть понят как фиксация словесного комментария к кадру, содержащему изображение, причем звук и изображение на этот раз содержательно связаны. Но когда мы слышим насмешливое поощрение: «Превосходно! Продолжайте! Вы почти там!» – фильм оказывается вполне соответствующим ироническим настроениям флюксуса, нацеленным на разрушение серьезности авангардистского кино, например фильма «Спецэффекты» Холлиса Фрэмптона, который напоминает его графически и изображает белый прямоугольник из пунктирных линий, который обрамляет контур кадра. Фрэмптон утверждал, что его фильм как «медитация над пустым прямоугольником на экране» должен был «подтвердить и вознести кадр сам по себе» [24. Р. 125], что кадр – прямоугольное окно, через которое мы видим и проживаем все события фильма. Этот вид отношения к кино часто высмеивается в программе флюксфильмов, в частности в данном фильме Кеннеди и Парра, где такая же основная структура фильма высмеивается и разрушается спроецированным на нее повседневным антропологическим сюжетом.

Второй фильм тех же авторов – флюксфильм № 37, названный Питером Кеннеди и Майком Парром также просто, как и предыдущий – «Флюкс Фильм № 37», снят в 1970 г., имеет продолжительность одну минуту трид-

цать секунд. Флюксфильм № 37 играет с возможностью видеть изображение внутри кадра, показывает возможность вмешательства в материальность и насыщенность изображения. Во время съемки фильма последовательно по одному прикреплялись к линзе листы кальки. В результате возникла все усиливающаяся, прогрессирующая непрозрачность. Изображение плавно переходило от прозрачного к белому, что достигалось при помощи повторения простого движения – прикрепления листа бумаги. Плотность дымки в кадрах фильма подвергалась своего рода стратификации – она нарастала хоть и постепенно, но не равномерно, а рывками. Ставился вопрос о парадоксе наличия изображения и отсутствия оно; парадокс коренится в том, что слои имеют «прозрачную непрозрачность», поскольку они не затемняют изображение, а отбеливают его. Фильм представляет собой аналитический жест, ведущий кадр за кадром к белому, фильм подвергает сомнению важное (но обычно вспомогательное в кинематографическом искусстве) понятие экрана. Он делается посредством съемки имитации экрана на пленку, в результате реальный киноэкран спутывается и смешивается с экранами, снятыми на пленку, экранами, которые физически являются листами кальки, т.е. предметом съемки. В этом смысле фильм посвящен деконструкции еще одной составляющей киноискусства – соотношения изображения и предмета, на который оно проецируется. В игровой поэтике флюксуса этот фильм занимает особое место, поскольку показывает, как можно вызвать бесконечный самоотсылающий процесс заполнения кадра самим собой: белый экран содержит кадр, который сам содержит изображение экрана. Исчезновение киноизображения в белом закончило программу флюксфильмов, как она была задумана Джорджем Мачунасом. Оно показывает возможность кинематографа как антиискусства, создавая абсолютное антикино, в котором художественное и повседневное совпадают.

Проект неоадаистского кино, реализованный художниками флюксуса под руководством их организатора и идейного вдохновителя Джорджа Мачунаса в середине 1960-х гг. как «Антология флюксфильмов», позволил им осуществить деконструкцию основных составляющих языка киноискусства и тем самым воплотить идеи антиэстетики на материале кинематографии. Сборник представил новую художественную форму, дополнившую арсенал основных жанров флюксуса. Выразительные средства кино были подвергнуты в нем последовательной деконструкции. Это было сделано в рамках четырех основных способов работы с киноязыком – через создание фильмов, принципиально избегающих использовать какое-либо одно из важнейших выразительных средств кино, через разрушение знаковой природы фильма, через разворачивание антропологического дискурса, через сведение кино к редимейду или ассамбляжу. Благодаря этому возник проект, напоминающий по структуре коробки флюксуса, но сделанный средствами кино, проект, который органично вошел в наследие неоадаизма. В этом проекте существенными оказались две стороны – материальное представление фильмов как массово распространяемых артефактов и содержательная сторона, которая наряду с киноэкспериментальной составляющей отражала и ироническую направленность искусства флюксуса. Концептуальную основу такого подхода к киноискусству заложили авторы фильмов, относящихся к первому типу и создающих особый тип киноязыка, который ассоциируется с флюксусом, –

среди них Нам Чжун Пайк, Джон Кавана, Джордж Брехт, Джордж Мачунас, Вольф Фостелл, Джон Кейл, Питер Кеннеди и Майк Парр. В их числе были и авторы, чья профессиональная деятельность в основном проходила в рамках кино и видео, и авторы, которые посвятили себя разработке теоретических оснований флюксуса. Совместно им удалось сформировать общую структуру и проблематику «Антологии», задав координаты, которые превратили ее в целостный артефакт неодадаизма, воплотив одновременно и новаторские приемы в технологии создания кино, и эстетические принципы, сформулированные в манифестах флюксуса.

### Литература

1. *Video Art: The Castello Di Rivoli Collection* / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
2. *O'Rawe D. Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
3. *Happenings and Other Acts* / ed. by M.R. Sandford. London ; New York : Routledge, 1995. 424 p.
4. *Dumett M. Corporate Imaginations: Fluxus Strategies*. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
5. *Yoshimoto M. Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick ; New Jersey ; London : Rutgers University Press, 2005. 272 p.
6. *MacDonald S. A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1992. 476 p.
7. *MacDonald S. Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1993. 199 p.
8. *MacDonald S. Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. 427 p.
9. *Friedman K. Events and the Exquisite Corpse // The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game* / ed. by K. Kochlar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Delnlinger. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.
10. *Hölling H. Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*. Oakland : University of California Press, 2017. 248 p.
11. *Чо Хен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: дис. ... канд. искусств. СПб., 2015. 199 с.*
12. *Maciunas G. Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art // Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection* / ed. C. Phillpot, J. Hendricks. New York : The Museum of Modern Art, 1988. P. 25–27.
13. *Cage J. Four Statements on the Dance // Cage J. Silence*. Middletown : Wesleyan University Press, 1961. P. 86–98.
14. *Dworkin C. No Medium*. Cambridge ; London : The MIT Press, 2013. 218 p.
15. *Mekas J. Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. London : Macmillan Publishers Ltd, 1972. 434 p.
16. *MacDonald S. A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2006. 451 p.
17. *Higgins H. Fluxus Experience*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2002. 259 p.
18. *Allen G. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. London ; Cambridge : The MIT Press, 2011. 368 p.
19. *MacDonald S. Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1995. 339 p.
20. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* / ed. by K. Stiles, P. Selz. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1996. 1003 p.
21. *Beech D., Roberts J. The Philistine Controversy*. London ; New York : Verso, 2002. 314 p.
22. *Орлова Е.В. Фото- и видеотехнологии в творчестве художников группы «Флюксус» // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм: Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр / ред.-сост. В.Ф. Колязин. М. : Росспэн, 2008. С. 368–385.*

23. Unterberger R. White Light / White Heat: The Velvet Underground Day-by-day. Minneapolis ; Boston : Jawbone, 2009. 367 p.

24. Sitney P.A. Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2008. 432 p.

**Leonid A. Menshikov**, Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Vaganova Ballet Academy (Saint Petersburg Russian Federation).

E-mail: lmensch@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 79–92.

DOI: 10.17223/2220836/39/8

# **DECONSTRUCTION OF CINEMA IN THE NEO-DADA PROJECT: THE FLUXFILM ANTHOLOGY IN THE ANTI-AESTHETICS CONTEXT**

**Keywords:** neo-dada; neo-avant-garde cinema; fluxfilms; art anthology; art provocation.

Fluxus, a neodadaist group of artists, poets, and musicians is known by its multiples namely cardboard boxes containing surprising objects, editions, scores and other similar works of art. One of such works was the *Fluxfilm Anthology* through which the Fluxus artists were able to express their ideas. Principles of game, irony and art deconstruction were realized in that project as the main aesthetic principles of Fluxus art.

The *Fluxfilm Anthology* as a project involved a lot of Fluxus artists who in turn created more than 70 films. A common search for stylistic forms of avant-garde cinema was expressed in the Fluxfilms when the filmmakers refused of to shoot and to edit the film for the sake of ready-mades and assemblages.

The Fluxus works in cinema are very diverse. They can be subdivided into many purpose types. *The first type* of films makes a deconstruction of cinema as an art form of because its authors abandon principal expressive means of cinema. *The second one* is represented by the films with a broken narrative but recreated sign structures. *The third group* of films includes an anthropological discourse made of a series of similar items and actions. *The fourth group* consists of assemblages and ready-made films which are focused on elements of human environments. More precisely, the film-assemblage is a special technique of filming any performed materials and objects. The ready-made is a mode of filming or showing previously used film loops.

The most famous and important Fluxus films can be assigned to the first of the above types. *Zen for Film* by Nam June Paik is among them. The peculiarity of the film is the way of its creating at the time of the show, coinciding with the passage (and simultaneous deformation by scratching) of the film loop through the film projector. It is an example of 'undetermined' film as well as Paik's thinking about the nature of the motion pictures.

Another example of image experiment is *Blink* directed by J. Cavanaugh. It consists of white and black alternating frames whose flicker postulates the moving image as the basic principle of cinema. G. Brecht's *Entrance to exit* is conceptually identical to the film mentioned before. A smooth linear transition from white, through greys to black is used for making image in it.

Maciunas's experimental films were made without camera. He upgraded the shooting process when replaced the work with the camera to work in the laboratory. It can also be said that he has turned a film into design with a film. W. Vostell's films are illustrations to his original concept of De-collage according to which an image captured by TV should be disassembled into component parts by camera. Another representative of the Fluxus, namely J. Cale, practiced shooting flickering lights, unusually spectacular when viewed. P. Kennedy's and M. Parr's films are indicative for Fluxus for technical experiments with the format of a rectangular frame and its transparency. In such ways, in accordance with aesthetic views of Fluxus artists, a consistent destruction of the 'language' of cinematography carries out in the *The first type* of Fluxfilms.

## **References**

1. Ross, D.A. & Bernardelli, F. (2005) *Video Art: The Castello Di Rivoli Collection*. Rivoli: Rizzoli International Publications.
2. O'Rawe, D. (2016) *Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press.
3. Sandford, M.R. (ed.) (1995) *Happenings and Other Acts*. London; New York: Routledge
4. Dumett, M. (2017) *Corporate Imaginations: Fluxus Strategies*. Oakland: University of California Press.

5. Yoshimoto, M. (2005) *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press.
6. MacDonald, S. (1992) *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press.
7. MacDonald, S. (1993) *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
8. MacDonald, S. (2009) *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
9. Friedman, K. (2009) Events and the Exquisite Corpse. In: Kochlar-Lindgren, K., Schneiderman, D., Delnlinger, T. (eds) *The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game*. Lincoln; London: University of Nebraska Press. pp. 59–81.
10. Hölling, H. (2017) *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press
11. Cho Hyun Ken. (2015) *Khudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoy Korei* [Artistic and expressive features of media art in South Korea]. Art Studies Cand. Diss. St. Petersburg.
12. Maciunas, G. (1988) Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art. In: Phillpot, C. & Hendricks, J. (eds) *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 25–27.
13. Cage, J. (1961) *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press. pp. 86–98.
14. Dworkin, C. (2013) *No Medium*. Cambridge; London: The MIT Press.
15. Mekas, J. (1972) *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. London: Macmillan Publishers Ltd.
16. MacDonald, S. (2006) *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
17. Higgins, H. (2002) *Fluxus Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
18. Allen, G. (2011) *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. London; Cambridge: The MIT Press
19. MacDonald, S. (1995) *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
20. Stiles, K. & Selz, P. (eds) (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
21. Beech, D. & Roberts, J. (2002) *The Philistine Controversy*. London; New York: Verso.
22. Orlova, E.V. (2008) Foto- i videotekhnologii v tvorchestve khudozhnikov gruppy "Flyuksus" [Photo and video technologies in the works of artists of the group "Fluxus"]. In: Kolyazin, V.F. (ed.) *Germaniya. XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm: Literatura, zhivopis', arkhitektura, muzyka, kino, teatr* [Germany. The 20th century. Modernism. Vanguard. Postmodernism: Literature, painting, architecture, music, cinema, theater]. Moscow: Rosspen. pp. 368–385..
23. Unterberger, R. (2009) *White Light / White Heat: The Velvet Underground Day-by-day*. Minneapolis; Boston: Jawbone.
24. Sitney, P.A. (2008) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford; New York: Oxford University Press.



УДК 378.4  
DOI: 10.17223/22220836/39/9

**Н.В. Михайлова**

## **КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАЦИИ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Анализируется потенциал культурологии в исследовании высшего образования и интернациональной образовательной среды. Выявляются ключевые особенности культурологического подхода к данному предмету исследования – системность, опора на структурно-функциональные представления о культуре, обращение к коммуникативной и диалогической природе культуры и социальной реальности и пр. Определена точка зрения культурологии на образование как на институт расширенного воспроизводства культуры, презентующий актуальные образцы глобальной культуры и общества.*

*Ключевые слова: культурологический подход, интернационализация высшего образования, дегуманитаризация образования, структурно-функциональный анализ, коммуникации в образовании.*

В современной научной литературе сложился достаточно большой массив работ, посвященных проблемам образования вообще и высшего образования в частности. Одной из наиболее обсуждаемых и примечательных является тенденция интернационализации образования. Она включает в себя комплекс явлений и проблем, широко обсуждаемых в первую очередь в научных сообществах западных стран – пионеров и лидеров современных форм глобального и интернационального образования. Выпускается целый ряд журналов, непосредственно посвященных различным аспектам интернационального образования, существуют соответствующие кафедры и институты, образовательные программы и научные сообщества.

Отечественное научное пространство, несмотря на имеющиеся традиции интернационального образования, не может похвастаться столь многочисленными институциями, но современных российских ученых тема интернационализации высшего образования так же занимает все значительнее по мере попыток более плотного вхождения России в общемировую образовательную среду. Весомым потенциалом, имеющимся в распоряжении отечественных ученых, обладает культурологический подход к исследованию данной сферы. Культурология – (мета)наука, еще недавно молодая и модная, сегодня переживает сложные времена и вытесняется из образовательного и научного пространства, не успев еще очень многое сказать. Хотя прикладные культурологические исследования, часто под другими названиями, развиваются довольно продуктивно, особенно в крупных научно-образовательных центрах (ВШЭ, РАНХиГС и ряде других), существующая институциональная разрозненность и пустоты, отсутствие реально работающего научного сообщества в масштабе всей страны существенно сдерживают развитие как теоретических, так и прикладных исследований.

В данной статье мы намечаем и рассматриваем некоторые важные позиции, которые открывает применение культурологического анализа к процес-

сам интернационализации высшего образования и интернациональному образованию как формату современного образования. Наша цель – выявить его эффективность в контексте данного поля исследования как с точки зрения объяснительного потенциала, так и с точки зрения перспектив прикладного использования культурологического знания. Для этого мы раскрываем такие фундаментальные черты культурологической теории и методологии, как системность, структурно-функциональные представления о культуре, коммуникативная и диалогическая природа культуры и социальной реальности и т.п., в контексте изучения сущности и проблем интернационализации университетского образования. Мы основываемся на представлении о культурологии как интегративной метадисциплине, укорененной в традициях как гуманитарного, так и социального знания и открытой новым методам и полям исследования в соответствии с постнеклассическим этапом развития научной мысли. Стержнем же культурологического знания будет являться интерес к содержанию общественной жизни, к смыслам, стоящим за социальными структурами и взаимодействиями, творениями человеческих рук и мысли, за созидательной и разрушительной деятельностью людей и пр., к тому, что и составляет ядро культуры. Такой взгляд можно обнаружить в работах П.С. Гуревича, Г.В. Драча, Н.Г. Багдасарьян и др.

Если говорить о существенных чертах культурологического подхода, одной из наиболее ярких отличительных черт является его системность, в том числе непосредственный выход на аксиологический, семиотический, антропологический анализ за счет интегративного характера культурологической (мета)дисциплины. Культурология препятствует одностороннему взгляду на любой феномен, внимательна к всевозможным аспектам и факторам, но вместе с тем стремится к упорядочиванию полученного знания, что соответствует системному подходу.

Изучая интернациональное образование с позиций культурологического подхода, мы замечаем, что отдельный и специфический анализ различных сторон интернационализации образования и факторов, на него влияющих, логичен и на определенном этапе или с определенными узкими целями продуктивен, но со всей необходимостью должен иметь продолжение в комплексном анализе, позволяющем погрузить изучаемую тему в широкий контекст. В данном случае это предельно важно, поскольку такие сферы, как образование, по природе своей и изначально формируются и существуют в контексте множественности факторов, акторов, причинно-следственных связей и пр. А потому масштаб и многогранность финального анализа, несомненно, должны соответствовать масштабу и многогранности самого явления.

Далее, культурологический анализ способствует лучшему пониманию и разведению сути и средств достижения интернационализации как явлений разного уровня. Здесь имеется в виду, что интернационализация описывает характер изменений сферы образования в целом как подсистемы культуры, а возможно и ее желаемое состояние (как правило, и то и другое); конкретные же практики – это средства достижения транслируемого идеала. Ставя вопрос о соотношении социокультурного идеала и социокультурных практик, мы отмечаем, что социокультурные практики сами по себе не могут становиться перспективными, а тем более глобальными целями, точнее, подобные цели будут малоэффективны с точки зрения продуктивного развития (под)системы

в целом. Так, мы согласны с авторами статьи «Интернационализация высшего образования: общие концепции и некоторые заблуждения с ними связанные», которые делают акцент на разведении сути и средств достижения интернационализации, что «интернационализация – это становление межкультурного и международного измерений в высшем образовании, направленное на улучшение качества подготовки специалистов и научных исследований, и ошибочным является сводить его комплексный характер к отдельным составляющим, будь то мобильность студентов, преподавание на английском языке или иные явления, которые являются не сутью, а средствами достижения интернационализации» [1. С. 35]. В культурологии подмена целей средствами нередко рассматривается как негативное проявление цивилизации в противопоставлении ее с этой точки зрения культуре, ведущее к деградации человеческого общества и человеческого духа. Такие пути не имеют отдаленных положительных перспектив, будучи связаны с цепочкой логических искажений в культурных основах человеческого существования, они не приносят по-настоящему общественно значимого плода.

Культурологическая точка зрения помогает вскрыть и проанализировать внутренние противоречия, так, процессы интернационализации образования принципиально несовместимы с процессами дегуманитаризации образования. Дегуманитаризация образования – еще одна мировая тенденция, имеющая под собой как экономические, так и политические основания. В «Курьере Юнеско» за 2018 г., посвященном современным мировым проблемам образования, член Королевской академии Бельгии Жан Винан описывает бедственное состояние гуманитарных наук, особенно в развитых странах: «с одной стороны, сфера их применения становится все уже, так как к ним практически перестали обращаться в технических областях. С другой стороны, средства, выделяемые на преподавание и научно-исследовательскую деятельность в гуманитарных дисциплинах, продолжают неуклонно сокращаться... Неужели чиновники, отвечающие за образовательную политику, не видят необходимости в воспитании людей, способных мыслить критически и панорамно? – вопрошает Винан. – В некоторых странах дело обстоит именно так, а во многих других это никогда не входило или более не входит в число приоритетов, в том числе и для университетского руководства, озабоченного отныне вопросом финансовой прибыли» [2. С. 22].

Прагматичность – черта как современной, так и постсовременной культуры. Но не единственно доминирующая. Так, закрепленная постмодернизмом в повестке дня установка на диалог, идею диалогичности переосмысливается, уточняется, но не сдает своих позиций. Мы наблюдаем сегодня, как два полюса – прагматичность и диалогичность – создают поле напряжений, свойственное любой эпохе, и результатом попытки их коммуникации может быть – «слышать Другого полезно». С данной позиции возможен выход на идею того, что интернационализация – это и идеал дружбы народов, и мощный инструмент экономического и политического делания, но только при условии полноценного, целенаправленного, осознанного ее развития, возвращения в поле напряжений, образуемом указанными полюсами. Именно в таких положениях «между» вырабатывается энергия.

Познание же Другого (как, впрочем, и самого себя) – задача, как известно, наук гуманитарных и мировоззренческая установка, формируемая гума-

нитарными науками. На наш взгляд, в отечественных исследованиях сформировался острый дефицит диалога между «экономистами и эффективными менеджерами» и «культурологами»: ориентация на контекст утилитарности и циничной рациональности критикуется вторыми, апелляции к миру смыслов, ценностей и идеалов игнорируются первыми. Каждые прилежно выводят свою ноту, но общей мелодии не получается, потому что другой (Другой) не слышим или вовсе не слушаем. В поле социальных взаимодействий отечественное «гуманитарное меньшинство» в большинстве своем занимает либо позицию оппозиции, либо позицию непротивления, но в крайне редких случаях вытекающую из его природы позицию познающе-понимающего субъекта. Настоящее знание дает силы, следовательно, именно гуманитарии обладают силой, понимая природу социальных ситуаций, выстроить мосты к любому оппоненту или не очень заинтересованному лицу.

Нам видится достаточно мало продуктивной лишь дальнейшая констатация кризиса образования по причинам попадания его под пяту политиков, заинтересованных в получении управляемой массы, экономического кризиса, мирового и отечественного, представителей бизнес-структур с упрощенным видением мира и т.п. Вердикты вынесены. Так, одна из наиболее ярких исследовательниц современных проблем демократических, либеральных стран философ Марта Нуссбаум в своей критической работе «Не ради прибыли: зачем демократии нужны гуманитарные науки» указывает на огромную роль гуманитарных наук в сохранении жизнеспособности демократии и называет беззаботными страны и их образовательные системы, жаждущие избавиться от гуманитарных наук в погоне за прибылью: «Если подобная тенденция не изменится, – пишет Нуссбаум, – скоро все страны мира начнут производить поколения полезных машин, а не полноценных граждан, способных самостоятельно мыслить, критиковать традиционный уклад и понимать значение страданий и достижений других людей» [3. С. 16].

Особенно актуальными, на наш взгляд, являются исследования, ориентированные на преодоление разрывов в ткани современной культуры и общества, демонстрирующие, что гуманитарное знание не оторвано от жизненной прагматики, но, напротив, позволяет успешно и эффективно добиваться самых разных, в том числе прикладных целей. Позволяет добиваться оно и узкоприкладных, утилитарных целей, например, связанных с манипулированием общественным сознанием, но здесь мы имеем в виду прикладное как общественно значимое, значимое для общества со всеми его потребностями, как духовными, так и потребностями непосредственного жизнеобеспечения. По словам Н.И. Ворониной, «успех интернационализации создается головами и сердцами. Это самая точная синергетика» [4].

П.К. Гречко, анализируя природу социальной реальности (а образование, по сути, – квинтэссенция социальности) и «читая» проблему социального по Максус Веберу (в чем видит не дело вкуса или личного предпочтения, в первую очередь, но веление современных тенденций), отметил: «Собственно человеческое всегда ценностно-смысловое. Что до экономического, то оно напрямую соотносено лишь с материальной стороной жизни человека, по сути – с его физическим существованием». Но далее подчеркивает: «Впрочем, в материально-экономическом тоже есть ценностно-смысловое. Творчество – его другое наименование» [5. С. 114]. И призывает в перспективе ориентиро-

ваться именно на него, а не на практическую эффективность и инструментальную производительность. Подобное культурфилософское видение социального вообще и отдельных его явлений – прочная база для преодоления метамодернистских осцилляций между духом и материей на пути к целостности, к социальному пространству, которое есть «пространство взаимного отношения, взаимного присутствия, взаимности» [5. С. 113].

В контексте нашей темы мы отмечаем, что анализ, развитие, управление процессами интернационализации образования видится очень подходящим для ученого-гуманитария (культуролога) полем, на котором он, выйдя из «башни из слоновой кости», столь часто ныне упоминаемой, может сеять разумное, доброе, вечное. Ю.Н. Резник совершенно справедливо отмечал, что университеты, выполняя функцию формирования и поддержания межкультурного диалога и согласия в обществе, обеспечивая его соответствующими концепциями и специалистами, сами нуждаются в подобных специалистах при выстраивании своего «маркетинга» высшего образования. Существует очевидный разрыв между той ролью, исполнения которой ждет от профессионалов в сфере межкультурного взаимодействия общество, и тем чаще всего скромным авторитетом и весьма ограниченными реальными рычагами влияния, которые имеют данные специалисты, «вырабатывающие общие для разных стран культурные и политические позиции» [6. С. 357], внутри собственных институций. Эта проблема, как и проблема кризиса гуманитарности, имеет интернациональное измерение. Неслучайно Джейн Найт в своей знаменитой статье «5 мифов об интернационализации» в качестве первого указывает миф об иностранных студентах как агентах интернационализации. Иностранные студенты мифологизируются как источник формирования более интернационализированной институциональной культуры, в то время как в реальности иностранные и местные студенты живут и учатся как бы в параллельных мирах, отмечает Найт [7]. Это, по сути, демонстрация того, что формирование личности, творчески, продуктивно адаптированной к жизни в пестром и текучем мировом сообществе, – задача очень непростая, требующая как целенаправленных усилий действительно компетентных лиц, так и времени.

Одна из методологических основ культурологического подхода – взгляд на человека (и человечество) одновременно как на творение культуры и ее творца. Рассуждая о необходимых характеристиках современного образования, авторы отмечают важность его соответствия основополагающим векторам развития современной культуры и общества. Так, исследователь культурологических основ образования Е.Д. Жукова обращает внимание, что «стратегически становление креативной модели образования должно основываться на репрезентации признаков культуры нового типа». [8. С. 117]. То есть образовательная модель должна быть адекватна признакам актуальной культуры. Но необходимо обратить особое внимание и на то, что образование призвано не только зависеть от формата культуры и репрезентировать его. Если образование – креативная сфера, особенно в своих современных моделях, оно должно творить, в том числе культуру, не только ее уровень, производственные и прочие сферы, но и формат культуры. Также мы должны говорить не только о репрезентировании, но и о презентации культуры в образовании. Необходим больший акцент на обоюдонаправленные связи,

взаимодействия и взаимовлияния между целым (системой) и его (ее) элементом – культурой и образованием. В том числе интернационализацию в образовании продуктивно рассматривать не как простое отражение тенденций современного мирового развития, но как путь формирования человека, личностей и моделирования общества нового желаемого типа, хотя мы отнюдь не склонны упускать из виду сложности и превратности этого пути. В пределе можно говорить о том, что интернациональное образование не только репрезентирует культуру нового типа, но само в определенном смысле есть культура нового типа с ее перспективами и сложностями, с ее огромным, но нераскрытым потенциалом. И с этой точки зрения невозможно переоценить ценность его изучения.

Структурный анализ культуры позволяет говорить о том, что образовательный институт, в частности высшее образование, – элемент подсистемы культуры, связанной с накоплением и передачей информации, часть культуры социальной коммуникации (согласно структурной модели культуры Э.А. Орловой). Но необходимо помнить, что коммуникация есть не только процесс передачи информации. В условиях человеческого общения информация также формируется, уточняется, развивается. Здесь мы обращаем внимание именно на эту сторону коммуникации – формирование и уточнение информации в условиях общения. Именно через эту ипостась коммуникативной функции в первую очередь происходит формирование человека и моделирование общества.

В последнее время много говорят о смене парадигмы университета, о грядущем потеснении (или вытеснении) классических университетских форм принципом прицельного освоения конкретных навыков и компетенций, подтверждаемых соответствующим сертификатом. Эта система, несомненно, имеет ряд достоинств и недостатков, но хотелось бы обратить внимание на различие в характере коммуникативных связей и процессов в «системе прошлого» и «системе будущего». В то время как преобладающая сегодня в российском высшем образовании система обеспечивает сравнительно устойчивые и долговременные социальные связи, дающие возможность (по крайней мере, теоретическую) плавной, постепенной, но в то же время достаточно глубокой адаптации к социокультурному окружению, индивидуализированная система (со всеми ее сильными сторонами) такой возможности не дает. Акцентированный компонент проектного обучения не восполняет этот пробел в коммуникации, поскольку это коммуникация другого ритма, длительности и по большому счету цели. Проектные команды в образовательном процессе часто создаются на достаточно ограниченный срок и вокруг конкретной практической цели. Здесь, как правило, общение, коммуникация, «диалог» выстраиваются на упомянутой прагматической основе «слышать Другого полезно». Но диалог как реализация функций «общение; освоение (познание и осмысление); творчество; самопонимание с помощью Другого как зеркала; обмен ценностями с Другим; взаимопонимание и единение с Другим; обнаружение истины как многомерного видения сложной проблемы» [9. С. 5], разворачивающаяся по большей части диахронно и непрагматично, может реализовываться с трудом.

Также необходимо помнить о разных темпах и степени сложности адаптации к педагогической и социокультурной среде, различающихся как инди-

видуально, так и в немалой степени в зависимости от групповой принадлежности (так, часто китайским студентам в России требуется немалое время на творческую и продуктивную адаптацию, и успех ее далеко не предрешен).

Так, мы видим, что новые типы образовательных пространств задают новые коммуникативные модели, несомненно, актуальные в современном обществе, но они охватывают лишь ограниченный сегмент коммуникативных компетенций и потребностей (а говорить об исчезновении истинного диалога из числа потребностей человека, сообществ, общества в целом, на наш взгляд, оснований нет). Классическая же университетская модель может служить мощной базой не только для формирования определенных навыков и компетенций, но и для формирования и развития общества. В принципе эта социоформирующая функция университета реализуется довольно давно, по большому счету с самого Гумбольдтовского университета, вывода университетов из границ средневековой корпоративной системы. Здесь мы хотим подчеркнуть, что именно университет сегодня находится среди тех немногих институций, которые могут порождать, формировать и транслировать в общество через своих членов принципы диалогической интернациональной коммуникации, столь необходимой в современном мире. Очевидно, в российском обществе существует различие между полем (а в большинстве случаев, несмотря на отдельные примеры, его можно назвать культурой) межнационального, межэтнического, межконфессионального общения в среде высшего образования и в среде социума в целом. Мы отнюдь не склонны идеализировать вузовскую действительность, но акцентируем ее значительный культуротворческий потенциал, говоря о культуре межнациональных отношений. Этот потенциал тем значительнее, чем более естественным путем формируются соответствующие установки, образы, ценности. Говоря о естественности мы имеем в виду большое значение обыденных контактов, включающих и конфликтные ситуации с опытом их преодоления, и радость спонтанного, а не идейно обоснованного открытия Другого. Впрочем, и важность целенаправленных усилий компетентных специалистов (не путая их с оторванными от реальной действительности администраторами) мы уже отмечали выше.

Ввиду вышесказанного мы попытаемся уточнить позицию «культурологии образования». Е.Д. Жукова указывает, что «само сочетание «культурология образования» сразу определяет свое исследовательское поле и предмет. Им выступает система образования как один из институтов воспроизводства культуры» [10. С. 29]. Большое внимание разработке концепции культурологии образования уделяет А.Я. Флиер. Он также отталкивается от понимания образования как института культурного воспроизводства, делая акцент на такой функции данного института, как развитие культуротворческого потенциала [11]. Воспроизводство культуры – это, в идеале, расширенное воспроизводство, количественно и / или качественно. Качественно расширенное воспроизводство включает усложнение, адаптацию, творчество. Соответственно, интернациональное образование можно понимать как мощный инструмент развития культуры, дающий возможности и стимул для творческой адаптации к жизни в условиях глобального общества и глобальной культуры. Здесь мы считаем продуктивным подход к глобальному обществу и культуре П.К. Гречко: «...глобализация – это эксплуатация (использование) различий, а не унификации, т.е. совпадения, единства, тождества» [12. С. 107]. Гло-

бальная культура видится не унифицированной, но разнообразной и наполненной внутренними коммуникациями, культурой полилога. Умение включаться в полилог – творческая задача, перед которой сегодня стоит каждая культура и практически каждая личность. Это одновременно и вызов современной цивилизации, и ответ культуры и личности для дальнейшего движения и развития.

В завершение можно сделать вывод о том, что культурология, которую мы вслед за А.Я. Флиером, П.С. Гуревичем, А.П. Садохиным и др. видим как интегрированный социально-гуманитарный тип знания, является очень перспективным инструментом исследования процессов интернационализации высшего образования. С одной стороны, она обеспечивает теоретический фундамент, позволяющий анализировать образование как поле межкультурных и межнациональных взаимодействий комплексно, в полном соответствии с его сложной и отчасти внутренне противоречивой природой. С другой стороны, культурология в силу своего особенного положения в системе наук реализует столь актуальную сегодня парадигму междисциплинарности, причем с обеспечением в многообразии единства, которого нередко недостает междисциплинарным исследованиям. Она, по сути, формирует поле диалога. И поле этого диалога способно простираться из области сугубо теоретической в область практического действия, когда мы говорим о потенциале прикладных культурологических исследований в сфере интернационального образования, в том числе о разработке способов продуктивного взаимодействия всех вовлеченных в процесс образования очень разнородных и часто разобщенных субъектов культуры.

### *Литература*

1. Важничая Е.М., Девяткина Т.А., Девяткин А.Е., Луценко Р.В., Луговая Л.А. Интернационализация высшего образования: общие концепции и некоторые заблуждения с ними связаны // Мир медицины и биологии. 2013. № 2. С. 33–35.
2. Винан Ж. Университет и демократия для доверчивых // Курьер Юнеско. 2018. Январь–март. С. 21–23.
3. Нуссбаум М. Не ради прибыли: зачем демократии нужны гуманитарные науки / пер. с англ. М. Бендет. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 192 с.
4. Егер М., Бурлина Е. Что такое интернационализация высшего образования? Формы и доверие // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. Т. 17, № 1. С. 30–33.
5. Гречко П.К. Социальное: диспозиционно-коммуникативная перспектива исследования // Вопросы социальной теории. 2008. Т. II, вып. 1 (2). С. 112–132.
6. Резник Ю.Н. Интернационализация образования как фактор межкультурного диалога и условие для дискурса // Личность. Культура. Общество. 2010. Т. XII, вып. 1. (№ 53–54). С. 357–360.
7. Knight J. Five Myths about Internationalization // International Higher Education. 2011. № 62. P. 14–15.
8. Жукова Е.Д. Культурологические аспекты современных проблем системы образования в России // Социум и власть. 2013. № 4 (42). С. 113–117.
9. Хотинец В.Ю. Культура как коммуникация // Вестник Удмуртского университета. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. 2005. № 9. С. 3–22.
10. Жукова Е.Д. Культурология образования и педагогическая культурология // Universum: Вестник Герценовского университета. 2013. № 1. С. 27–31.
11. Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. М. : Согласие : Артём, 2014.
12. Гречко П.К. Глобализация: образовательные горизонты // Высшее образование в России. 2005. № 11. С. 102–107.



**Nadezhda V. Mihailova**, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (Vladimir, Russian Federation).

E-mail: cnadezhda@yahoo.com

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 93–102.

DOI: 10.17223/2220836/39/9

## CULTUROLOGICAL APPROACH TO THE STUDY OF THE HIGHER EDUCATION INTERNATIONALIZATION

**Keywords:** culturological approach; higher education internationalization; dehumanitarization of education; structural and functional analysis; communication in education.

A trend of internationalization is a one of the most discussed and notable global trends in modern higher education. According to the author, a culturological approach has significant potential for studying this trend, its essence, forms of manifestation, prospects, etc. The purpose of the article is to analyze the role, scientific and practical potential of culturology in the field of higher education and international educational sphere. Such key features of culturological approach to the educational study are shown as a systematic approach, reliance on a structural-functional idea of culture, references to communicative and dialogical nature of culture and social reality, etc.

Culturology, based on a system idea of the sociocultural reality, prevents an unilateral look at any phenomenon and focuses on the need for an integrated analysis of education in the context of the plurality of cause-effect relationships and development factors. Pondering correlation of goals, ideals and means in culture, culturology draws attention to a danger of substitution of one another and a need for their differentiation in the process of internationalization of education.

The author defines the culturological point of view on education as on an institution of extended reproduction of culture, not only associated with the representation of culture, but also presenting relevant samples of global culture and society, which are understood as filled with differences. A communicative function of education and university in culture is linked with a function of norms and models of behavior and perception of the world formation. In this regard, the value of innovative educational systems aimed at formation of competencies and skills, as well as classical educational systems that form more stable communicative space is justified. This correlates with an idea of importance to preserve some heterogeneity of sociocultural space, which provides better adaptation for a larger number of cultural actors.

Particular attention is paid to the problem of dehumanitarization of education through the prism of its incompatibility with the processes of internationalization. In this regard, the correlation and interaction of such features of modern culture as pragmatism and dialogue, their manifestations in education are analyzed and the author substantiates exceptional relevance of research activities aimed at bridging the gaps in the content of modern culture and society. The important role of culturology in production of integrated applied knowledge serving as the basis for the management of internationalization processes, the formation of a culture of dialogue between diverse and disparate cultural actors in higher education is noted.

In general, the author outlines the points of application of culturology to the study and regulation of international educational sphere.

## References

1. Vazhnichaya, E.M., Devyatkina, T.A., Devyatkin, A.E., Lutsenko, R.V. & Lugovaya, L.A. (2013) Internatsionalizatsiya vysshego obrazovaniya: obshchie kontseptsii i nekotorye zabluzhdeniya s nimi svyazannye [Internationalization of higher education: general concepts and some misconceptions associated with them]. *Mir meditsiny i biologii – World of Medicine and Biology*. 2. pp. 33–35.
2. Winan, J. (2018) Universitet i demokratiya dlya doverchivyykh [University and democracy for the gullible]. *Kur'er Yunesko The UNESCO Courier*. January – March. pp. 21–23.
3. Nussbaum, M. (2014) *Ne radi pribyli: zachem demokratii nuzhny gumanitarnye nauki* [Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities]. Translated from English by M. Bendet. Moscow: HSE.
4. Eger, M. & Burlina, E. (2015) Chto takoe internatsionalizatsiya vysshego obrazovaniya? Formy i doverie [What is the internationalization of higher education? Forms and Trust]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN – Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 17(1). pp. 30–33.

5. Grechko, P.K. (2008) Sotsial'noe: dispozitsionno-kommunikativnaya perspektiva issledovaniya [Social: dispositional and communicative perspective of research]. *Voprosy sotsial'noy teorii*. II(1\2). pp. 112–132.
6. Reznik, Yu.N. (2010) Internatsionalizatsiya obrazovaniya kak faktor mezhkul'turnogo dialoga i uslovie dlya diskursa [Internationalization of education as a factor of intercultural dialogue and a condition for discourse]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 1(53–54). pp. 357–360.
7. Knight, J. (2011) Five Myths about Internationalization. *International Higher Education*. 62. pp. 14–15. DOI: 10.6017/ihe.2011.62.8532
8. Zhukova, E.D. (2013) Cultural aspects of modern problems of educational system in Russia. *Sotsium i vlast' – Society and Power*. 4(42). pp. 113–117. (In Russian).
9. Khotinets, V.Yu. (2005) Kul'tura kak kommunikatsiya [Culture as communication]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Se-riya "Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika" – Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 9. pp. 3–22.
10. Zhukova, E.D. (2013) Kul'turologiya obrazovaniya i pedagogicheskaya kul'turologiya [Culturology of education and pedagogical culturology]. *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta – UNIVERSUM: Bulletin of the Herzen University*. 1. pp. 27–31.
11. Flier, A.Ya. (2014) *Izbrannye raboty po teorii kul'tury* [Selected works on the theory of culture]. Moscow: Soglasie Artem.
12. Grechko, P.K. (2005) Globalizatsiya: obrazovatel'nye gorizonty [Globalization: educational horizons]. *Vyshee obrazovanie v Rossii – Higher Education in Russia*. 11. pp. 102–107.

УДК 304.2 +304.4+791.4  
DOI: 10.17223/22220836/39/10

Е.Н. Савельева, В.Е. Буденкова, А.В. Преснякова

## КИНОПРОИЗВОДСТВО ТОМСКИХ РЕЖИССЕРОВ-ЛЮБИТЕЛЕЙ КАК ПРОСЬЮМЕРСКАЯ ПРАКТИКА<sup>1</sup>

*Рассматривается региональное любительское кинопроизводство города Томска. Деятельность режиссеров-любителей анализируется в контексте формирующейся культуры просьюмеризма. Выявляются признаки, маркирующие причастность локальных команд томской киносреды к новым формам DIY-практик – производства «для себя» и для активного взаимодействия с единомышленниками. Показано значение их деятельности в формировании культурной идентичности региона, а также персональной и групповой идентичности кинолюбителей.*

*Ключевые слова: любительское кино, региональное кино, профессиональное кино, кинотекст, потребление, идентичность, сибирский регион, просьюмер.*

Развитие регионального любительского кино имеет отношение не только к российскому кинопространству, но, по мнению кинокритиков, становится общемировой тенденцией. Специфика данного феномена определяется двумя важными моментами. Во-первых, территориальной принадлежностью – это «не столичное», а провинциальное кино, имеющее региональную локацию. Во-вторых, термин «любительское» подчеркивает особый характер кинопроизводства – «инициативное неинституционализированное по природе художественное творчество» (Н.Ф. Хилько) режиссеров-энтузиастов, непрофессионалов, снимающих кино вне официальных систем киностудий [1. С. 22]. Такое локальное кино, не привязанное к профессиональной большой киноиндустрии, не нацелено на окупаемость и не приносит прибыль. Его связывают с той сферой массовой культуры, которую отличает свободное творчество самоучек – людей, не имеющих специальной профессиональной подготовки в искусстве, занимающихся художественной деятельностью на досуге [2]. Нередко любительская деятельность получает организационно-методическую поддержку со стороны организаций и институций, а также заинтересованных лиц, представляющих различные сферы культуры и искусства [3–5].

Историю развития кинолюбительства связывают с началом XX в.: от формирования кружков и обществ в 1920-е гг. до организации специальных кинофестивалей любительского кино практически во всех регионах нашей страны в советские времена. Но именно культура XXI в. не только создает благоприятные условия для производства любительского кино, но становится комфортной средой и для его потребления. То, что сегодня по всей стране возникают «маленькие локальные кинематографии», отмечают кинокритики и деятели культуры [6]. В первую очередь, этому способствуют цифровые технологии, ставшие неотъемлемой частью жизни современного человека и изменившие конфигурацию пространства его жизнедеятельности. Так, Интернет позволяет создать площадку для собственного контента и формиро-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

вать зрительскую аудиторию; низкобюджетные камеры и даже собственный смартфон могут использоваться для съемок фильма; питчинги (презентации своего кинопроекта) помогают в поиске финансового спонсора. Кроме того, появляется возможность получить навыки киносъемки, благодаря обучающему контенту, онлайн-курсам и т.п. Наконец, с распространением практики организации фестивалей у режиссеров-любителей появляется шанс представить работу и получить обратную связь от экспертов.

Технологически процесс кинопроизводства значительно упрощается, становится доступным и успешно пополняет ряд новых DIY-практик – как производства «для себя» и для активного взаимодействия с единомышленниками. А именно эти практики в условиях общества потребления и мирового экономического кризиса<sup>1</sup> выступают в качестве альтернативы традиционным формам капиталистического производства и потребления и источника формирования нового типа социальных связей. Речь идет об относительно новом и малоизученном явлении – просьюмерстве, или просьюмеризме. Как культурный и социально-экономический тренд просьюмеризм стал ответом на негативные проявления массовизации производства, отчуждения труда и его продуктов, стандартизации жизни в рамках навязываемых потребителем капитализмом норм и ценностей. Просьюмерская деятельность предполагает свободный выбор сферы труда, личную заинтересованность в результатах и возможность распоряжаться ими по своему усмотрению, творческую активность. Данные особенности служат основанием для индивидуализации и формирования нового типа субъекта – производителя-потребителя (просьюмера). Безусловно, тактику привлечения потребителей к улучшению продукта используют и крупные компании, но это не отменяет сути просьюмерской деятельности – самовыражения в продуктах (своего) труда. «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» [7. С. 286]. 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.).

Таким образом, формирование культуры просьюмеризма становится определяющим вектором в нашем исследовании кинолюбительства. Творческая деятельность режиссеров-любителей города Томска и Томской области (представляющих короткометражное, авторское и документальное кино, а также Web-сериалы) рассматривается с точки зрения обнаружения в ней признаков просьюмерства и обоснования ее как вида просьюмерских практик. Цель нашей работы – выявить специфику организационно-производственных и художественно-эстетических составляющих томского кинолюбительства. Методология исследования объединяет инструментарий киноведческого подхода и принципы новой производственной парадигмы. При этом художе-

---

<sup>1</sup> В условиях самоизоляции интерес к просьюмерским практикам значительно вырос.

ственные особенности кинопроизведений исследуются в рамках киноведческого подхода, предусматривающего анализ темы, жанра и используемых средств выразительности. Производственный аспект анализируется с позиций новой производственной парадигмы, благодаря которой любительское творчество приобретает новый культурный и социальный статус. В данном случае мы опираемся на шесть принципов, обуславливающих особенности просьюмерского труда. В числе этих принципов – устранение границ между производством и потреблением; добровольный и неоплачиваемый труд; неструктурированная и децентрализованная организация производственного процесса; доступ к собственным (либо предоставленным) средствам производства – «средствам просьюмеризма»; особая специфика продукта просьюмерской деятельности; преобразовательная активность [8. С. 287].

Авторская гипотеза состоит в том, что региональное кино является не просто формой любительского / самодеятельного творчества, а просьюмерской деятельностью. В отличие от творческой самодеятельности, в которой экономическая составляющая хотя и присутствует, но не оказывает сколько-нибудь заметного влияния на состояние рынка, качество продукции, структуру потребления, т.е. не имеет последствий за пределами собственно творчества, просьюмерская активность приводит к изменениям как в экономической, так и в социокультурной сфере. Кроме того, как было отмечено выше, просьюмерство способствует формированию нового типа социальных связей и через них – групповой идентичности. Эти связи опосредованы общими «производственными интересами» и принадлежностью к сообществу. В отличие от обычных профессиональных связей, это относительно закрытые группы, маркирующие «своих» по роду деятельности и связанной с ней коммуникацией. Другими словами, просьюмеризм влияет на формирование идентичности через деятельность и коммуникацию. Эти два ключевых фактора обуславливают особенности групповой идентичности просьюмерских сообществ, которая детерминирована принадлежностью и отличием одновременно. Следует отметить, что данное утверждение не противоречит авторской концепции, согласно которой различие лежит в основе персональной идентичности [9. С. 40]. В этом случае принадлежность к группе – условие необходимое, но недостаточное для формирования сообщества / групповой идентичности. Принадлежность, связанная с характером деятельности, дает возможность «своим» быть «узнанными». Отличие, в основе которого та же деятельность, обеспечивает сообществу «границы», т.е. отделяет его от «других», в том числе и каждого члена сообщества в отдельности, тем самым внося вклад в формирование персональной идентичности. Коммуникация укрепляет связи внутри сообщества, поддерживая его в «активном» состоянии, воспроизводит групповую идентичность и транслирует ее во вне. Таким образом, «преобразовательный эффект» просьюмерской деятельности имеет не только творческое, но и экономическое и социальное измерение, что дает основания прогнозировать ее дальнейшее распространение и появление новых типов просьюмерских практик.

Далее мы рассмотрим томское кинопроизводство в соответствии с выделенными принципами просьюмерства.

**Устранение границ между производством кинопродукта и его потреблением** обеспечивает полифункциональная деятельность любительской

среды. Наряду со съемками фильма автор нацелен на организацию конкурсов-просмотров, позволяющих «использовать» творческий продукт внутри локального сообщества любителей. Организация обучающих программ, в свою очередь, дополняет и стимулирует процесс формирования коммуникативной среды единомышленников. Заметим, что с учетом специфики кинопроизводства речь идет о коллективном (командном) типе просьюмерства, который теоретики выделяют наряду с индивидуальным производством [10. Р. 91]. В этом случае и потребление несет такой же групповой характер, хотя и с локализацией зрительской группы «своих» в пределах специфического интереса к непрофессиональному любительскому кино.

Выполняется также свойственное просьюмерским практикам требование минимальных навыков [11], что не мешает достигать определенных успехов.

Так, деятельность продюсерской команды «CAST production» (А. Сагеев, Е. Жуков, Д. Моторин), занимающей лидирующее положение в томском кинопроизводстве, делится на четыре направления: собственно сам кинопроект в форме конкурса по актерскому, сценарному и режиссерскому направлениям, в котором могут участвовать все талантливые люди, желающие достичь личных творческих успехов или пробиться в крупные города России; создание короткометражных фильмов; кинокурсы, где дается базовое образование тем, кто хочет попробовать себя в кино (режиссерские, сценарные, операторские и актерские курсы); реклама. Основная цель проекта – создание киносреды, где творческие люди могут реализовать себя в кинопроизводстве. Расширение же зрительской аудитории планируется за счет многочисленных мероприятий: «День короткометражного кино», «Ночь кино», фестиваль документального короткометражного кино «Переправа» и др.).

Производственные успехи команды CAST подтверждают выпущенные фильмы. Ключевым среди них считается «Купон на измену» (Я. Ксенина, 2018 г.), в котором приняли участие профессиональный актер Денис Шведов, а также Светлана Гарбар, известная по телесериалу Первого канала «Лучше, чем люди» (А. Джунковский, 2018 г.). Другой важной работой стала лента «Молот ведьм» (А. Туров), снятая за 48 часов в рамках международного фестиваля короткометражных фильмов «Снять за 48 часов». Фильм занял второе место, уступив в конкурентной борьбе Московской школе кино. Запущен третий сезон кинопроекта, в рамках которого в съемках короткометражных фильмов примут участие известные российские актеры (К. Кяро, Л. Аксенова, С. Походаев). На данный момент идет подготовка к съемкам документального фильма о бездомных животных.

В свою очередь, представитель томских режиссеров-любителей Н. Коновалов (педагог, режиссер, директор Центра документалистики ВШЖ Томского государственного университета) за сериалы «Мы», «Кладовики», «Классики и современники» получил три международных награды любительского кино и несколько всероссийских. Весьма показательно такое направление в деятельности режиссера, как организация в ТГУ детской киношколы, обучающей навыкам режиссерской и операторской работы; написанию сценариев; подготавливающей звукооператоров, видеоблогеров и т.д. Наряду с теоретическими занятиями уделяется достаточно времени практике (к примеру, съемкам фильмов самими детьми). Известно, что выпускники этой школы поступают во ВГИК и КИТ.

Не менее показательна в контексте производственной схемы – кино для себя и локальной группы единомышленников – деятельность А. Нерадовского (г. Северск). Достаточно высокий уровень творчества режиссера-любителя подтверждает тот факт, что полнометражный фильм «Вера» получает первое в регионе прокатное удостоверение, переведен на английский язык (субтитры) и удостоен спецприза на кинофестивале «Киношок» в Анапе. Вместе с тем А. Нерадовский не ставит целью выйти на уровень большого кино и не заинтересован работать в Интернете. В круг его задач входят прежде всего, съемки фильмов, развитие кино в Томске и создание собственной киношколы для передачи профессиональных знаний, а также того особого видения творческого процесса, которое присуще команде его единомышленников.

В. Доронкин – победитель различных фестивалей короткометражного кино. Его сериал о трудных подростках «Дети минут» вошел в десятку лучших фильмов, выиграв номинацию «Лучший драматический сюжет» на Самарском кинофестивале 70/30. Следует отметить, что спортивная деятельность режиссера-любителя (боец, детский тренер, руководитель клуба смешанных единоборств «Гроза» (г. Томск) органично переплетается с его кинопроизводством, определяя жанровую и тематическую специфику фильмов.

Ряд наград на кинофестивалях получает В. Золотов (г. Томск) за фильм «Наставник». По признанию режиссера, фильм нацелен на то, чтобы его морально-этический посыл мотивировал зрителя к добрым поступкам. Сюжет авторского любительского кино на тему ответственности старших за молодое поколение актуализирует традиционные ценности добра и гуманизма. Не последнее место в планах режиссера занимает и стремление расширить аудиторию зрителей.

Здесь следует отметить, что болезненный вопрос ограниченности круга «потребителей» (зрительской аудитории) в контексте просьюмерских практик вполне закономерен. Поскольку тем самым объективируется принцип устранения границ производитель–потребитель: где производитель – киногруппа, локальная команда, а потребитель – также киногруппа и локальная группа единомышленников, присоединившихся к производству любительского кино, к разнообразным проектам. Сами режиссеры, безусловно, пытаются расширить свою аудиторию. Но подчеркнем, что с выходом в сферу профессионального кино, с интеграцией в массовый прокат, кинопроизводство утрачивает характер просьюмерской деятельности. К сожалению, именно просьюмерский тип отношений наблюдается в прокатной истории томского кинолюбительства: в кинотеатрах только единожды демонстрировались несколько лент («Я – враг», «Эксперт», «Как рождаются чемпионы», «Джулия», «Купон на измену», «Наставник», «Вера»).

В отношении принципа **добровольного неоплачиваемого труда** можно отметить следующее. Изначально любительское кинопроизводство соответствует характеру просьюмерской деятельности, приносящей личное удовлетворение [11], нацеленной на самореализацию в первую очередь, а не на получение прибыли. И действительно, в ходе опроса представителей томского любительского кинопроизводства выяснилось, что их деятельность в целом имеет некоммерческий характер. В большей степени работа строится на энтузиазме и добровольном труде. Как утверждает А. Сегеев (CAST production),

они снимают некоммерческое кино – работают за идею [12]. Однако киноискусство в силу организационно-производственной специфики весьма затратно, поэтому возникают проблемы финансового обеспечения процесса съемки, проката и окупаемости. Нельзя не учитывать, что производственную часть определяет общий характер развития регионального кинематографа (его провинциальное положение в части финансирования, трудности в продвижении кинопродукта, неразвитость инфраструктуры, отток талантов и т.п.). Перед режиссерами-любителями встают проблемы, аналогичные проблемам просьюмеров, «которые не только самостоятельно создают какие-либо блага для себя, но и часть их предназначают для продажи на рынке» [13. С. 40]. Так, режиссеры утверждают, что «если мы говорим о кинотеатральном прокате, это невозможно в Томске» [12]. Д. Моторин (CAST production) указывает на несоблюдение технических стандартов для кинотеатров и телевидения. «Сейчас это все нужно для самих томских кинематографистов, для получения опыта, старта, повышения навыков, чтобы потом выдать продукт, соответствующий техническим стандартам, как минимум» [Там же].

Финансовые вопросы решаются за счет собственных средств и благодаря краудфандингу, бартерам, грантам, государственному финансированию и т.п. Так, если фильм «Молот ведьм» (А. Туров) и съемки документального кино про бездомных животных (CAST production) финансировались исключительно авторами, то фильм «Наставник» (В. Золотов) имел государственное финансирование, а «Купон на измену» (Я. Ксенина, CAST production) снят благодаря сбору средств на различных краудфандинговых площадках через платформу Boomstarter (стоит отметить, что актер Д. Шведов снялся в фильме бесплатно). Режиссеры надеются на организацию сети небольших фирм по прокату любительского некоммерческого кино (по примеру томского зрелищного центра «Аэлита»).

Далее, можно указать на то, что организация производственной и творческой деятельности режиссеров-любителей имеет **неструктурированный и децентрализованный характер**. В Томске отсутствует центр, позволивший объединить всех участников подобных творческих практик. «В данный момент киносреда в Томске представляет собой „первичный бульон“. Мы все плаваем, но никак не соприкасаемся друг с другом» [Там же]. Вместе с тем деятельность режиссеров-любителей не подчинена официальным институциям, среди которых могут быть Союз кинематографистов России, действующие киностудии РФ, Сибирская кинокомиссия, Департамент по культуре Томской области, кинотеатры Томска и т.п. Но, как отмечают исследователи, подобная независимость не исключает продуктивных взаимодействий с компаниями, отвечающими за данную область деятельности [14]. В случае же томского кинопроизводства такие взаимодействия носят скорее эпизодический, а не систематический характер. Причины в том числе в отношении к региональному кино представителей профессиональных институций, заявляющих, что «мы не спонсоры и не инвесторы» [15]. Однако А. Петрухин (кинорежиссер, продюсер, руководитель кинокомпании «Русская Фильм Группа») подчеркивает заинтересованность в сотрудничестве. «Мы со своим опытом, со своими деньгами, со своими идеями ищем партнерства в регионах. Для нас продвижение регионального кино – это начало развития всей индустрии, большого российского кино» [Там же]. Примером продуктивного



взаимодействия становится организованная в 2018 г. в Томске творческая сессия, на которую были приглашены Ф. Абрютин (секретарь Союза кинематографистов России, сопредседатель молодежного центра) и Е. Субчев (официальный представитель компании Canon). На этом знаковом мероприятии, как отмечает Е. Жуков (CAST production), помимо обсуждения проблем регионального кинематографа и медиа, возникали творческие союзы, объединения, происходил обмен идеями [12].

С одной стороны, отсутствие устойчивых взаимодействий с профильными организациями не позволяет строить планы относительно помощи в образовательной, конкурсной, прокатной, рекламной и других видах деятельности. С другой стороны, независимость от институций обуславливает определенную свободу авторов. А. Сагеев отмечает, что принцип Do It Yourself («сделай сам, делай для себя») – это то, с чего проект CAST начинался и именно этот принцип обеспечивает свободу выбора – встраиваться ли в стратегии постмодернистской культуры, использовать ли классические способы достижения целей (организационные, образовательные, творческие и т.д.). Режиссер-любитель имеет возможность самостоятельно находить необходимые знания, развивать способности, планировать удобную модель производственной деятельности. При этом другие участники подобных творческих практик, в свою очередь, принимают свободное решение – встраиваться в эту модель или нет.

Наличие **средств производства** (в личной собственности либо предоставленных) как важное условие просьюмерской деятельности имеет отношение и к практике томских режиссеров. Доступ к техническим средствам и материалам обеспечивается следующими путями: используется собственная камера; аппаратура и помещение для съемок арендуются; заключается договор по бартеру; формируется команда с укомплектованным оборудованием.

Далее мы опираемся на положение о том, что в просьюмерской деятельности производится **особый продукт**. Для DIY-практик в социокультурной сфере или цифровой среде особенность продукта обуславливается действиями непрофессионала-просьюмера, активно участвующего в создании и изменении продукции [10] с целью самореализации. В основном речь идет об информационном, цифровом, материальном культурном продукте. Но «приложения» просьюмерского производства к сфере искусства пока отсутствуют. Тем не менее мы берем на себя смелость наметить предварительные положения, характеризующие творческий продукт художественной деятельности томского любительского кинопроизводства.

Под продуктом в данном случае мы понимаем кинопроизведение как систему художественных образов, как кинотекст, транслирующий определенный комплекс ценностно-смысловых установок. Мы полагаем, что его специфику определяет комбинация двух оптик (соответствующих разным уровням идентичности) автора: индивидуальной оптики режиссера-любителя и его взгляд, контекстуализированный региональной принадлежностью. Необходимость развести эти две позиции связана с тем, что существуют требующие уточнения различия каждого из этих уровней.

Региональное кино как таковое нацелено на отражение национально-культурных особенностей определенной территории. Наиболее очевидно эта задача реализуется в кинодокументалистике, демонстрирующей знаковые архитектурные объекты, местные мифы и символы, признаки этнической

принадлежности и т.п. Тот же набор, мы полагаем, имплицитно присутствует в игровом региональном кинематографе. Формируется художественно-образная система, релевантная местной географической и культурной топологии. В материалах анализа фестивалей регионального кино Якутска, Чеченской Республики, Екатеринбурга и др. [16] отмечается, что местное кино во многих регионах находит отклик у своего «родного» зрителя именно потому, что «земляки кинематографистов считают в них сюжеты местных преданий, а в объектив камеры в этот момент попадают их родные места» [Там же]. «Они снимают простые и глубокие ленты о проблемах своего народа и привязывают их локациям, которые стали символами региона» [17]. В регионах, отмечает А. Петрухин, люди заинтересованы делать кино – снимать про свой край, свой народ [15]. Признается важная роль подобного «не столичного» кино в формировании культурной идентичности и в самоопределении регионов. Неслучайно кинокритик М. Кувшинова замечает, что «идентификация „сибиряки“ и в кино, и в сибирских медиа прослеживается очень четко, а сам этот термин попадает все чаще» [6].

Вместе с тем оптика любительского кино иная. На это указывает Н.Ф. Хилько, поясняя, что ему в большей степени присущи «личностная направленность деятельности», индивидуальные представления о мире, пропущенные через себя. Кинолюбители создают художественную реальность «исключительно из внутренне мотивированных, духовных и личностных побуждений, максимально приближенных к их ближайшему социальному окружению» [1. С. 22]. В отличие от профессионального регионального кино, предпочитающего глобальный охват событий, любители их интерпретируют, связывая с явлениями в ближайшем окружении и местной социальной средой. Такое «территориальное» понимание событий осведомленным автором находит отклик у зрителя. Отсюда и многообразие личностных смыслов, что, по мнению Н.Ф. Хилько, является причиной разнообразия способов визуализации замыслов и авторских решений, не связанных единством стилистики киноязыка.

Анализ кинотекстов томских режиссеров-любителей, с одной стороны, выявляет такие означающие региональной принадлежности и признаки личностных смыслов. С другой стороны, далеко не во всех случаях можно говорить об их конституирующем влиянии на общую структуру кинотекста. Тогда специфику кинопродукта можно ограничить самостоятельным характером самовыражения (по приемам, средствам выразительности и т.д.), нацеленного, прежде всего, на свободу вне жестких профессиональных рамок и коммерческих задач.

Не все фильмы в равной степени демонстрируют необходимый художественный уровень. Можно отметить заимствование приемов, некоторую вторичность драматургической конструкции, слабо выраженный конфликт между протагонистом и антагонистом в проработке персонажей, обобщенность и неестественность актерской игры (связанную в большей степени с использованием непрофессионалов), скромную работу с новациями в использовании средств выразительности. Не секрет, что у специалистов всегда найдутся претензии к качеству любительского кинематографа [16].

Зато томское кинопроизводство действительно отличает жанровое и тематическое разнообразие: мелодраматическая комедия («Купон на измену»

Я. Ксениной), боевик («Эксперт» В. Доронкина), спортивная драма («Я Враг» В. Доронкина), социальное кино («Наставник» В. Золотова), триллер («Молот ведьм» А. Турова), мистика («Тонкий человек» Н. Коновалова), документальное кино («Байкал-Салярис» А. Нерадовского), кино на философско-религиозную тему («Вера» А. Нерадовского) и др.

Отметим ряд признаков, указывающих на стремление авторов придать кинотекстам определенную аутентичность – обращенность к мировосприятию «своего», сибирского, зрителя, живущего в данном регионе, понимающего его ценностно-смысловой посыл. Здесь следует вспомнить, что Сибирь – это особый регион с длительной историей формирования национально-культурной идентичности. Ее составляющими являются особая система ценностей и устойчивых традиций, этнографические признаки, специфика юмора и т.д. К самобытным чертам сибирского характера относят выносливость, трудолюбие, прагматичность, свободолюбие, искренность, коллективизм, ответственность и склонность к философскому восприятию мира [18. С. 14]. Кинотексты «о себе» в разной степени дают представление об особенностях «своего» жизненного мира, предлагая зрителю ориентир для самоидентификации.

Так, в фильме А. Нерадовского «Вера»<sup>1</sup> создается подобное самобытное художественно-эстетическое пространство, с которым автор работает и устанавливает коммуникацию со зрителем. В первую очередь, это реализуется за счет съемок в Томской области, демонстрирующих узнаваемые, знакомые места, что вызывает чувство причастности. Во-вторых, режиссер обращается к морально-этической проблематике, решая вопрос «что такое вера для каждого человека?», истинно верит человек или за мнимой верой он прячет свои пороки? Несмотря на вневременной характер данной проблемы, ее актуализация сегодня свойственна скорее для традиционного мировоззрения (укорененного в менталитете провинции), а не для культурного центра, поддерживающего постмодернистскую ироничную игру с ценностями и смыслами. В фильме прямая постановка проблемы морального выбора (веры) нацелена на то, чтобы затронуть своего зрителя, приверженца традиций сибирского региона.

Кроме того, эстетика А. Нерадовского опирается на художественный опыт классического советского кинематографа разных эпох (1930-х, 1970-х гг.). Обнаруживается сходство с киноязыком А. Довженко, который в фильме «Земля» использовал натурные съемки, длинные кадры, плавные переходы сцен, разнообразные планы. Отдельные приемы (течение воды, снятой длинными монтажными кусками, работа с цветом) отсылают к творчеству А. Тарковского. Замедленность и текучесть повествования, длинные диалоги, цветовое и световое решение фильма в монохромной гамме (серо-голубые тона) – все это вместе с операторскими и монтажными приемами помогает добиться особого эстетического настроения. В целом художественно-образная система (от диалогов, предметного окружения до характеристики образов) строится с учетом оптики личностного отношения автора к проблеме духовности и веры и собственной интерпретации исторических событий начала XX в.

Документальный фильм А. Нерадовского «Байкал-Солярис»<sup>2</sup> (2016 г.) не столько репортаж о семидневном путешествии на полуостров Святой Нос, сколько демонстрация Байкала как места силы, красоты и философских раз-

<sup>1</sup> Трейлер фильма доступен по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=WC4X8Pg2I4Q>

<sup>2</sup> Фильм доступен по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=415ev7q3Vqg>

мышлений «про жизнь и про смерть» (А. Нерадовский). Романтичные и завораживающие общие планы пейзажей, медитативная музыка чередуются со съемками повседневного быта человека. Фильм – напоминание сибиряку-горожанину о неизменной красоте Природы.

Другой показательный пример кинотекста, выстроенного на аутентичном визуальном материале, – короткометражный фильм «Купон на измену»<sup>1</sup> (Я. Ксенина, проект CAST Production). Съемки проходили в г. Томске, в известных горожанам локациях (например, в ТЦ «Изумрудный город»). В рамках комедийно-мелодраматического жанра рассказана забавная история на банальную тему супружеской измены, но смысл происходящего далеко не однозначен. В атмосфере узнаваемого городского пейзажа, привычных глаз интерьеров решаются этические вопросы (измены и верности, предательства и прощения). Топографическая узнаваемость, а также понятные образы героев, выстроенные, в сущности, на традиционных архетипических образцах и поведенческих реакциях (суровая естественность, брутальность и наивность мужчины, мягкая, хитрая ироничность женщины) «приближают» историю к зрителю. Тем самым коннотативно (по скрытому смыслу) фильм отвечает суровому сибирскому менталитету, тяготеющему к семейным ценностям, но его форма позволяет отнестись с юмором к нестандартному взгляду на межличностные отношения. Факт того, что в фильме снялся Д. Шведов, не делает «Купон на измену» фильмом Большого кино. Для зрителей, идентифицирующих фильм как томский, участие известного актера доказывает высокий уровень и статус любительского кинопроизводства.

Короткометражные фильмы В. Доронкина отличаются разной тематикой: «Одиночество» (2020, DoronkinProyect) – трогательная история девушки, мечтающей о любви; комедийный боевик по мотивам самоизоляции «Вирус Counter Strike»; «С Рождеством!» (2019) о простых и сложных взаимоотношениях между близкими людьми. Полнометражный фильм «Я враг»<sup>2</sup> (2019) демонстрирует понимание автором жанровых законов кинодрамы, рассчитанной на массового зрителя. Соблюдаются принципы зрелищности, динамичности сюжета, обобщенности образов. Вместе с тем усложняется смысловая составляющая, поскольку, по признанию режиссера, поставлена задача – показать, что в каждом человеке есть и хорошее, и плохое [19]. Действие происходит в Томске, в узнаваемых пространствах которого разыгрывается история противостояния спортсменов. В неожиданном драматургическом повороте в финале (гуманизм поступка антигероя) отражается личностно-мотивированный взгляд режиссера (бойца и спортсмена) на стойкость духа, мужество и жертвенность.

Ответ на вопрос – в чем заключается **преобразовательная активность** любительского кинопроизводства? – требует дополнительных исследований. Но мы выдвигаем следующее предположение. Институциональное профессиональное кино предназначено только для потребления. Производственная сфера (индустрия), доступ в которую закрыт человеку «с улицы», исключительно замкнута и дробится на узкие профессиональные специализации. В отличие от этого, полифункциональный процесс кинопроизводства режиссеров-любителей, во-первых, открыт для ответных действий группы «своих»:

<sup>1</sup> Фильм доступен по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=si4Def-Lg9Q>

<sup>2</sup> Фильм доступен по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=GSYfLENAJlk&feature=share>

в форме со-участия в проектах, обучения в киношколах с последующим вовлечением в производство собственного любительского кино и т.п. Во-вторых, любительский кинематограф выполняет миссию конструирования локальной / региональной идентичности, что не входит в круг задач и обязанностей большого кино. Оба момента приближают, делают «ручным» процесс кинопроизводства, что преобразует как персональный индивидуальный мир субъекта-просьюмера, так и социокультурную реальность, в которую привносится новая творческая практика.

Подводя итоги, отметим, что анализ производственно-организационной и художественной деятельности томского любительского кинопроизводства выявляет следующие особенности, указывающие на его просьюмерский характер:

1) Устранение границ между производством и потреблением, чему способствует полифункциональный характер любительской деятельности, охватывающей как непосредственный процесс съемок (производства) фильмов, так и формирование киносреды (киношколы, кинофестивали), которая обеспечивает потребление творческого продукта. Возникает особая коммуникативная среда, в пространстве которой находится место для проявления идентичности режиссеров-любителей и для творческого самовыражения солидарной группы «своих», ориентированных на данный тип творческой практики.

2) Если добровольность труда не вызывает сомнений, то его бесплатный характер не является обязательным условием в силу экономической затратности производственного процесса, требующего капиталовложений и окупаемости. В связи с этим кинопроизводство, идеологически нацеленное не на получение прибыли, а на самореализацию (принцип просьюмеризма), вынуждено реагировать на объективные условия кинорынка и правил кинопроката.

3) Томских режиссеров-любителей характеризует неструктурированная и децентрализованная организация производственного процесса. Независимость от институций и профильных организаций, отсутствие выстроенных взаимоотношений, отсутствие единого центра в самом киносообществе режиссеры рассматривают как в негативном, так и в позитивном ключе.

4) Практически у всех томских режиссеров имеются в наличии средства производства (камера, осветительное оборудование, и пр.), находящиеся в личной собственности либо предоставленные на определенных условиях (бартера, аренды, договоры).

5) Специфику продукта (кинотекста) обуславливают два момента: региональная принадлежность и индивидуальная местная оптика. Региональная принадлежность проявляется в опоре на смысловой комплекс региональной идентичности (местные истории, традиции, мифы, социально-историческая обстановка, самобытные черты характера и т.д.) и в топологической узнаваемости (природных, городских пространств и объектов). Индивидуальная оптика режиссера-любителя, ориентированная на местные обстоятельства, не столь прочно связана с профессиональными нормами (как авторское большое кино) и коммерческими задачами (как профессиональный мейнстрим). Узнаваемые признаки «своего» места, менталитета и социокультурных обстоятельств повышают коммуникативный потенциал кинотекста.

6) Преобразовательная роль кинолюбительства выражается в том, что его полифункциональный, открытый характер формирует индивидуальную и групповую идентичность участников / акторов, а производство кино, релевантного «своей» культурной и географической топологии, способствует конструированию культурной идентичности региона.

В заключение добавим, что томский любительский кинематограф как некоммерческая среда, основанная на личном энтузиазме людей, заинтересованных в творческой самореализации, активно развивается и способствует формированию культуры просьюмеризма. Вместе с тем обозначенные положения требуют уточнения и дальнейших исследований.

### Литература

1. Хилько Н.Ф. Кинематограф Сибири: коммуникация, язык, творчество. Омск, 2010. 99 с.
2. Самодельное искусство. Словарь терминов. Российская академия художеств. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=19696&let=%D0%A1> (дата обращения: 15.02.2020).
3. Вистенгаузен В.К. Кинофестивали в Алтайском крае // Культурное наследие Сибири. 2016. № 16. С. 33–45.
4. Леонтьева К. Как российские регионы поддерживают кино сегодня // Синемаскоп. 2019. Вып. 2 (66). С. 1, 4–5.
5. Rogozjanskij M.Э. О целеполагании и принципах работы научно-творческой лаборатории кафедры экранных искусств и фотомастерства ОГИИК // Вестник Брянского государственного университета. 2015. № 2. С. 93–96.
6. Кинокритик Мария Кувшинова: «У регионального кинематографа большое конкурентное преимущество перед столичным». Информационное агентство БМК. 07.04.2014. URL: <https://www.baikal-media.ru/news/culture/267565/> (дата обращения: 11.03.2020).
7. Буденкова В.Е. Просьюмеризм: новый тренд в культуре потребления // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 284–286.
8. Савельева Е.Н. Переосмысляя Маркса: к онтологии просьюмеризма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 287–289.
9. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
10. Pourbaix de P. Prosumer of the XXI century – new challenges to commerce and marketing // Oeconomia. 2016. № 15 (1). P. 89–97.
11. Kotler P. The prosumer movement: A new challenge for markets // Advances in Consumer Research. 1986. Vol. 13, № 1. P. 510–513.
12. Можно смело сказать – в Томске появилось региональное кино. 03.03.2019. URL: <http://tv2.today/istorii/Mozhno-smelo-skazat--v-tomske-poyavilos-regionalnoe-kino> (дата обращения: 10.03.2020).
13. Рыбалкина О.А. Пропотребители и просьюмеры как носители потребительского спроса в постиндустриальной экономике // Экономические науки. 2011. № 3(76). С. 37–40.
14. Throndsen W., Skjølsvold T.M., Ryghaug M., Christensen T.H. From consumer to prosumer. Enrolling users into a Norwegian PV pilot // European Council for an Energy Efficient Economy Eceee. Summer Study proceedings. 2017. P. 2011–2020.
15. Петрухин А. Для нас продвижение кино это начало развития всей индустрии, большого российского кино. 30.05.2017. URL: <https://les.media/articles/290831-dlya-nas-prodvizhenie-regionalnogo-kino-eto-nachalo-razvitiya-vsey-industrii-bolshogo-rossijskogo-kino> (дата обращения: 17.04.2020).
16. «Региональное кино успешнее столичных проектов». 06.09.2017. URL: <https://www.infpol.ru/105294-regionalnoe-kino-uspeshnee-stolichnykh-proektov/> (дата обращения: 17.04.2020).
17. Давайте разбираться: существует ли региональное кино. 13.04.2017. URL: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/cinema/56580> (дата обращения: 01.04.2020).
18. Савельева Е.Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.

19. Томские режиссеры. Виталий Доронкин. Как снять кино без бюджета. 10 июля 2019 г.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=hYddP8I\\_apo&list=RDCMUCLsJuO6LvawAuVjtuoRI\\_gw&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=hYddP8I_apo&list=RDCMUCLsJuO6LvawAuVjtuoRI_gw&index=8) (дата обращения: 05.05.2020).

**Elena N. Saveliyeva**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: limi77@inbox.ru

**Valeriya E. Budenkova**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: soler@front.ru

**Alexandra V. Presnyakova**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: mister.dark.97@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 103–116.

DOI: 10.17223/2220836/39/10

## **TOMSK AMATEUR FILMMAKERS' FILM PRODUCTION AS A PROSUMER PRACTICE**

**Keywords:** amateur cinema; regional cinema; professional cinema; cinema text; consumption; identity; Siberian region; prosumer.

Regional amateur film production is discussed in the article. The specifics of this phenomenon are determined by two factors: the territorial affiliation and the unprofessional nature the amateur filmmakers activities making films outside the official film studios systems. The spread of film amateurism in the 21st century is driven by the development of digital technologies that simplify the film production process. However, the place and importance of amateur filmmakers in modern culture are not adequately investigated, which actualizes this study.

The purpose of the article is to reveal the specifics of the production and artistic activities of Tomsk amateur directors. The author's hypothesis is that regional cinema is not only a form of amateur creativity but also prosumers activity. The novelty of the study is determined, firstly, by the attention to the film industry of the Tomsk region, secondly, the original author's approach, considering the activities of amateur directors in the context of the new production paradigm of prosumerism. The methodological basis of the study is the sociocultural approach, film appreciation and study of empiric material (short features, indie cinema, documentary, web-series).

The study is constructed as follows: signs, which point to the prosumer character of the Tomsk cinema environ is identified. As a result a set of assertions confirming the involvement of amateur film makers in new forms of DIY practices is formulated. 1) Amateur filmmakers multifunctional activities redound to the blurring of the distinction between production and consumption. 2) It is not in doubt, that is voluntary labor, but the fact that it is unpaid labor is not an essential condition, due to the large economic costs of film production. 3) For Tomsk's amateur directors an unstructured and decentralized organization of the production process is typical. 4) Almost all filmmakers have their own or given means of production. 5) The product specifics (film text) are determined by the individual optics of the author and by his regional belonging. 6) The transformative role of film amateurism is expressed in influencing the identity of its participants and in shaping the cultural identity of the region.

The authors conclude that the activity of Tomsk's amateur film production contributes to the cultural specifics of the region, influences the development of regional identity, and contributes to the formation of new social ties. This non-profit environ based on the personal enthusiasm of people interested in creative self-realization leads to the prosumers practice extension as a way to overcome the negative manifestations of a consumer society.

## **References**

1. Khilko, N.F. (2010) *Kinematograf Sibiri: kommunikatsiya, yazyk, tvorchestvo* [Cinematography of Siberia: communication, language, creativity]. Omsk: Omsk State University.
2. The Russian Academy of Arts. (n.d.) *Slovar' terminov* [Glossary of Terms]. [Online] Available from: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=19696&let=%D0%A1> (Accessed: 15th February 2020).
3. Vistenhausen, V.K. (2016) Kinofestivali v Altayskom krae [Film festivals in the Altai Territory]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri*. 16. pp. 33–45.
4. Leontieva, K. (2019) Kak rossiyskie regiony podderzhivayut kino segodnya [How Russian regions support cinema today]. *Sinemascope*. 2(66). pp. 1, 4–5.

5. Rogozyansky, M.E. (2015) Formation of professional and meaning of life reference points of the studying youth means of audiovisual arts in the conditions of scientific and creative laboratory. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta – The Bryansk State University Herald*. 2. pp. 93–96. (In Russian).
6. Kuvshinova, M. (2014) *U regional'nogo kinematografa bol'shoe konkurentnoe preimushchestvo pered stolichnym* [Regional cinema has a great competitive advantage over the capital's]. 7th April. [Online] Available from: <https://www.baikal-media.ru/news/culture/267565/> (Accessed: 11th March 2020).
7. Budenkova, V.E. (2019) Prosumerism: A New Trend in Consumer Culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 284–286. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/28
8. Savelieva, E.N. (2019) Rethinking Marx: Towards the Ontology of Prosumerism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 36. pp. 287–289. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/36/29
9. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian).
10. Pourbaix de, P. (2016) Prosumer of the XXI century – new challenges to commerce and marketing. *Oeconomia*. 15(1). pp. 89–97.
11. Kotler, P. (1986) The prosumer movement: A new challenge for markets. *Advances in Consumer Research*. 13(1). pp. 510–513.
12. Popov, D. (2019) *Mozhno smelo skazat' – v Tomske poyavilos' regional'noe kino* [We can say that regional cinema has appeared in Tomsk]. 3rd March. [Online] Available from: <http://tv2.today/Istorii/Mozhno-smelo-skazat--v-tomske-poyavilos-regionalnoe-kino> (Accessed: 10th March 2020).
13. Rybalkina, O.A. (2011) Propotrebiteli i pros'yumery kak nositeli potrebitel'skogo sprosа v postindustrial'noy ekonomike [Consumers and prosumers as carriers of consumer demand in the post-industrial economy]. *Ekonomicheskie nauki*. 3(76). pp. 37–40.
14. Throndsen, W., Skjølsvold, T.M., Ryghaug, M. & Christensen, T.H. (2017) From consumer to prosumer. Enrolling users into a Norwegian PV pilot. *European Council for an Energy Efficient Economy Eceee*. Summer Study proceedings. 2017. pp. 2011–2020.
15. Petrukhin, A. (2017) *Dlya nas prodvizhenie kino eto nachalo razvitiya vsey industrii, bol'shogo rossiyskogo kino* [For us, the promotion of cinema is the beginning of the development of the entire industry, the great Russian cinema]. 30th May 2017. [Online] Available from: <https://les.media/articles/290831-dlya-nas-prodvizhenie-regionalnogo-kino-eto-nachalo-razvitiya-vsey-industrii-bolshogo-rossiyskogo-kino> (Accessed: 17th April 2020).
16. Sagan, N. (2017) *Regional'noe kino uspeshnee stolichnykh projektov* [Regional cinema is more successful than capital projects]. 6th September. [Online] Available from: <https://www.infpol.ru/105294-regionalnoe-kino-uspeshnee-stolichnykh-proektov/> (Accessed: 17th April 2020).
17. Sirazeeva, D. (2017) *Davayte razbirat'sya: sushchestvuet li regional'noe kino* [Let's figure it out: is there a regional cinema]. 13th April. [Online] Available from: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/cinema/56580> (Accessed: 1st April 2020).
18. Savelieva, E.N. (2015) The artistic model of Siberia “Siberian identity” in Russian cinema of the twentieth century *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(20). pp. 14–24. (In Russian).
19. Youtube. (2019) *Tomskie rezhissery. Vitaliy Doronkin. Kak snyat' kino bez byudzheta* [Tomsk directors. Vitaly Doronkin. How to make a movie without a budget]. 10th July. [Online] Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=hYddP8I\\_apo&list=RDCMUcIsJuO6LvawAuVjtuoRI\\_gw&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=hYddP8I_apo&list=RDCMUcIsJuO6LvawAuVjtuoRI_gw&index=8) (Accessed: 5th May 2020).



УДК 82-9: 658 (045)

DOI: 10.17223/22220836/39/11

О.М. Санду

## МЕТОД МИФОПОЭТИКИ В ДИЗАЙНЕ

*Рассмотрена мифопоэтика как проектно-исследовательский метод в дизайне, предметом которого является особый тип мифологического сознания и продукты его работы – система представлений о мире, сформированная в виде модели мира. Результатом мифопоэтического проектирования становится целостная осознанная концепция проекта, наполненная ценностно-значимыми культурными смыслами. Анализируется терминологический аппарат метода. Рассмотрены структура и принципы организации модели мира, их роль в формировании проектного замысла, этапы мифопоэтического проектирования.*

Ключевые слова: мифопоэтика, метод проектирования, художественно-образная модель мира.

## Мифопоэтика в гуманитарном знании

Оживление интереса гуманитарного знания к мифу периодически происходило на протяжении XIX и XX вв. и было обусловлено потребностью формирования целостных представлений о мире. Выделяют стадии развития мировоззрения и соответствующие им виды мышления: донаучные представления (мифологическое, религиозное мышление), научные представления (философское и научное мышление). Особенностью мифологического сознания стало формирование картины мира, которая закладывалась в основу поведения и практической деятельности. Мифологическая картина мира существовала в виде *модели* и позволяла рассматривать окружающую действительность системно [1].

В каждую эпоху формируется свой тип сознания, однако устойчивое развитие предполагает взаимодействие мифологического и научного сознания, поэтому в современном мировоззрении возникает потребность в воспроизводстве *мифологической модели мира* как совокупности целостных представлений о мире [2. С. 61–65]. Более характерная для традиционных обществ, она воспроизводилась в контексте романтического и неоромантического искусства XIX–XX вв., а затем в мифопоэтических исследованиях второй половины XX в. Мифопоэтические модели мира реконструировались на основании этнографических сведений, анализа языка и мышления современного человека, хранящего древние представления о мире, а также иррациональной символики из сновидений и художественного творчества.

Термин «мифопоэзия» был предложен направлением литературной критики с целью определения «жанров художественного творчества, тематически или структурно связанных с тем или другим древним мифом» [3. С. 33]. Наиболее развернутое толкование «мифопоэтика» получает в литературе и применяется для изучения не отдельных мифологем, символов или образов, а мифопоэтической модели мира [2. С. 161–166]. В настоящее время под «мифопоэтикой» понимается метод анализа художественного произведения,

направленный на «исследование «проекции» мифа (мифологического сюжета, образа, мотива и т.д.) на произведение» [4]. Рассматривают подходы различных исследователей к распознаванию мифологических символов, образов и моделей мира, пониманию их значения и роли в художественном творчестве.

По Е.М. Мелетинскому, предметом исследования мифопоэтики становится миф как структура, «которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения» [5. С. 38]. В работе «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» мифопоэтика представлена характеристикой архаического типа художественного сознания [6. С. 4]. Д.П. Козолупенко разделяет аналитический тип мировосприятия и «мифопоэтический» [7. С. 190]. М.В. Родина подчеркивает универсальность мифопоэтического сознания, определяя его ключевой характеристикой художественного сознания [8]. Н.О. Осипова трактует мифопоэтику как метод, направленный на создание «неомифологических» текстов» «с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов» [9. С. 51–52]. А.А. Татевосян отмечает, что «мифопоэтика предполагает личностное творчество и его исследование посредством анализа мифологических элементов» [10]. Таким образом, в общекультурном смысле мифопоэтика трактуется как методика, направленная на исследование мифологического типа восприятия, мифологической картины мира и понимания своего места в ней.

### **Сущность метода мифопоэтики в дизайне**

Обращение к мифопоэтике актуализируется в современном дизайне с его доминантой на средовой и информационной сферах проектирования. Интерес к этой теме возник в рамках культурно-экологического подхода в работах К. Кантора, А.В. Иконникова, О.И. Генисаретского, М.С. Кагана, К.А. Кондратьевой и др.

Сущность проектного метода мифопоэтики в дизайне актуализируется в связи с возникшей в современном мировоззрении потребностью в воспроизводстве *модели* мира. На этапе мифологического сознания практическая деятельность регулировалась путем ритуального воспроизводства модели. В современном мировоззрении регулирующую функцию выполняет культура. В связи с этим задачей мифопоэтического проектирования становится формирование культурно осмысленной концепции проекта. Проведенный в работе [11] анализ позволяет сформулировать мифопоэтику в дизайне как проектно-исследовательский метод, предметом исследования которого является особый тип мифологического сознания (мышления), и продукт его работы – система представлений о мире, сформированная в виде модели мира. Результатом мифопоэтического проектирования становится концепция проекта, оформленная в виде модели и наполненная ценностно-значимыми культурными смыслами. Проектный метод мифопоэтики предстает в аспектах:

- познавательном: метод направлен на изучение архаического (мифологического) типа художественного сознания и мышления;
- смыслообразующем: сохранение ценностно-смыслового ядра современной модели мира в виде общекультурных (сверхперсональных) смыслов и обогащение современных мировоззренческих схем универсальными смыслами

ми и аналогиями путем исторической трансформации общезначимых культурных смыслов;

– ценностно-моделирующем: мифопоэтический метод позволяет формировать ценностно-ориентированное сознание дизайнера и потребителя и воплощать его в дизайн-разработках;

– средовом (экологическом): «превращение» природы в культуру при помощи мифопоэтики происходит без разрушения природы, а путем воспроизводства культурно-значимых символов в синтезе со средой обитания.

### Терминологический аппарат метода мифопоэтики

Первоначально терминология мифопоэтики включала такие понятия, как *архетип*, *архетипический мотив*, *мифологема*, *мифема*. Архетипическая ветвь мифопоэтики для характеристики смыслового ядра мифов использует набор *архетипов* – неосознаваемых универсальных «первообразов» и сюжетов, передаваемых из поколения в поколение [12. С. 72–73]. Е.М. Мелетинский применяет понятие «*архетипический мотив*» как «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл» [13. С. 54]. Архетипы составляют содержание «*мифологем*» (К. Юнг). Мифологема применяется в ряде значений: синоним архетипа (Т.В. Бовсуновская), минимальная структурная единица мифа (С.Ю. Гуцол) и как конкретное воплощение архетипа (Ю.В. Вишницкая, В.А. Маслова, О.В. Коляда) [14. С. 12]. С.А. Новопашин определяет мифологему в единстве мифологического и логического мышления (миф + логос), как логически обоснованную форму изложения идеи, которую несет в себе миф [15]. Мифологема характеризует специфику современного мышления, рефлексировующего и одновременно оперирующего универсальными общекультурными категориями.

Следующий распространенный в мифопоэтике термин – «*мифема*». К. Леви-Стросс мифемами называет структурные единицы концентрированного смысла мифа [14. С. 12]. Если мифологема есть «образ обобщенный, функционирующий на широком историко-культурном пространстве», то мифема – «более частный образ, который функционирует на меньшем историко-культурном пространстве, чаще в пределах одного художественного произведения» [16. С. 4]. Мифологема и мифемы раскрывают суть метода мифопоэтики, выполняя функцию знаков-заместителей ситуаций и сюжетов. Мифологема является семантическими узлами модели мира.

Вторая группа терминов, которая определяет сущность метода мифопоэтики, сложилась в философии и культурологии. Именно в этих областях возможно обоснование мифопоэтики как способа формирования целостного сознания субъекта культуры. Связь мифопоэтических моделей мира с сознанием и мышлением определяется при помощи ряда понятий: *концепт*, *общезначимые культурные смыслы*, *культурный код*, *образ-инвариант мышления*, *хронотоп*.

Для характеристики сознания в российской лингвистике с начала 90-х гг. XX в. активно употребляется термин «*концепт*». В.И. Карасик и Г.Г. Слышкин определяют концепт ментальной единицей, используемой для комплексного изучения сознания и культуры, при этом «сознание – область пребывания концепта», а «культура детерминирует концепт» [17. С. 76]. В настоящее

время исследователи сводят когнитивный статус концепта к его функции быть носителем и одновременно способом передачи смысла, к возможности хранить знание о мире, помогая обработке субъективного опыта [18].

Концепт в мифопоэтике не сводится к созданию только субъективного жизненного опыта, а состоит в сохранении и воспроизводстве общезначимых культурных смыслов, играющих значительную роль в формировании осознанных представлений о мире. Под «культурными смыслами» понимают «выработанную историческим опытом информацию, посредством которой определенное сообщество людей, создающих свой способ бытия, образ жизни, культуру, постигает и понимает окружающий мир и свое предназначение в нем... Смыслы выступают как бытийные константы мира, благодаря чему они становятся основаниями конкретных актов мироотношения» [19].

*Общезначимые культурные смыслы*, являясь универсальным смысловым зерном коллективной и индивидуальной моделей мира, традиционно воспроизводятся в образной форме. Общеизвестно, что архаическое сознание «мыслит» мифопоэтическими образами пространственно-чувственного восприятия. С их помощью в традиционном обществе кодировались и сохранялись для воспроизводства общекультурные смыслы, представления об устройстве мира (космология), его рождении и развитии (космогония). Образы предстают в качестве структурных элементов модели мира, с помощью которых осуществлялась трансляция смыслов, предметной среде придавалась содержательность. Особая ценность мифопоэтических традиционных образов состоит в их устойчивости. Именно это их свойство позволяло кодировать информацию в виде *образов-инвариантов мышления*.

Следующий термин, характеризующий мифопоэтику, – «*хронотоп*». М.М. Бахтин определял «хронотоп» как форму «ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» в архаических и традиционных обществах [20. С. 355]. Позднее хронотоп становится характеристикой мифопоэтической модели мира и мифологического типа мышления, в которых наблюдается синкретизм пространства и времени.

Применение мифопоэтики в дизайне как метода формирования осмысленного проектного замысла предполагает, помимо уже известного перечня мифопоэтических, философских и культурологических терминов, использование следующих специфических понятий: *аксиоматическое состояние сознания, художественно-образные инварианты, пространственно-временной контекст проекта, художественные мифологемы, художественно-образная модель мира*.

Проектный замысел в дизайне предстает как многослойная структура, в которой выделяются «устойчивое смысловое ядро» и периферийные значения объектов. Содержание смыслового ядра в дизайне принято связывать с концепцией проекта. Концепт выражает главный смысл и «опредмечивается» в вещах средствами дизайна. При этом концепт, характеризуя осмысленное содержание, редко ассоциируется с общезначимыми культурными смыслами, чаще выражая авторскую позицию. Между тем исследователи сознания утверждают тот факт, что устойчивость смысловому ядру придают «универсальные культурные смыслы», генерация которых осуществляется на надиндивидуальном уровне. Смысловое ядро проектного замысла также формируется на основе общезначимых культурных смыслов. При этом необходимо

понимать, что осмысление культурологического содержания требует особого способа воспроизводства на уровне индивидуального сознания. Этот процесс осуществляется при помощи *аксиоматических состояний*.

М.К. Мамардашвили отмечал, что без «аксиоматических качеств сознания» невозможно понимание мира, а «психологическая жизнь представляет собой хаос, распадается» [21. С. 59]. По О.И. Генисаретскому, «аксиоматические состояния сознания» принадлежат высшему уровню творческого самосознания художника, в них сходятся: выработанная художником творческая концепция, ценностные истоки творчества, приверженность избранному образу жизни и мысли [22]. В искусствознании и эстетике именно посредством мифологических концепций «символизируются феномены аксиоматического опыта», которые изначально неосознанны и становятся доступными индивидуальному сознанию благодаря работе воображения при взаимодействии с родовым преданием и родовой средой [23].

Воспроизводство (визуализация) смысловых аксиом в дизайне осуществляется в художественно-образной форме. Аксиомы сосредоточены в мифопоэтических художественно-образных инвариантах, универсальность которых позволяет им оставаться актуальными в информационную эпоху и воплощаться в современных дизайн-концепциях. Именно в образах сохраняется основная смысловая канва. Анализ мифологических текстов и базовых мифопоэтических моделей мира [24–26] позволяет выделить систему эмоционально окрашенных мифопоэтических художественных образов-инвариантов: природные (стихии, астральные, географические объекты, растительные, зооморфные, ландшафтные и т.п.), антропоморфные (соматические, гендерные), социальные, сакральные, предметные, пространственные или структурные (центр или точка отсчета пространства, граница, стороны света, горизонталь, вертикаль, перекресток, уровни, «священные места» и т.п.) и временные или динамические («правремя» или время первотворения, образы *циклического времени* и пути, «священные дни»).

*Художественные мифологемы и мифемы* являются узлами модели мира. Значение мифологем для дизайнерского проектирования в качестве моделей средового поведения, связанных с бессознательными реакциями, определяет И.А. Розенсон: мифологемы есть «структурные единицы сюжетного хода», обладающие «чрезвычайно сильным эмоциональным потенциалом», могут быть использованы в качестве «выразительных средств формирования предметно-пространственной среды» [27. С. 112].

Для формирования «периферии» проектного замысла особое значение приобретает *пространственно-временной контекст* дизайн-концепции. Пространственный контекст складывается по аналогии с процессом осмысления региональных особенностей территории обитания в мифологическом мышлении. Мифологические представления о пространстве были созданы культурой, но при этом оставались связанными с природным окружением. Как отмечает Д.Н. Замятин, «образы пространства... Их проективное наложение на пространство рождает уникальную мифологию местности, «дух местности» [28]. Мифологические «образы пространства» возникали в регулярных контактах наблюдателя с природным окружением, закреплялись в процессе деятельности по освоению природы при помощи моторной памяти и существовали в сознании в виде визуальных стереотипов. Они становятся визуальным

«кодом местности» и источником смысла, который отражался в предметной рукотворной среде, окружающей человека. По аналогии с пространственными образами в каждую эпоху бытуют *временные (динамические) инварианты* – «*образы времени*». Они определяют исторический временной контекст проектного замысла, который может быть выявлен на пересечении традиционного и инновационного. В настоящее время приходит понимание необходимости воспроизводства традиционных «инвариантов-образов времени» и их трансляции в современном мышлении.

Таким образом, в соответствии с методикой мифопоэтики в дизайне, устойчивое смысловое ядро творческого проектного замысла формируется на основе общезначимых культурных смыслов-аксиом, которые постигаются посредством аксиоматических состояний индивидуального сознания и выражаются в виде ценностных ориентаций потребителя. Периферия проектного замысла создается в контексте пространственно-временной ситуации при помощи *образов-инвариантов пространства и времени*.

### **Структура и принципы организации мифологической модели мира**

В дизайне в процессе формирования концепции проекта результатом работы художественного сознания и дизайн-мышления становится *художественно-образная модель мира* как упорядоченная система, композиционная целостность. Смысловыми единицами в дизайн-концепции являются общекультурные смыслы (надиндивидуальный уровень) и аксиоматические состояния (индивидуальный уровень). Структурные элементы модели мира – художественные образы-инварианты, обладающие свойствами хронотопичности, устойчивости. Узлами модели мира являются *художественные мифологемы и мифемы*. Периферия проектного замысла складывается при помощи пространственно-временного контекста. Образы и мифологемы организуются в блоки при помощи принципов организации модели мира.

Как отмечает Д.П. Козолупенко, человек с мифопоэтическим типом мировосприятия «находит себя» в мире (познание мира является основанием для идентификации) [29. С. 12]. В связи с этим можно добавить, что для мифопоэтического сознания божественный, природный и общественный «порядок мира» первичен над индивидуальными представлениями о нем. Именно такая специфика мышления позволяет сформировать содержательный блок модели мира в соответствии с *принципами сакральным, природной и социальной обусловленности*.

Еще М. Элиаде определял сакральный характер мифологического сознания. *Сакрализация* в сознании традиционного человека состояла в переносе атрибутов «священного порядка» мира богов на объекты «профанного» предметного мира. В процессе сакрализации осуществлялась эмоциональная настройка на место обитания, которая формировала своеобразное ценностное отношение человека к объектам предметного мира. Зависимость родового коллектива в эпоху традиционного общества от территории жизни формировала «природный порядок» земного существования. Эта особенность выражается в первичности природного над индивидуальным в мировоззрении традиционного человека, что находит отражение в *принципе природной обусловленности*. *Принцип социальной обусловленности* определяет первичность

общественного над индивидуальным. В модели мира этот принцип поддержан набором *социальных образов-инвариантов*, при помощи которых задается «человеческий порядок» традиционного образа жизни.

Мифопоэтическая модель мира организуется при помощи *композиционных принципов формообразования* – *статических (пространственных) и динамических (временных)*. Они позволяют организовать отдельные структурные элементы в пространственно-временной блок модели. Пространственные принципы организации – *доминанты, оппозиции*. *Принцип доминанты* задает центр пространства–времени традиционного мировоззрения, который выполняет роль аттрактора, ориентира пространственной иерархии. М. Элиаде выделяет «Центр Мира» как «точку отсчета» пространства и времени в мифопоэтическом сознании [30. С. 24]. В качестве *пространственного центра мифологической модели мира* выделяется обжитое пространство, мир людей. Эталон для него часто становится сакральный образ – *содержательная доминанта*, центр содержательного блока модели мира. Пространственный и содержательный центры не всегда совпадают. Для мифологического мировоззрения «небесный» порядок ставится выше «природного» и «социального», поэтому *сакральный образ* является *доминантным* по отношению к природным и социальным образам. Помимо содержательного и пространственного центров существуют и другие образы, которые также фиксируют «сакральные зоны» пространства.

Мировоззренческими оппозициями можно назвать типы линейных связей между узлами-образами, выражающимися в их противопоставлении по отношению друг к другу. *Принцип оппозиций* формирует пространство модели мира в трех измерениях. Противопоставление «верхнего» и «серединного» мира, середины и «нижнего» мира создают вертикальный срез модели мира. Оппозиции центра и сторон света дают возможность модели расти в горизонтальной плоскости. Вертикальное и горизонтальное измерения складываются в объемную модель мира.

Динамические связи между мифологическими *образами времени* выражены при помощи *принципа развития*. Как отмечает В.Н. Топоров, мифологические космогонии насыщены сюжетами о происхождении природных стихий, об отделении неба от земли, о появлении земной тверди из мирового океана и светил на небе или о создании ландшафта, растений, животных и человека [2. С. 163]. Все эти процессы так или иначе отражают динамический принцип развития мира, который в мифологическом сознании описывается оппозицией «рождение – смерть» и задает направление трансформаций (рост или деградация).

Особенностью мифопоэтического сознания является представление о мире как совокупности взаимодействующих живых существ. Мифопоэтика строится на борьбе Хаоса и Космоса и исследует упорядоченность, которая присутствует в устройстве мира, законы его возникновения и существования. В мифах мировой порядок достигался при помощи равновесия со средой, между людьми внутри социума, с богом. В соответствии с *принципом системности (целостности)* составные части мифологической модели мира уравновешены и объединены в единое целое.

Доминантно-аналитический тип мировосприятия (по Д.П. Козолупенко), характерный для современного сознания, определяет «знание о себе данным

до знания о мире», т.е. идентификация человека предшествует познанию мира [7. С. 12]. В связи с этим ценность мифологической модели мира сохраняется, но трансформируется. В дизайне на этапе разработки концепции дизайн-проекта актуальным остается формирование целостной модели мира. В соответствии с методикой мифопоэтики, проектный замысел формируется на основе *принципов смыслообразования* (сакральности, природной и социальной обусловленности) и *принципов формообразования* (пространственных и динамических).

*Смыслообразующие принципы* продолжают участвовать в создании *содержательного ядра (блока)* современной модели мира, но «пропускаются» через ценностный фильтр. *Принцип сакрализации* в дизайне предполагает наделение проектного замысла общезначимыми культурными смыслами, которые в отличие от «божественных» смыслов мифологического сознания являются ценностно-значимыми для дизайнера и потребителя. Мифопоэтический метод проектирования также определяет *принцип природной (экологической) обусловленности* проектного замысла. Ценность «природного порядка» в концепции дизайн-объекта находит выражение в значимости *природных образов* для дизайн-концепции. Мифопоэтический *принцип социокультурной обусловленности* проектного замысла особенно актуален в связи со средовым и индивидуализированным подходами к проектированию. Пространственно-временной контекст проектного замысла складывается при помощи принципов организации пространства и времени. Композиционные принципы – *доминанты, оппозиций* – вместе с *принципом развития* в дизайн-концепции способствуют формированию структуры и драматургии проекта.

*Принцип системности* направлен на гармонизацию структурных взаимосвязей. Его сущность заключается в том, что при создании проекта дизайнер выстраивает собственную картину мира, в которой отдельные представления объединены в систему. В современном мировоззрении системность достигается при помощи динамического равновесия, когда элементы мифологического сознания синхронистически сочетаются с общезначимыми культурными смыслами. При этом осуществляется не копирование мифологических идей, а осмысленное воспроизводство устойчивых традиционных смыслов в проектном замысле.

Таким образом, структура художественно-образной модели мира составлена из блоков: содержательного и пространственно-временного. Ее элементами являются мифопоэтические образы-инварианты: сакральный, природные, социальные, пространственные (статические), временные (динамические). Смыслообразующие принципы – сакральный, социальной и природной обусловленности; формообразующие – композиционные (доминанты оппозиций), динамический; гармонизирующий – принцип системности.

### **Этапы мифопоэтического проектирования**

Методика мифопоэтики предполагает некую последовательность проектирования, которая может быть описана при помощи ряда последовательных этапов: коллективная культурная память → активное распознавание культурных смыслов → «вживание» общезначимых культурных смыслов в индивидуальную картину мира дизайнера (потребителя) → визуализация образов-



инвариантов в объектах проекта (мифологемах) → проектный замысел → новый культурный артефакт. Указанные этапы требуют разъяснения.

Первоначально дизайнер имеет дело с объектами культурного наследия, частью коллективного сознания («банка памяти») традиционной культуры, хранящего в себе многообразие культурных смыслов. Основу коллективной памяти составляют образы мира, с помощью которых кодируется информация об устройстве мира. Смыслы хранятся в образах в «свернутом» виде, поэтому их содержание недоступно при беглом знакомстве с образами. Для воспроизводства необходима расшифровка (активное распознавание) культурных смыслов, которая предполагает определение их значения и трансформацию в проектные смыслы. Активное распознавание мифологических образов происходит по аналогии с сакрализацией объекта в мифологическом сознании: в процессе когнитивного знакомства с мифологическими текстами. При этом расшифровка значения мифологических символов происходит с учетом контекста. В процессе когнитивного распознавания культурные смыслы «разворачиваются», индивидуальная картина мира обогащается культурными смыслами, происходит «вживление» их в сознание человека.

Далее осуществляется художественно-образное выражение проектных смыслов, визуализация культурных смыслов в отдельных мотивах-мифологемах проекта. Из отдельных мифологем (объектов проекта) выстраивается система проекта в соответствии с мифопоэтическими принципами организации проектного замысла. Сборка мифологем в модель мира происходит по схеме: модель мира (проектный замысел) = образ-инвариант (носитель общезначимых культурных смыслов) + образ пространства (привязка к месту по природному принципу) + образ времени (привязка в соответствии с нормами времени) + социальный образ (привязка к культурной общности). В результате создается целостный дизайн-объект, в котором универсальное смысловое ядро сочетается с вариативной периферией. Спроектированный таким образом дизайн-объект становится новым артефактом, который упорядочивает картину мира и включается в ценностный мир субъектов культуры.

## Вывод

Метод мифопоэтического проектирования решает вопросы синтеза в проектном замысле традиционного и инновационного, природного и культурного, универсального и индивидуального, общезначимых культурных и индивидуальных смыслов и ценностных ориентаций в смыслообразовательной плоскости. В этом случае синтез традиционного и инновационного, восстановление и гармонизация природной и культурной сред осуществляется на уровне трансляции общезначимых культурных смыслов путем их воспроизводства и включения в проектный замысел. Традиционные представления преобразовываются в общезначимые культурные смыслы, которые формируют в сознании потребителя устойчивые ценностные ориентации. Интерес к материальной культуре традиционного общества воплощается не путем формального копирования образцов, а в ходе создания осмысленных дизайн-продуктов, адаптированных под запросы конкретного регионального потребителя. Традиционная символика, технологические и конструктивные приемы воплощаются в современных художественных, функциональных, конструктивных и технологических решениях не единично, а в комплексных

средовых объектах. В связи с этим методика мифопоэтического проектирования предлагается автором в качестве образовательной методики для программ художественно-промышленной и архитектурно-дизайнерской направленности в вузах [31, 32].

### Литература

1. Санду О.М. Построение художественно-образной модели мира с использованием хронопоэтических инвариантов мышления // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-1 (77). С. 129–131.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К-Я / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. 719 с.
3. Токарева Г.А. Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский: Изд-во КамГУ, 2006. 350 с.
4. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. 314 с.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
6. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / под ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 512 с.
7. Козолуленко Д.П. Анализ мифопоэтического мировосприятия // Эпистемология и философия науки. 2009. № 2 (20). С. 190–197.
8. Родина М.В. Миф и его поэтика в цикле К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»: проблема художественной функциональности: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2015. 265 с.
9. Осипова Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. 2000. № 3. С. 46–52.
10. Татевосян А.А. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Теоретическая и прикладная мифопоэтика». URL: <http://doc.knigi-x.ru/22raznoe/50982-1-sostavlen-sootvetstvii-dayu-gosudarstvennimi-trebovaniyami-soderzhaniya-urovnyu-direktor-instituta.php> (дата обращения: 19.05.2018).
11. Санду О.М. Сущность мифопоэтики в дизайне. Этапы мифопоэтического проектирования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 3. С. 143–151.
12. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / под ред. И.Т. Красавина. М., 2009. 1248 с.
13. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. 136 с.
14. Круталевич А.Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 10–21.
15. Новопашин С.А. Мифологема как технология продвижения территорий. От мифа к мифологеме. URL: [http://www.bkworld.ru/archive/y2008/n06-2008/Mifologemy\\_kak\\_tehnologiya\\_prodvizheniya\\_territorii\\_Ot\\_mifa\\_k\\_mifologeme.html](http://www.bkworld.ru/archive/y2008/n06-2008/Mifologemy_kak_tehnologiya_prodvizheniya_territorii_Ot_mifa_k_mifologeme.html) (дата обращения: 12.02.2018).
16. Ращевская Е.П. Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Киров, 2006. 17 с.
17. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. Воронеж, 2001. С. 75–80.
18. Ковлакас Е.Ф. Концепт «Гора» как образ «Духовного ориентира» народа (на примере оронимов Кубани и Северного Кавказа) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-gora-kak-obraz-duhovnogo-orientira-naroda-na-primere-oronimov-kubani-i-severnogo-kavkaza> (дата обращения: 14.02.2018).
19. Смыслы культурные URL: <http://www.artap.ru/cult/smsl.htm> (дата обращения: 28.05.2017).
20. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
21. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси: Мацниереба, 1984. 82 с.
22. Генисаретский О.И. Искусство и духовная жизнь. URL: [http://prometa.ru/olegen/publications/133/#\\_Toc95099430](http://prometa.ru/olegen/publications/133/#_Toc95099430) (дата обращения: 28.03.2018).
23. Генисаретский О.И. Внемля себе. О человеке в зеркале мифологической традиции. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/orientiry-metafizicheskie-issledovaniya-cheloveka/vyp-4->

2007/7863-vnemlya-sebe-o-cheloveke-v-zerkale-mifologicheskoy-tradicii.html (дата обращения: 28.03.2018).

24. Санду О. М. Вариации образа мира «чаша» в традиционном искусстве народов Средиземноморья // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 3. С. 33–45.

25. Санду О. М. Система образов-инвариантов мифопоэтической модели мира «гора» в искусстве горцев // Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда: материалы научной конференции. XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества». М., 2018. С. 80–86.

26. Санду О. М. Статические и динамические принципы организации художественно-образной модели мира «колесо» кочевых народов Центральной Азии и Сибири // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. Т. 2, № 1. С. 59–69.

27. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. 2-е изд. СПб., 2013. 256 с.

28. Замiatин Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. М. : Знак, 2006. 488 с.

29. Козолупенко Д. П. Мифопоэтическое мировосприятие и миф: принципы взаимодействия и проявления в культуре // Вопросы культурологии. 2009. № 6. С. 12–16.

30. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр. Н. К. Гарбовского. М., 1994. 144 с.

31. Санду О. М. Мифопоэтика скандинавского дизайна. Ижевск, 2017. 140 с.

32. Санду О. М. Мифопоэтика скандинавской и финской региональной архитектуры рубежа XIX–XX веков // Архитектура и строительство России. 2017. № 2 (222). С. 112–115.

**Olga M. Sandu**, Izhevsk State Technical University named after M.T. Kalashnikov (Izhevsk, Russian Federation).

E-mail: sanduolgamail@gmail.com

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 117–129.

DOI: 10.17223/2220836/39/11

#### THE METHOD OF MYTHOPOETICS IN DESIGN

**Keywords:** the mythopoetics; the design method; the artistic-imaginative model of the world.

The appeal to mythopoetics is emerging in modern design with the focus on its environmental and information spheres. The analysis of literature leads to considering mythopoetics as a design and research method, whose subject is a specific type of mythological consciousness and the product of its work – the system of ideas about the world, formed into a model. Mythopoetics appears in cognitive, sense-forming, value-modeling and environmental aspects.

The essence of mythopoetic design is becoming more relevant in the modern worldview due to the need for reproducing the world model. At the stage of mythological consciousness, practical activity was regulated by ritual reproduction of the model. In the modern worldview, the regulating function is performed by culture. Therefore, the task of mythopoetic design is to form a concept of a project filled with value cultural meanings.

The basic terms of mythopoetics include traditionally used concepts (an archetype, a mythologeme, a mytheme), philosophical and cultural terms (a concept, a cultural meanings, an imaginative invariant of thinking, a chronotope), and specific concepts (axiomatic state of individual consciousness, artistic and imaginative invariants, a spatiotemporal context of a project, an artistic and imaginative model of the world). In design, the result of work of artistic consciousness and design thinking is the concept of a project shaped into the artistic and imaginative model of the world.

The semantic core of the design concept is based on cultural meanings and axioms, which are comprehended by means of axiomatic state of individual consciousness and expressed as consumer's value orientations. The periphery of the design concept is formed by the spatial and time context of project.

The artistic and imaginative model of the world appears as a compositional integrity consisting of structural elements, i.e. artistic and imaginative invariants. The conducted analysis of mythopoetic models of the world yields a system of artistic and imaginative invariants, including natural, anthropomorphic, social, sacred, objective, spatial, and dynamic. The structural elements of the model are organized into blocks using the principles of organization. The principles of semantic organization are

applied in the creation of a semantic block. The spatiotemporal context of the design concept is formed by the principles of space and time organization.

The method of mythopoetics presupposes the sequence of design stages: recognition of cultural meanings, their “implantation” into the individual worldview, and visualization of artistic and imaginative invariants in design objects. The method of mythopoetic design solves the task of synthesis of traditional and innovative aspects, natural and cultural aspects, universal cultural and individual meanings, and value orientations in the design concept.

### References

1. Sandu, O.M. (2017) Developing an artistic imaginative world model using chronotopic invariants of thinking. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i ikusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice.* 3-1(77). pp. 129–131. (In Russian).
2. Tokarev, S.A. (ed.) (1992) *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
3. Tokareva, G.A. (2006) *Mifopoetika U. Bleyka* [Mythopoetics by W. Blake]. Petropavlovsk-Kamchatskiy: Kamchatka State University.
4. Belokurova, S.P. (2006) *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of Literary Terms]. St. Petersburg: Paritet.
5. Meletinsky, E.M. (1976) *Poetika mifa* [The poetics of myth]. Moscow: Nauka.
6. Grintser, P.A. (1994) *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness]. Moscow: Nasledie.
7. Kozolupenko, D.P. (2009) Analiz mifopoeticheskogo mirovospriyatiya [An analysis of mythopoetic worldview]. *Epistemologiya i filosofiya nauki – Epistemology and Philosophy of Science.* 2(20). pp. 190–197.
8. Rodina, M.V. (2015) *Mif i ego poetika v tsikle K.S. Lyuisa “Khroniki Narnii”: problema khudozhestvennoy funktsional'nosti* [Myth and its poetics in K.S. Lewis's “The Chronicles of Narnia”: the problem of artistic functionality]. Philology Cand. Diss. Tambov.
9. Osipova, N.O. (2000) *Mifopoetika kak sfera poetiki i metod issledovaniya* [Mythopoetics as a sphere of poetics and research method]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura.* 3. pp. 46–52.
10. Tatevosyan, A.A. (n.d.) *Uchebno-metodicheskiy kompleks po distsipline “Teoreticheskaya i prikladnaya mifopoetika* [Educational-methodical complex for the discipline “Theoretical and Applied Mythopoetic”]. [Online] Available from: <http://doc.knigi-x.ru/22raznoe/50982-1-sostavlen-sootvetstvii-dayu-gosudarstvennimi-trebovaniyami-soderzhaniya-urovnyu-direktor-instituta.php> (Accessed: 19th May 2018).
11. Sandu, O.M. (2018) *Sushchnost' mifopoetiki v dizayne. Etapy mifopoeticheskogo proektirovaniya* [The essence of mythopoetics in design. Stages of mythopoetic design // Decorative art and subject-spatial environment]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA – Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA.* 3. pp. 143–151.
12. Krasavin, I.T. (ed.) (2009) *Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow: Kanon+.
13. Meletinsky, E.M. (1994) *O literaturnykh arkhetyпах* [About literary archetypes]. Moscow: [s.n.].
14. Krutalevich, A.N. (2016) “Mifologema” v ponyatiynom apparate kul'turologii [“Mythologeme” in the conceptual apparatus of cultural studies]. *Kul'tura i tsivilizatsiya – Culture and Civilization.* 1. pp. 10–21.
15. Novopashin, S.A. (2008) *Mifologemy kak tekhnologiya prodvizheniya territoriy. Ot mifa k mifologeme* [Mythologemes as a technology for promoting territories. From myth to mythologeme]. [Online] Available from: [http://www.bkworld.ru/archive/y2008/n06-2008/Mifologemy\\_kak\\_tekhnologiya\\_prodvizheniya\\_territoriij\\_Ot\\_mifa\\_k\\_mifologeme.html](http://www.bkworld.ru/archive/y2008/n06-2008/Mifologemy_kak_tekhnologiya_prodvizheniya_territoriij_Ot_mifa_k_mifologeme.html) (Accessed: 12th February 2018).
16. Rashchevskaya, E.P. (2006) *Kosmogonicheskiy mif Daniila Andreeva i kul'tura Serebryanogo veka* [Cosmogonic myth of Daniil Andreev and the culture of the Silver Age]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Kirov.
17. Karasik, V.I. & Slyshkin, G.G. (2001) *Lingvokul'turnyy kontsept kak edinitsa issledovaniya* [Linguocultural concept as a unit of research]. In: Sternin, I.A. (ed.) *Metodologicheskie problemy kognitivnoy lingvistiki* [Methodological problems of cognitive linguistics]. Voronezh: Voronezh State University. pp. 75–80.

18. Kovlakas, E.F. (2008) Kontsept "Gora" kak obraz "Dukhovnogo orientira" naroda (na primere oronimov Kubani i Severnogo Kavkaza) [The concept of "mountain" as an image of the people's "Spiritual guide" (a case study of the Kuban and North Caucasus oronims)]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universite-ta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*. 6. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-gora-kak-obraz-duhovnogo-orientira-naroda-na-primere-oronimov-kubani-i-severnogo-kavkaza> (Accessed: 14th February 2018).
19. Artap.ru. (n.d.) *Smysly kul'turnye* [Cultural meanings]. [Online] Available from: <http://www.artap.ru/cult/smsl.htm> (Accessed: 28th May 2017).
20. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
21. Mamardashvili, M.K. (1984) *Klassicheskii i neklassicheskii idealy ratsional'nosti* [Classical and non-classical ideals of rationality]. Tbilisi: Matsniereba.
22. Genisaretsky, O.I. (n.d.) *Iskusstvo i dukhovnaya zhizn'* [Art and Spiritual Life]. [Online] Available from: [http://prometa.ru/olegen/publications/133/#\\_Toc95099430](http://prometa.ru/olegen/publications/133/#_Toc95099430) (Accessed: 28th March 2018).
23. Genisaretsky, O.I. (n.d.) *Vnemlya sebe. O cheloveke v zerkale mifologicheskoy traditsii* [Listen to yourself. About a man in the mirror of mythological tradition]. [Online] Available from: <http://www.intelros.ru/readroom/orientiry-metafizicheskie-issledovaniya-cheloveka/vyp-4-2007/7863-vnemlya-sebe-o-cheloveke-v-zerkale-mifologicheskoy-tradicii.html> (Accessed: 28th March 2018).
24. Sandu, O.M. (2017) Variatsii obraza mira "chasha" v traditsionnom iskusstve narodov Sredizemnomor'ya [Variations of the image of the world "bowl" in the traditional art of the Mediterranean peoples]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA – Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA*. 3. pp. 33–45.
25. Sandu, O.M. (2018) [The system of images-invariants of the mythopoetic model of the world "mountain" in the art of the highlanders]. *Arkhetip i universalii v iskusstve khristianskogo mira ot antichnosti do sovremennosti: izobrazitel'noe i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo, arkhitektura i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Archetype and universals in the art of the Christian world from antiquity to the present: fine and monumental decorative art, architecture and subject-spatial environment]. Proc. of the 26th Conference. Moscow. pp. 80–86. (In Russian).
26. Sandu, O.M. (2018) Staticheskie i dinamicheskie printsipy organizatsii khudozhestvenno-obraznoy modeli mira "koleso" kochevykh narodov Tsentral'noy Azii i Sibiri [Static and dynamic principles of organization of the artistic-figurative model of the world "wheel" of the nomadic peoples in Central Asia and Siberia]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA – Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA*. 2(1). pp. 59–69.
27. Rozenson, I.A. (2013) *Osnovy teorii dizayna* [Basics of design theory]. St. Petersburg: Piter.
28. Zamyatin, D.N. (2006) *Kul'tura i prostranstvo. Modelirovanie geograficheskikh obrazov* [Culture and space. Modeling geographic images]. Moscow: Znak.
29. Kozolupenko, D.P. (2009) Mifopoeticheskoe mirovospriyatie i mif: printsipy vzaimodeystviya i proyavleniya v kul'ture [Mythopoetic worldview and myth: principles of interaction and manifestation in culture]. *Voprosy kul'turologii*. 6. pp. 12–16.
30. Eliade, M. (1994) *Svyashchennoe i mirskoe* [Sacred and Secular]. Translated from French by N.K. Garbovsky. Moscow: Moscow State University.
31. Sandu, O.M. (2017) *Mifopoetika skandinavskogo dizayna* [Mythopoetics of Scandinavian design]. Izhevsk: [s.n.].
32. Sandu, O.M. (2017) Mythopoetics of the Scandinavian and Finnish regional architecture at the turn of the 19th – 20th centuries. *Arkitektura i stroitel'stvo Rossii – Architecture and Construction of Russia*. 2(222). pp. 112–115. (In Russian).

УДК 316.7

DOI: 10.17223/22220836/39/12

**Н.Г. Федотова**

## **ПРАКТИКИ ГОРОДСКОЙ КОММЕМОРАЦИИ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ ГОРОДА<sup>1</sup>**

*Одним из символических ресурсов автор предлагает рассматривать культурную память города, формирование которой напрямую зависит от практик коммеморации. В статье акцентируется внимание на повышении значимости практик городской коммеморации, которые являются ключевым инструментом формирования культурной памяти города. Автор, руководствуясь культурологическим подходом, не только проводит анализ и первичную типологию практик городской коммеморации, но и выявляет условия для грамотного управления процессом актуализации культурной памяти города.*

*Ключевые слова: культурная память города, коммеморация, формирование культурной памяти, коммеморативные практики.*

В современном академическом дискурсе наблюдается устойчивый интерес к категории культурной памяти и, соответственно, к коммеморативным практикам, которые влияют на ее содержание. Одной из причин для повышенного научного интереса к данной проблематике становится тот факт, что культурная память является важнейшим детерминантом социальной реальности, она оказывает влияние не только на процессы структурирования коллективной идентичности, но и на образы территории как во внутренней, так и внешней среде.

Концепт «культурная память» появился в гуманитарных исследованиях благодаря работам Яна Ассмана, который на материале древних культур показал ее ключевые характеристики. Он обосновал эвристичность концепта «культурная память», инициировав тем самым мощный всплеск научных изысканий в данном направлении, в частности, посвященных различным практикам генерирования коллективных воспоминаний и особенностям их репрезентации в многогранном пространстве культуры.

Как полагает Я. Ассман, культурная память – это не просто память коллектива, она отличается тем, что имеет символический характер, т.е. «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций» [1. С. 23], передающих и актуализирующих культурные смыслы. По его словам, памятники, храмы, идолы позволяют идентифицировать сообщество, а также аккумулировать и строить знание о себе.

Современные исследователи в своих работах опираются и на более широкое понимание культурной памяти, например, как на результат взаимодействия прошлого и настоящего в социально-культурном контексте [2. Р. 2]. Тем не менее культурный и социальный контексты предполагают наличие определенного сообщества, способного воспроизводить общие воспоминания.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и правительства Новгородской области в рамках научного проекта № 18-411-530001 «Культурная память города в современных коммуникативных практиках».

Иными словами, культурная память образуется по отношению к любому коллективу людей (не ограниченному категориями нации или этноса), обладающему своей историей и культурой, а также общими воспоминаниями, которые хранятся и воспроизводятся в определенных практиках. Основываясь на этом, мы вводим в научный дискурс концепт «культурная память города». И, следуя закономерностям культурологического подхода к исследованию коллективной памяти, который заложил Я. Ассман, полагаем, что культурная память города представляет собой сложное пространство хранения, трансляции и актуализации культурных смыслов города. Культурные смыслы города – это значимые для горожан элементы городской культуры, а именно символы, образы, мифы, факты, события, знаковые места, являющиеся единицами хранения и одновременно репрезентации культурной памяти. Характерные свойства культурной памяти города объясняются особенностями функционирования культурной памяти как таковой в целом, которая, однако, приобретает специфический характер в условиях городской культуры. При этом наиболее «острые» моменты дискурса культурной памяти нации, характерные скорее для немецкой научной школы, связанные с вариантами интерпретации сложного прошлого страны и оправдания этого прошлого, в рамках проблематики города становятся менее значимыми. На смену этим векторам дискурса формируются другие, связанные, в частности, с исследованиями механизма взаимодействия культурной памяти и структурирования городской реальности.

### **Два слоя культурной памяти города**

Культурная память города, как и культурная память любого другого коллектива, обладает существенным свойством – динамичностью и способностью меняться (целенаправленно или стихийно) в зависимости от доминирования тех или иных факторов. По мнению А. Ассман, «рамки памяти изменчивы, как изменчивы и ценностные установки» [3. С. 99]. Особенно применим данный тезис к культурной памяти, являющейся символической проекцией тех ценностей, которые декларируются и разделяются коллективом. Любой фрагмент коллективного прошлого (от события до элементов текста), в том числе и городского прошлого, можно либо отдать забвению, либо сделать значимым для сообщества.

Данный тезис объясним, если понимать культурную память города исходя из особенностей конфигурации и соотношений двух ее слоев. Как справедливо полагает А. Ассман, память представляет собой противоречивую структуру, «в которой сочетаются, взаимно проникая друг в друга, припоминание и забвение» [4. С. 33] как функциональная и накопительная память. Иными словами, культурная память города состоит из двух глобальных слоев, подвижность которых и обеспечивает возможность постоянного обновления репертуара культурных смыслов города как фрагментов коллективных воспоминаний. В качестве таких слоев выступают:

а) актуальный слой культурной памяти города, который «памятуется», регулярно поддерживается в практиках (праздники или названия улиц);

б) потенциальный слой культурной памяти города, который менее активирован в городских практиках и представляет собой незначительные для современников фрагменты прошлого (хранится в архивах, в малоизвестных текстах и пр.).

Исходя из подобного понимания культурной памяти города, мы имеем возможность конструировать настоящее и будущее через культивирование конкретных смыслов города. Согласно Ю. Лотману, «под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста... смыслы в памяти культуры не „хранятся“, а растут» [5. С. 201]. Свойства роста и смещения культурных смыслов заставляют придать проблеме формирования культурной памяти города особый вес, акцентировать внимание на различных аспектах процесса смыслообразования «сгустков» городской памяти. Культурная память города – сложное образование, символическая матрица которой обладает рядом закономерностей, а ее актуальный слой – результатом ряда поддерживающих память практик.

### **Символический ресурс культурной памяти города**

Важность изучения процесса формирования культурной памяти города подтверждается теми ресурсными возможностями, которые несет в себе символическая природа данного феномена.

Культурная память выступает своеобразным хранилищем значимых смыслов города, представляющих собой символический ресурс места. К символическим ресурсам можно отнести все то, что несет в себе условную значимость и может быть использовано для получения символической прибыли (например, доверие или узнаваемость, а также конвертируемость в туристические, социальные, финансовые и прочие виды ресурсов). Сюда относятся как исторические даты, легенды, известные личности, так и символы города, городской образ и многое другое. Символический ресурс культурной памяти города можно рассмотреть с двух сторон.

Во-первых, культурная память тесно связана с внутренней социокультурной средой города. В частности, культурная память города: а) связывает в единый символический континуум городское сообщество, формирует общность людей, делает его единым целым на основе общих памятных событий; б) обеспечивает преемственность поколений горожан и, передавая культурный опыт города, скрепляет прошлое и настоящее через городскую культуру; в) является символической основой городской идентичности, поскольку содержание идентичности формируется через общее прошлое, благодаря которому укрепляются ценности, самосознание и деятельная активность сообщества [3. С. 32].

Характер и специфика данных процессов напрямую зависят не только от того, насколько аутентичны культурные смыслы города, но также и от того, каким образом они встраиваются в повседневные практики города и что они значат для горожан. В частности, исторические российские города (Владимир, Ярославль, Великий Новгород, Суздаль, Псков и др.) потенциально имеют богатые символические ресурсы, и чем древнее город, тем многослойнее его культурная память. Но сам факт историчности города не гарантирует актуальности тех или иных городских смыслов. Например, символический ресурс исторической личности города станет частью городской идентичности только при условии ее культивирования в городских практиках (музей, фестиваль, книга и др.), передающих символический код уникального фрагмен-



та культурной памяти города. Культурная память города хранит только те воспоминания, которые принимаются и поддерживаются современниками в городских практиках (например, в скульптуре или в названиях улиц, площадей, станции метро и пр.).

Во-вторых, культурная память города представляет собой тот резервуар смыслов, которые можно использовать для формирования привлекательного образа города и создания городских брендов.

Культурная память города является социокультурным конструктом. Город может «черпать» из слоев культурной памяти часть своего аутентичного прошлого, воспроизводить его в символических формах и, соответственно, позиционировать свой образ, в том числе и во внешней среде. Так возникли многие городские бренды. В частности, проведенный нами анализ брендов российских городов показал, что их символическая основа формируется, как правило, из актуализируемых слоев культурной памяти города. В городском брендинге нередко используется значимость творческой личности, персонажа, который в прошлом был связан с городом (бренд Клина, в основу которого положено творчество П.И. Чайковского) или историческое значение аутентичного производства города (вологодское кружево или коломенская пастила как бренды).

### **Городская коммеморация**

Как следует из того, что сказано выше, для формирования репертуара культурной памяти города существенную роль играет процесс актуализации культурных смыслов – коммеморация. По мнению современных исследователей, коммеморация есть «увековечивание памяти о событиях: сооружение памятников, организация музеев, определение знаменательных дат» и пр. [6. С. 82].

Городская коммеморация является тем феноменом, который не дает забвению одержать верх над коллективными воспоминаниями о городе, позволяет сохранять символическую связь с эпизодами городского прошлого. Благодаря городской коммеморации отдельные культурные смыслы города становятся актуальными и приобретают значимость для современников – мы их помним и ценим.

Как показывают исследования, потребность в коммеморации обусловлена символической природой культурной памяти. Специфика культурной памяти проявляется именно в относительности и искусственном структурировании ценностей сообщества. По словам Ю. Лотмана, «каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т.е. хранить), а что подлежит забвению» [5. С. 201].

О важности процесса актуализации структур памяти говорит и П. Нора в своей теории мест памяти – значимых для сообществ мест, аккумулирующих память коллектива, которые являются своеобразным инструментом конструирования коллективной идентичности. По мнению П. Нора, «места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит – нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными» [7. С. 25].

В современных европейских исследованиях присутствует деление культурной памяти на два уровня – биологический, формируемый индивидуаль-

ной памятью людей, и символический, связанный с «символическим порядком, средствами массовой информации, учреждениями и практикой, с помощью которых социальные группы строят общее прошлое» [2. Р. 5]. Данные уровни тесно переплетаются именно в процессе коммеморации, в результате чего в обществе создается та или иная версия городского прошлого.

Коммеморация «располагается в широком смысловом диапазоне – от инструмента поддержания коллективной солидарности и трансляции памяти до конкретно-деятельностных форм воплощения этой памяти» [8. С. 81]. Говоря иначе, культурная память города не возникает сама по себе, она поддерживается искусственно, поскольку не пропадает с исчезновением отдельных горожан или их поколений. Следовательно, важно знать точки концентрации культурной памяти города и способы ее формирования. Именно эту задачу и выполняет городская коммеморация.

Сущность городской коммеморации раскрывается в функционировании определенных практик, которые представляют собой конкретные способы поддержания культурной памяти города. Практики городской коммеморации есть не что иное, как репрезентация прошлого города в современной реальности, они «оживляют» отдельные фрагменты прошлого города тем или иным образом, через те или иные средства, с помощью определенных смысловых форм, кодов, каналов.

Но несмотря на значимость коммеморативных практик для поддержания коллективной памяти, все же имеющиеся исследования в данном направлении следует назвать фрагментарными и рассредоточенными в разных областях науки. Кроме того, комплексных исследований, направленных на интеграцию знаний о коммеморативных практиках и специфики их функционирования в городской среде, пока не проводилось, что отчасти объясняется новизной данной проблематики.

В связи с этим, руководствуясь междисциплинарной позицией культурологического подхода и основываясь на теоретическом анализе исследований механизма поддержания коллективной памяти в виде процесса смыслообразования эпизодов городского прошлого, рассмотрим типовое разнообразие практик городской коммеморации, представляющих собой основные способы формирования культурной памяти города.

## **Практики городской коммеморации**

### *1. Визуальные и вербальные формы городской коммеморации.*

Культурная память города формируется под воздействием различных материальных трансляторов городских значений, которые А. Ассман называет «символическими медиаторами», представляющими собой, в отличие от конкретных людей, «долгосрочную опору» для памяти [4. С. 20]. Подобные медиаторы (носители культурной памяти), как объективированные в городской среде культурные смыслы города, могут различаться с точки зрения семиотики по принципам кодирования символической информации, т.е. быть визуальными или вербальными.

Визуальные формы культурной памяти города объективируют фрагменты городского прошлого через видимые знаки, вербальные – с помощью речи. К естественным визуальным формам относятся, прежде всего, природные объекты, имеющие символическое значение и представляющие собой места

городской памяти, с которыми связаны те или иные события (например, река, вал, гора и пр.), или природный ландшафт города, который включается в целостный образ территории. В качестве искусственных визуальных форм культурной памяти выступают как произведения изобразительного искусства (например, кинематограф или скульптура), так и официальная символика города (например, герб города), в которой фиксируются значимые смыслы города. Вербальные формы культурной памяти, которые передают коллективные воспоминания о городе с помощью речи, могут носить самый разный характер: информационные тексты, мемуары и автобиографии жителей города, стихи, названия городских объектов, городские легенды, мифы, речи, фразы, высказывания и т.д.

В обоих случаях городская коммеморация будет сосредоточена в следующих аспектах:

- актуализация вербальных и визуальных текстов (выставки, форумы, чтения и пр.);
- сохранение уникальных текстов, передающих аутентичность городской среды (например, сохранение природного ландшафта как компонента визуального образа города);
- создание новых вербальных и визуальных носителей памяти (например, название улицы города в честь того или иного памятного события).

## *2. Эмоциональные и когнитивные практики коммеморации.*

Культурная память города формируется в обществе с помощью разных каналов передачи информации, каждый из которых своеобразно воздействует на человека и имеет свою специфику. В зависимости от способа воздействия на сознание человека тех городских текстов, которые способствуют поддержанию культурной памяти, коммеморативные практики могут быть: а) эмоциональной направленности и б) когнитивной направленности.

В первом случае особую актуальность приобретают произведения искусства, которые через реальные образы сюжетные линии «претендуют на правдивое изображение прошлого», поскольку, например, «кинофильмы, мультфильмы и комиксы, повествуя о целых исторических эпохах, оказывают более массовое и действенное воздействие на публику, нежели книги, музейные экспозиции или передвижные выставки» [3. С. 42]

В частности, кинофильм способен через экранизацию фрагментов памяти реалистично передать уникальные сюжеты городского прошлого. Художественные образы произведений искусства эмоционально насыщают коллективную память, своеобразно передавая дух города, характер его жителей, страницы истории, и тем самым фиксируют в сознании современников значимые слои воспоминаний. Поэтому особенность данных практик городской коммеморации заключается в трансляции устойчивых образов, которые прочно укореняются в городской культуре (образы горожан, сражений, подвигов, производства и ремесел, легенд, традиций и т.д.).

Когнитивные же практики коммеморации предполагают осознанный тип актуализации культурных смыслов города. В качестве примеров в данном случае выступают форумы, конференции, чтения, открытые лекции, уроки и пр. Задача подобных коммеморативных практик состоит в поддержании городской памяти через понимание важности этого процесса и осознанное включение в процесс памятования определенных социальных групп (школь-

ники, туристы, творческие люди и пр.). Нередко в данном случае происходит актуализация забытых эпизодов городского прошлого, рефлексия и пересмотр значимости фрагментов памяти, интерпретация смыслов и определенное видение событий, которые накладывают отпечаток на характер и оценочность коллективного воспоминания (например, сепаратизм города может по-разному оцениваться современниками).

### *3. Институциональные практики городской коммеморации.*

Институциональные практики выполняют важную роль в городской коммеморации, обеспечивая сам процесс хранения и трансляции культурных смыслов города, поддержания их в актуальном состоянии. Институциональные структуры позволяют не обрывать индивидуальные воспоминания о городском прошлом и переводить их в формат коллективных.

Основные институциональные практики городской коммеморации сосредоточены, прежде всего, в деятельности музеев, архивов, галерей, выставочных залов, научных организаций, где хранятся и актуализируются культурные смыслы города. Однако в рамках институциональных структур города происходит не только репрезентация городского прошлого, но и целенаправленное создание репертуара культурных смыслов, которые подлежат памятованию. В связи с этим стратегическую роль в городской коммеморации играют политические институты, задающие векторы и содержание культурной памяти, отвечая на вопрос «что помнить» и «зачем помнить». Функцию трансляции культурной памяти города отчасти выполняют институты сферы образования (например, школьные учебники истории содержат определенную информацию о городском прошлом), которая также нуждается в коммеморативном управлении. Наконец, определенную роль в городской коммеморации могут играть бизнес-структуры, которые заинтересованы в поддержании уникального образа города и его продвижении для создания привлекательной инвестиционной среды, условий для развития туризма и т.д.

### *4. Перформативные практики городской коммеморации.*

Среди особых форм репрезентации фрагментов коллективного прошлого следует отметить перформативные практики коммеморации или, говоря иначе, коммеморацию действием [9. С. 86], представляющую собой один из современных способов формирования культурной памяти города. Перформативные практики коммеморации получили свою популярность в наши дни, однако появились они в период зарождения мемориальной культуры поминовения ушедших из жизни предков и связаны с ритуальной стороной осмысления реальности. Ключевой признак перформативных практик в целом состоит, как показал Ж. Деррида [10. С. 349–375] в возможности повторяемости определенного действия, т.е. воспроизводства действия. Действительно, перформативные практики предполагают наличие сценария и возможности бесконечного воспроизводства определенного действия, в нашем случае – действия, связанного с памятным событием.

Важной частью перформативных практик городской коммеморации является наличие двух составляющих данного процесса: а) тех, кто реализует действие, и б) тех, кто представляет аудиторию, постигающую создаваемые в действии культурные смыслы города. В коммеморативных практиках такого характера реализуется ключевая задача перформативности – влияние через действие на реальность. Примерами таких действий могут быть акции

(например, акция «Бессмертный полк»), исторические реконструкции в городе, городские фестивали (например, традиционных ремесел или музыкальные, гастрономические и др.), литературные чтения (например, связанные с памятью известного поэта). В рамках перформативных практик коммеморации происходит актуализация памяти о тех горожанах, которые ушли из жизни, и их достижениях, а также воспроизводство отдельных эпизодов городского прошлого. При этом эффект перформативности выражается в том, что образование или сохранение культурных смыслов города происходит через «обыгрывание» памятной ситуации или памятного образа, которое способствует переживанию данных смыслов, их воплощению в современном городском пространстве. Кроме того, трансляция значений памятного действия предполагает воздействие не только на сознание тех, кто непосредственно включен в процесс действия (в качестве участника или наблюдателя), но и косвенно – на сознание представителей внешней среды. Так, проведение городских фестивалей определенной направленности (экономических, традиционных, кинематографических и пр.) способствует и соответствующему позиционированию города во внешней среде, формирует соответствующие коллективные представления о городе.

##### *5. Символические практики городской коммеморации.*

Согласно Я. Ассману, в культурной памяти прошлое не сохраняется как таковое, а скорее гальванизируется (воскрешается) в символах, которые как бы освещают изменяющееся настоящее [11. Р. 19]. Символы как важнейшая форма хранения культурной памяти могут по-разному быть представлены в городской среде. Во-первых, само городское пространство может быть насыщено символами, передающими фрагменты культурной памяти: от посаженного великим писателем дерева до наличия здания, с которым связано памятное событие. В этом случае символическая функция является скорее дополнительной. Во-вторых, городские символы могут обладать прямой функцией значения, т.е. быть специально созданными для того, чтобы передавать символическую информацию о городе, его традициях, истории, культуре, мифах и т.д. В качестве таких символов могут выступать официальные знаки, логотипы города, его герб, флаг, гимн и пр.

Символические практики городской коммеморации в современном мире более чем востребованы, поскольку города находятся в состоянии постоянной борьбы за ограниченные и мобильные ресурсы. Результатом такой борьбы становится символический капитал города как «совокупность значимых элементов (смыслов) территориальной среды, которые обеспечивают локальному месту узнавание, известность, престиж, доверие к нему со стороны различных социальных групп» [12. С. 144]. Одним из способов накопления символического капитала является, например, закрепление за городом определенного официального статуса (родины, места, звания), что и требует от городов активизации поиска воспоминаний о соответствующих событиях, а также коммеморативных практик, поддерживающих данный фрагмент памяти. В связи с этим культурная память ряда городов в последнее время наполнилась новыми аутентичными смыслами, позволяющими городу конкурировать за символический капитал. В частности, российские города актуализировали памятную связь со сказочными персонажами, и как результат, в стране появилась «Сказочная карта России», где определенные города считаются ро-

диной данных персонажей (например, Муром – родина Ильи Муромца, Архангельск – родина Снеговика, а Великий Устюг – родина Деда Мороза).

### **Мемориальная культура и городская коммеморация**

Представленная выше типология практик городской коммеморации, разумеется, носит первичный характер и является попыткой объединить разрозненные исследования в единый континуум, создав тем самым условия для комплексного осмысления механизма формирования культурной памяти города. Следует отметить, что целый ряд культурных смыслов города может быть одновременно частью разных коммеморативных практик (например, архитектурный ансамбль города является частью как визуальных, так и символических практик городской коммеморации).

Между тем среди обозначенных практик городской коммеморации особую роль в процессе поддержания коллективных воспоминаний города играют такие из них, которые непосредственно выполняют мемориальную функцию. Подобные практики обладают ярко выраженным признаком коммеморативности, поскольку они предполагают целенаправленное конструирование памяти и тем самым становятся частью мемориальной культуры.

Сюда следует отнести не только городские памятники (стелы, мемориальные доски и пр.), которые предназначены увековечить значимые события городского прошлого, но и сам процесс создания и сноса памятников, установления памятных дат, памятных мест в городе и т.д. Мемориальная функция таких коммеморативных практик является не просто основной, она представляет собой результат политики культурной памяти города, определяющей репертуар культурных смыслов города, подлежащих памятованию. В связи с этим проблематика мемориальной культуры (а вместе с тем и содержание культурной памяти города) является «составной частью политической культуры демократического общества» [3. С. 7], где большое значение приобретают управляемость динамичного процесса памятования и выработка политики культурной памяти города. При этом, как показывает мемориальная практика Германии, всесторонне раскрытая в работах А. Ассман, существенное воздействие на формирование мемориальной культуры, определяющей направление коммеморативной политики, оказывают не только структуры власти, но и общественность – деятели искусства, ученые, журналисты, представители институтов гражданского общества и пр.

Иными словами, культурная память города, если исходить из обозначенной позиции, формируется в результате определенного воздействия на то, как современникам воспринимать прошлое и что из него помнить. Именно поэтому П. Нора пишет о сконструированности коммеморации, поскольку она имеет дело не столько с прошлым, сколько со следами этого прошлого, предлагая тем самым и термин «фемеморация» как особую стратегию управления прошлым исходя из интересов настоящего. Он пишет, что «память – не воспоминание, но общая экономия и управление прошлым» [13. С. 84].

В связи с этим мемориальная культура становится тем ценностно-политическим вектором, который задает контуры коллективных представлений о городе. Следовательно, городская коммеморация управляема и проектируема, однако важно понимать последствия ее направленности, что вызывает необходимость критической рефлексии актуализируемых культурных

смыслов города. Что касается управляемости коммеморативных практик, то часть из них являются устойчивыми во времени (например, визуальные формы городского пространства), тогда как другие – изменчивыми и поддающимися проектированию (например, символические практики городской коммеморации).

### **Коммуникация как условие городской коммеморации**

Наконец, исходя из заявленного нами определения культурной памяти города, следует, что необходимым условием для любых коммеморативных практик следует назвать коммуникацию, которая обеспечивает сам процесс формирования памяти. Поскольку подвижность культурной памяти города связана с обновлением смыслов, или смыслообразованием, то в данном случае актуальным является мнение известного теоретика коммуникации Н. Лумана о том, что «смысл может актуализироваться исключительно лишь событийным образом» [14. С. 15]. Иными словами, лишь в коммуникативных процессах, продуцирующих событийный формат, происходит трансляция смыслов и их постижение людьми, которые и являются основными носителями культурной памяти.

Согласно Я. Ассману, культурная память присутствует лишь в «постоянном взаимодействии не только с воспоминаниями людей, но и с внешними символами», это «метоним для физического контакта между помнящим разумом и напоминающим объектом» [11. Р. 17]. Памятник, имя, поэма, ритуал сами по себе не станут частью коммеморативных практик, пока не будут включены в процессы взаимодействия. Именно в коммуникации как движении смыслов во времени, пространстве (например, взаимодействие между людьми в рамках события; чтение книги; просмотр массовой аудиторией кинофильма; презентация фотовыставки) происходит генерирование и обогащение смыслов, конструируется коллективное воспоминание. Без коммуникации (во встречах, конкурсах, проектах, публикациях) эпизоды прошлого забываются, культурная память обедняется, а ее наполнение подвергается деструктивному воздействию.

Для иллюстрации данного тезиса отметим, что культурная память «освежается», наполняется содержанием в результате коммуникации точно так же, как и индивидуальная память, когда человек не забывает определенные эпизоды прошлого в результате обращения к фотоальбому или беседы о событиях прежних лет. Так, забытый слой городской памяти может в результате коммуникативных процессов (экранизация, форум, фестиваль) приобрести новый смысл и стать частью актуального слоя культурной памяти города. При этом практики городской коммеморации могут быть рассмотрены в рамках активной коммуникации (например, перформативные практики – церемонии и ритуалы) или пассивной коммуникации, связанной с отказом от процесса памятования того или иного события.

Следовательно, практики городской коммеморации есть не что иное, как коммуникативный процесс, во время которого конструируется культурная память города и происходит символическая репрезентация конкретной версии городского прошлого.

Между тем в эпоху информационного общества и в век цифровой культуры особая коммуникативная роль принадлежит медиа как мощному гене-

ратору культурных смыслов, который аккумулирует коммеморативные практики. Медиа, или средства массовой коммуникации, представляют собой ключевой посредник в процессе городской коммеморации, поскольку связывают человека и город, прошлое и настоящее, индивидуальные и коллективные представления. Более того, медиа не просто транслируют поток информации, но оказывают существенное воздействие на оценочность и восприятие передаваемой информации, поскольку оперируют коммуникативными технологиями, влияющими на ценности и культурные нормы в обществе. При этом огромное значение среди медиа в наши дни приобрели, по мнению теоретика современной эпохи М. Кастельса, аудиовизуальные средства массовой информации. Он подчеркивает, что «мы живем в среде СМИ, и из них приходит большинство наших символических стимулов» [15. С. 322]. Становясь частью медийного поля, фрагмент культурной памяти может приобрести определенное (в том числе и дополнительное) значение, стать известным, получить своеобразную оценку и интерпретацию. В связи с этим научный интерес к изучению возможностей медиаиндустрии, в рамках которой происходит создание и распространение культурных смыслов города, объяснимо растет.

Иными словами, практики городской коммеморации непосредственно связаны с медиа, и этот факт является одной из ключевых особенностей современного процесса формирования культурной памяти города. Нужно согласиться с мнением ряда европейских исследователей, которые полагают, что «репрезентация прошлого в СМИ является важным фактором, который определяет – какие эпизоды памяти будут считаться актуальными» [16. Р. 405]. Поэтому в эпоху информатизации следует особое внимание уделять социальной политике памяти и тщательно анализировать процесс выбора исторических сюжетов для их размещения в СМИ, а также способов представления их в медийном пространстве.

В завершение отметим, что значимость коммеморативных практик для общества подтверждается тесной их связью с мемориальной культурой и социальной политикой памяти. Как подчеркивает А. Ассман, перед мемориалами стоит задача сохранения элементов индивидуальной памяти, но архивы с данной задачей не справятся, поэтому нужны «выставочные экспозиции, циклы публичных выступлений, общественные форумы», а также по-новому теперь рассматривается «роль СМИ, литературы и кинематографа» в этом процессе [3. С. 140]. Несмотря на то, что исследовательница относит данный тезис к проблеме формирования культурной памяти нации, все же он не менее актуален и для культурной памяти города.

Таким образом, городская коммеморация выполняет важную роль символического маркирования культурных смыслов города. Подобное маркирование происходит в коммеморативных практиках, способствующих превращению воспоминаний из индивидуальных в коллективные (институциональные практики), актуализирующих фрагменты прошлого через воспроизводство потенциальных или латентных слоев памяти, поддерживающих актуальные слои культурной памяти. Значение практик городской коммеморации особенно рельефно проявляется в рамках проблемы управления процессом интерпретации прошлого, что в целом связано с формированием культурной памяти. Следовательно, с помощью практик городской коммеморации для



местных элит открываются возможности грамотного проектирования культурной памяти города и, соответственно, целенаправленного использования ее символического ресурса. От наполнения смыслового резервуара культурной памяти зависит то, как мы воображаем и представляем город сегодня, поэтому практики актуализации тех или иных эпизодов городского прошлого способны менять настоящее и будущее современного города.

### Литература

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Erll A. Cultural Memory Studies: An Introduction // Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008. 442 p.
3. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
4. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
5. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. 472 с.
6. Романовская Е.В., Фоменко Н.Л. Идентичность и коммеморация // Власть. 2015. № 7. С. 81–84.
7. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция – память. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. 328 с.
8. Шуб М.Л. Современные коммеморативные практики: образовательный и воспитательные потенциал // Челябинский гуманитарий. 2016. № 3 (36). С. 80–87.
9. Архипова А., Доронин Д., Кирзюк А., Радченко Д., Соколова А., Титков А., Югай Е. Война как праздник, праздник как война: перформативная коммеморация Дня Победы // Антропологический форум. 2017. № 33. С. 84–122.
10. Деррида Ж. Подпись. Событие. Контекст // Поля философии. М. : Академический Проект, 2012. 376 с.
11. Assmann J. Communicative and Cultural Memory // Meusburger P., Heffernan M., Wunder E. Cultural Memories. The Geographical Point of View. London, New York, 2011. 383 p.
12. Федотова Н.Г. Символический капитал места: понятие, особенности накопления, методики исследования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 141–155.
13. Нора П. Эра коммемораций // Франция – память. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. 328 с. С. 64–94.
14. Луман Н. Медиа коммуникации. М. : Логос, 2005. 280 с.
15. Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество, культура. М. : ГУВШЭ, 2000. 606 с.
16. Zierold M. Memory and Media Cultures // Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008. P. 399–408.

**Natalia G. Fedotova**, Novgorod State University Yaroslav-the-Wise (Veliky Novgorod, Russian Federation).

E-mail: fedotova75@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 130–143.

DOI: 10.17223/2220836/39/12

### PRACTICES OF URBAN COMMEMORATION: FEATURES OF THE CITY CULTURAL MEMORY FORMATION

**Keywords:** symbolic capital; territory; symbolic resources; image of the place territorial identity.

From the standpoint of the cultural approach, the cultural memory of the city is a complex space for storing, transmitting and updating the cultural meanings of the city (events, dates, legends, myths, famous personalities, places, etc.). The scientific interest in its research is explained by the fact that the cultural memory of the city is a symbolic resource capable of determining the urban reality, identifying the present and future of the city. The presence of current and potential layers gives the cultural

memory of the city the property of mobility, which makes it necessary to artificial support the city cultural meanings and, on the contrary, opens up the possibility to update their repertoire in the urban space. This function is performed by the practice of urban commemoration as a means of forming the cultural memory of the city. Since the cultural memory of the city is a socio-cultural construct, therefore, the role of urban commemoration increases, which, through the actualization of episodes of the past, determines what to remember and how to perceive cultural meanings.

The identification and analysis of urban commemoration practices can be carried out on the basis of studying the specifics and conditions of broadcasting commemorative information, through an interdisciplinary synthesis of available fragmentary studies. Thus, a variety of urban commemoration practices should be presented using the following typology: a) visual and verbal practices; b) emotional and cognitive practices; c) institutional practices; d) performative practices; e) symbolic practices. Separately, it is necessary to highlight the practices of urban commemoration, which purposefully shape the cultural memory of the city and are directly related to the memorial culture of the city, which sets the contours of the social policy of memory. The general condition of commemorative practices is communication, which provides the process of structuring cultural memory itself. It is in the process of communication that symbolic marking of the cultural meanings of the city is carried out through the transformation of individual memories into collective ones, as well as through the cultivation of the city memory fragments (actual or latent). In the era of the information society, a special communicative role belongs to the media as a powerful generator of cultural meanings that accumulates commemorative practices. Becoming a part of the media field, a fragment of cultural memory can acquire a certain value, become famous, get a peculiar assessment and interpretation.

The presented typology of practices of urban commemoration and the revealed features of their representation in the urban environment are primary in nature and are an attempt to unite separate studies into a single continuum, thus creating the conditions for a comprehensive understanding of the mechanism of the city cultural memory formation.

### References

1. Assmann, J. (2004) *Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Translated from German by M.M. Sokolskaya. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
2. Erll, A. (2008) Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Erll, A. & Nünning, A. (eds) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp. 1–18.
3. Assmann, A. (2016) *Novoe nedovol'stvo memorial'noy kul'turoy* [A New Discontent by the Memorial Culture]. Translated from German by B. Khlebnikov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Assmann, A. (2014) *Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Translated from German by B. Khlebnikov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
5. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 200–202.
6. Romanovskaya, E.V. & Fomenko, N.L. (2015) Identity and commemoration. *Vlast'*. 7. pp. 81–84. (In Russian).
7. Nora, P. (1999) *Mezhdru pamyat'yu i istoriey. Problematika mest pamyati* [Between memory and history. The problems of places of memory]. In: Nora, P. et. al. *Frantsiya – pamyat'* [France-memory]. Translated from French. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 1–16.
8. Shub, M.L. (2016) *Sovremennyye kommmerativnyye praktiki: obrazovatel'nyy i vospitatel'nyy potentsial* [Contemporary commemorative practice: educational and training potential]. *Chelyabinskiy gumanitarniy*. 3. pp.80–87.
9. Arkhipova, A., Doronin, D., Kirzyuk, A., Radchenko, D., Sokolova, A., Titkov, A. & Yugay, E. (2017) *Voyna kak prazdnik, prazdnik kak voyna: performativnaya kommmeratsiya Dnya Pobedy* [War as a holiday, holiday as war: performative commemoration of the Victory Day]. *Antropologicheskii forum – Forum for Anthropology and Culture*. 33. pp. 84–122.
10. Derrida, J. (2012) *Polya filosofii* [Margins of Philosophy]. Translated from French by D. Kralechkin. Moscow: Akademicheskii Proekt. pp. 349–375.
11. Assmann, J. (2011) Communicative and Cultural Memory. In: Meusburger, P., Heffernan, M. & Wunder, E. (eds) *Cultural Memories. The Geographical Point of View*. London, New York: Springer.

12. Fedotova, N.G. (2018) Symbolic capital of the place: notion, peculiarities of accumulation, research methods. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp.141–155. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/13

13. Nora, P. (1999) Era kommemoratsiy [Era of commemorations]. In: Nora, P. et. al. *Frantsiya – pamyat'* [France- memory]. Translated from French. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 64–94.

14. Luhmann, N. (2005) *Media kommunikatsii* [Media of Communications]. Translated from German. Moscow: Logos.

15. Castells, M. (2000) *Informatsionnaya epokha: Ekonomika, obshchestvo, kul'tura* [Information age: Economy, society, culture]. Translated from English by O.I. Shkaratan et al. Moscow: HSE.

16. Zierold, M. (2008) Memory and Media Cultures. In: Erll, A. & Nünning, A. (eds) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp. 399–408.

УДК 008 + 159.923.2 + 316.61  
DOI: 10.17223/22220836/39/13

А.Ю. Чукуров

## ДИГИТАЛЬНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Статья посвящена анализу феномена цифровой телесности в контексте популярной культуры. Актуальность обусловлена очевидной недостаточностью традиционной морфологии телесности, предполагающей наличие физического и социального тела, а также трансформацией коммуникативных стратегий, находящихся под сильным влиянием виртуального мира. Цель работы – проанализировать само явление MMORPG, особенностей социальной коммуникации и специфики самоидентификации в виртуальном пространстве. Жанр MMORPG не просто предоставляет свободу самоидентификации, но формирует новые коммуникативные стратегии, влияющие на сферу коммуникации в целом.*

*Ключевые слова: цифровое тело, телесность, многопользовательские онлайн-игры (MMORPG), миноритарные культуры.*

Проблема морфологии телесности в последнее время неожиданно обрела особую актуальность. Сама по себе тема вовсе не нова и многие исследователи на протяжении XX столетия неоднократно анализировали как саму морфологию телесности, так и разнообразные механизмы взаимодействия тела и внешней среды. Это и «тело без органов» А. Арто [1], и труды М. Фуко [2], и четыре варианта тела Ж. Бодрийера [3]. Телесность в том или ином аспекте рассматривалась и в трудах российских исследователей А.Ф. Лосева [4] и В.А. Подороги [5]. В последние годы появляются также довольно интересные анализы феномена телесности в исполнении И.М. Быховской [6], которая выделила аспект культурного тела, Л.В. Жарова [7], В.Л. Круткина [8] и др. Практически все исследователи – как указанные выше, так и не вошедшие в наш краткий перечень – в той или иной степени продолжают идеи М. Мосса [9], развивая его взгляды на телесность, как сущность, крайне зависимую от социального окружения [10].

Однако сегодня традиционной классификации, предполагающей наличие физического и социального тела, оказывается недостаточно. Не спасает ситуацию и выделение культурного тела. Причина в том, что информационное общество формирует новый тип телесности – цифровую, которая добавляется к социальной, физической, и при желании, культурной.

Современные зарубежные исследования, связанные с цифровым телом и проблемами интеракции в виртуальном мире, носят, как правило, прикладной характер и в большей степени делают акцент именно на коммуникации, а не телесности как таковой. Так, Н. Даченоу, Э. Никелл и Р.Дж. Мур [11] весьма продуктивно занимались исследованием коммуникационных стратегий вселенной MMORPG «Звездные войны». Аналогичную проблему решали М. Гриффитс, М. Дэвис и Д. Чапелл [12], которые одними из первых указали, что именно возможность коммуникации в MMORPG является наиболее привлекательной для пользователей. В. Чен и Г. Дач [13] пошли дальше и обра-

тились к анализу влияния на пользователя самого процесса погружения в виртуальную реальность, т.е. вплотную приблизились к проблеме функционирования самого дигитального тела.

Если мы говорим о появлении нового типа телесности, принципиально меняющего всю морфологию феномена, значит автоматически поднимаем и другую проблему, имплицитно присутствующую в феномене телесности – механизмы самоидентификации. Именно поэтому цель нашей работы – проанализировать само явление MMORPG, особенности социальной коммуникации, которые влияют на процесс самоидентификации.

Прежде чем мы ответим на вопрос, как именно трансформируется механизм самоидентификации в информационном обществе в связи с появлением дигитального тела, необходимо указать на еще одну тенденцию XXI в., которая, хотя это и может показаться парадоксом, напрямую связана с новой концепцией телесности. Речь о расцвете субкультурного движения. В свое время Э. Тоффлер писал: «Сегодня сокрушительные удары супериндустриальной революции буквально раскалывают общество. У нас увеличивается число этих социальных анклавов, групп и мини-культур почти так же, как число моделей автомобиля. Те же самые дестандартизирующие силы, которые создают больший индивидуальный выбор продуктов и произведений культуры, дестандартизируют и наши социальные структуры» [14. С. 311]. Э. Тоффлер далее писал, что мы живем в эпоху «субкультурного взрыва». Он также указывал, что личность так или иначе находится под влиянием этих субкультур, что определяет весь процесс самоидентификации [14]. Интересно, что анализируя проблему трансформации ценностей современной культуры в контексте кризиса классического рационализма, исследователи Л.А. Коробейникова и А.-К.И. Забулионите также обращаются к опыту Э. Тоффлера, указывая на его тезис об искусстве расчленения целого на части в современной цивилизации. Анализируя неклассический либерализм, они указывают, что «функционировавшая до сих пор картина мира... утверждавшая разумность бытия и абсолютность мышления индивида, начинает распадаться...» [15].

Несмотря на всю прозорливость заключения, Э. Тоффлер не учитывал дополнительные возможности, которые предоставляет информационное общество развитию субкультурного движения. Между тем уже сегодня можно однозначно утверждать, что в среднесрочной перспективе роль и значение миноритарных субкультурных движений будет возрастать. Мы будем наблюдать, и уже наблюдаем, процесс, когда субкультурные движения не просто будут массово выходить на авансцену культурной жизни, но все более громко заявлять о своих правах на определение культурного мейнстрима. Так каким же образом появление дигитальной телесности стимулирует рост субкультурного движения?

В свое время Д. Михель пытался представить некую, самую общую, историческую эволюцию создания дигитального тела: «Во-первых, *тела-данные*, которые культивировались методами бюрократической регистрации и статистики эпохи модерна. Во-вторых, *тела-сообщения*, которые были сфабрикованы технологиями эпохи первых персональных компьютеров и существовали в сфере электронной почты и интернетовских чатов. В-третьих, *тела-эмуляции*, созданные посредством видеотелефонов и двумерных компьютерных интерфейсов, сделавших компьютер средством оперативного об-

щения. В-четвертых, *тела-интерфейсы*, представляющие собой некие телесно-компьютерные амальгамы и созданные посредством симуляторов виртуальной реальности и специального телекоммуникационного оборудования» [16]. Д. Михель указывал, что именно тела-интерфейсы определяют максимальное вовлечение феномена телесности в цифровое пространство. При этом он обращал внимание на потенциальную дезинтеграцию физического тела, разрушение восприятия, «раздвоение» [Там же]. «Хронология» и типология крайне не однозначны, но они вполне имеют право на существование: сегодня у нас нет ни достойного определения самой дигитальной телесности, ни анализа ее исторического становления, поскольку это современный нам феномен, а подобные феномены всегда трудно анализировать без возможности их оценки с исторической дистанции. Как бы то ни было, мы определяем для себя дигитальную телесность как высоко эстетизированную телесность, искусственно и сознательно созданную с целью ее дальнейшей трансляции в виртуальный мир; формально оторванную от физических ощущений и физического тела как такового, но активно с ним взаимодействующую. Дигитальная телесность воздействует на головной мозг и определяет психофизиологическое состояние создателя, при этом приближает последнего к бессмертию, будучи способна, в отличие от социального тела, пережить смерть физического тела.

Поскольку механизм формирования телесности напрямую связан с процессом самоидентификации, т.е. соотнесения себя с определенной группой, человеком, опытом или образом, то и дигитальная телесность формируется по тем же принципам. При этом виртуальный мир предлагает широчайший спектр субкультурных сообществ, а значит, и дигитальная телесность в ходе своего формирования или дальнейшего переконструирования также может обретать самые невероятные формы. И колоссальную роль в этом процессе сегодня играет популярная культура.

### **Многопользовательские игры и новое коммуникационное пространство**

В эпоху трансмодерна на смену фордистским «массам» приходит идея «множеств», и информационная культура с ее дигитальным телом подтверждает этот тезис как ничто другое. Разумеется, с дигитальной телесностью мы встречаемся, едва попадая в социальные сети. Мы создаем свой аккаунт, придумывая логин и пароль, – и здесь уже можем сочинить любое имя. Подбираем себе аватар – нашу визуальную репрезентацию в виртуальной реальности. А дальше – и с этим имели дело все, кто создавал себе аккаунты в социальных сетях Facebook, Одноклассники, ВКонтакте и пр., – ищем и подписываемся на те или иные группы. И здесь мы сталкиваемся с удивительным парадоксом – далеко не всегда эти группы соответствуют нашим истинным интересам. Очень часто подбор групп в большей степени является презентацией того, какими мы ходим казаться. Дигитальное тело подчас вообще не соотносится с нашей физической или социальной телесностью: другое имя, иная сфера интересов, а подчас и иная гендерная принадлежность.

Уже на этом, надо сказать, весьма примитивном уровне создания «виртуальной саморепрезентации» мы имеем дело с феноменом эстетизации дигитальной телесности. Физическая телесность может быть улучшена путем

сложных и дорогостоящих операций или долгих и изматывающих тренировок в спортивном зале. Социальная телесность напрямую зависит от телесности физической, а потому может быть сама по себе скорректирована в лишь незначительной степени. А вот дигитальная телесность – абсолютный простор для воображения. Мы можем быть теми, кем хотим быть. И подбор псевдонима, и долгий выбор аватара – будь то наилучшая отретушированная фотография или красивая картинка, не имеющая к автору никакого отношения, – это процесс эстетический. Мы даем сигнал миру – вот мы какие. Это красивая или оригинальная карнавальная маска. И подбор групп – это та же эстетизация себя: мы хотим казаться умнее, сложнее, глубже, а потому подписываемся на интеллектуально-философские и литературные группы; хотим показать, какой у нас прекрасный вкус, – и подписываемся на группы, связанные с искусством и дизайном, и т.д. Редкий пользователь социальных сетей не ловил себя на подобном «лукавстве».

И в данном случае смерть физического тела вовсе не прекращает существование вашего эстетизированного дигитального тела – подобных «мертвых» страниц бесконечное множество в социальных сетях.

Однако в наибольшей степени дигитальная телесность проявляется в более сложных виртуальных проектах. Для понимания дальнейшего текста имеет смысл вспомнить следующее определение: «Специфика статуса ВР (*ВР – виртуальная реальность*) определяется различием между имитацией и симуляцией: ВР не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства» [17]. Иными словами, в дальнейшем речь пойдет именно о создании параллельных реальностей, а не имитации существующей. Мы не будем останавливаться на технологиях, включающих специальные очки виртуальной реальности, поскольку, как показывает практика сегодняшнего дня, пока это находится в большей степени на уровне «аттракциона», не охватывает широкие слои населения и мало влияет на трансформацию механизма самоидентификации.

Хотелось бы остановиться на том, что уже сегодня подчиняет себе миллионы пользователей и где есть возможность создавать самые разнообразные дигитальные тела, вступать в коммуникацию с другими и проживать в полном смысле слова параллельную жизнь. Речь о многопользовательских компьютерных играх. Существуют хотя и сложноорганизованные, но все же совершенно понятные варианты симуляции действительности. Например, это *The Sims*, *Second Life*, *IMVU*, *Life Quest 2: Metropoville* и пр. Реальность этих игр вполне соответствует привычной реальности, хотя и имеет специфические характеристики. Эти и подобные им игры являют собой уникальный феномен, предоставляющий человеку возможность прожить реальную жизнь заново. Пользователь живет в обычных современных городах, покупает, продает, ходит в рестораны, меняет гардероб, заводит романы и т.д. Многие спорят о том, какая игра популярнее – *The Sims* или *Second Life*, но принцип их внутренней организации практически идентичен. Однако *The Sims* прошел сложную эволюцию и долгое время существовал исключительно как однопользовательский проект, каковым и обрел популярность. Игра стартовала в 2000 г., но продолжения и дополнения продолжают выходить. На 2010-е гг. было продано более 125 млн копий. Создатели попытались ввести эту игру в многопользовательский проект, но затея провалилась.

По этой причине Second life для нашего исследования гораздо более интересный проект. Перед нами игра, которая изначально задумывалась и создавалась именно как многопользовательский проект, причем с функциями социальной сети, в чем ее уникальность. Подчас это даже игрой назвать сложно – создатели предоставили пользователям новый мир, где нет сюжетных заданий, «прокачки» и всех прочих традиционных элементов ролевой игры. Пользователь здесь не играет, а живет: создает скульптуры или картины, изготавливает товар на продажу, общается, путешествует, слушает музыку и т.д. Здесь заводят друзей, влюбляются, ходят в рестораны и клубы. Здесь вполне можно зарабатывать. По сути, делать все то, что и в привычном нам мире, но так, как хочет сам человек. Second Life превратился в некий «чистовик» реальной жизни, место, где без помарок и ошибок ты можешь создать нужную тебе жизнь. Сегодня это около 20 млн оригинальных аккаунтов. То есть 20 млн человек решили не просто погрузиться в мир увлекательной игры, – здесь нет, как мы указали выше, традиционных для данного жанра сюжетных ходов, – а «проживать» ту жизнь, которой по тем или иным причинам оказались лишены в реальном мире.

Однако помимо симуляции реальной жизни мир компьютерных игр предлагает проживание абсолютно альтернативной жизни в фантастических мирах. Самые популярные на сегодняшний день – это Lineage, World of Warcraft и the Elder Scrolls-online. Не останавливаясь подробно на всех, упомянем лишь, что суммарное количество аккаунтов даже этих трех игр – 39,5 млн активно играющих, а оригинальных, но «пассивных» аккаунтов еще больше.

Игровая вселенная – это не просто проживание альтернативной жизни, это еще и активная коммуникация. В MMORPG завязываются знакомства, создаются коллективы, возникает дружба. И разрабатывается свой язык, подчас совершенно непонятный людям, далеким от этого мира. Вот несколько примеров, взятых из групп в социальных сетях и форумов, посвященных двум играм – World of Warcraft и the Elder Scrolls-online (ниже приводятся дословные цитаты с различных игровых форумов с сохранением грамматики и стилистики):

*«Убить там мобов нереально (мелкий я), то ли баг, то ли что: сперва было 2 моба, после убийства вылез главарь. Из-за пинга (скакнул до 1к) сдох на 20% от его хп – теперь их там стало 3.*

*Мастерские вшиты падают за выполнение крафтовых дейликов максимального уровня, либо покупаются в гильдсторах. Можно ли купить в гильдсторе сами сундуки – увы, не помню.*

*Дефолтные фреймы и Grid. Только он. Забудь еще про всякие хилботы и Вуду*

*Кто лучше в тиму 2х2 фросту?*

*Рог, шп, дц, энх, ретрик».*

Предельно краткий перечень вышеприведенных примеров указывает на формирование и даже полноценное функционирование параллельной языковой системы, построенной не только на специфической лексике, которую можно было бы маркировать как «профессиональную», но также на жаргонизмах, калькировании английских терминов и, – а это представляется главным, – на постоянных сокращениях. Любая языковая система стремится к



экономии средств, внедряемые же MMORPG языковые нормы ускоряют и делают неизбежным этот процесс: мы уже приводили официальные данные по количеству подписчиков по ряду игр и не будем повторяться, потому в данном контексте лишь подчеркнем – многомиллионная армия пользователей естественным образом транслирует эти языковые нормы из мира виртуального в мир реальный, что не может не сказаться на всей коммуникационной системе.

Данные игры выступают и в качестве компенсации, и формы эскапизма, и формы релаксации, и социальной сети. Что будет определять специфику коммуникации в подобных проектах? Прежде всего, необходимо отметить схожесть всех такого рода игр. Под взаимодействие игроков отведена специальная панель с общим чатом, где и происходит основная переписка. Здесь также выдаются сообщения об «общееигровых» событиях, таких как крупные ярмарки, розыгрыши и праздничные распродажи с указанием мест (городов или иных значимых пунктов), где все это будет происходить. Помимо общеигрового чата, существуют так называемые гильдейские чаты, т.е. чаты для общения только между членами внутри игровой организации. Разумеется, есть и голосовое общение – специальная гарнитура очень часто является обязательной для успешного коммуницирования, поскольку нередки случаи, когда возникает необходимость быстрой реакции и нет времени набирать сообщения. Однако есть и некоторые специфические особенности той или иной игры, задающие формат общения. Так, в частности, в приведенном нами примере с такими монстрами игровой индустрии, как *The Elder Scrolls on-line* и *World of Warcraft*, имеются существенные отличия в технической организации. *The Elder Scrolls on-line* предоставляет игрокам два сервера – североамериканский (США) и европейский (Германия) для входа в игру и дальнейшей в ней «жизни» персонажа. Иными словами, твой выбор определяется в большей степени местом дислокации твоего физического тела, поскольку зайти в игру и оказаться в «пустыне» никому не хочется. В таком случае твоя коммуникация будет ограничиваться только чередованием сна и бодрствования, и ты можешь общаться с представителем любой страны, который «не спит» в это же время суток. Совершенно иная ситуация с *World of Warcraft*, где с 2004 г. существуют десятки серверов, разбросанных по миру, включая Россию и страны Азиатско-Тихоокеанского региона. Здесь общение «сепаратизировано», и, оказавшись изначально на малонаселенном сервере, ты ограничен в коммуникации, а переход с сервера на сервер платный.

Широчайший спектр MMORPG предоставляет бесконечное количество возможностей проживания «альтернативной реальности». Совершенно очевидно, что именно информационное общество и дигитальное тело невероятным образом активизировали рост субкультурных движений, поскольку каждое «игровое» пространство дает нам не одну «игровую» культуру», а множество внутриигровых сообществ со своей иерархией, системой ценностей, символикой и правилами коммуникации.

### **Формирование субкультур и самоидентичность**

«Субкультура – особая сфера культуры; целостное образование внутри господствующей культуры, отличающееся собственным ценностным строем, обычаями, нормами» – так определяют понятие «субкультура» коллектив авторов кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А.И. Герцена [18. С. 347].

Сегодня принципы формирования субкультурных движений несколько изменились. А точнее, появились новые механизмы их формирования, характерные для информационного общества. Как мы писали в самом начале, Э. Тоффлер указывал на неизбежный взрыв субкультурного движения, но не в полной мере учитывал специфику информационной цивилизации, которая задаст ускорение этому процессу.

Пространство MMORPG предоставляет человеку широчайшие возможности самоидентификации и жизни дигитального тела. При этом внутренняя социальная структура виртуальных сообществ во многом близка вполне традиционной и привычной социальной структуре, именно поэтому мы говорим о симуляции. Игровое пространство предлагает различные формы кооперации пользователей – гильдии, ордена, цеховая и клановая организация, религиозные объединения, политические партии и группировки. Если речь идет о фэнтезийных MMORPG, то это расы и классы. Действуют свои писанные и неписанные правила, сложная иерархия и т.д.

Так, например, в локации Златоземье на одном из серверов игры World of Warcraft существует таверна, где собираются любители БДСМ и свингеры. Вернее, собираются их «аватары», или те самые дигитальные тела. Здесь разыгрываются сцены и сюжеты специфической направленности – на то это и ролевая игра, позволяющие посетителям реализовать свои эротические фантазии. Массовые оргии и полуобнаженные тела – обычная картина таверны.

Далеко не каждому игроку этой масштабной игры, насчитывающей 14 лет истории, нравится данное сообщество. Иными словами, сама по себе игра и ее создатели не сделали ничего, чтобы данное сообщество появилось на свет. Но особенности генерации персонажа и «отыгрышания роли» позволяют вести себя довольно свободно. Таким образом, помимо вполне привычных гильдий, боевых отрядов, орденов и прочего, возникают и иные, весьма специфические субкультурные организации.

Можно было бы предположить, что подобная сетевая культура никак не пересекается с тем, что мы привычно называем «реальным миром». Однако это не так. Любая масштабная MMORPG давно и прочно заняла свою нишу и в объективной реальности. Это, например, разнообразные виды художественного творчества: художественная литература, написанная по мотивам тех или иных игровых сюжетов (особенно богато представлена в мире литературы вселенная World of Warcraft), сувенирная продукция (футболки, канцтовары и пр.) с символикой любимых игр, отдельно выпускаются диски с музыкой из любимых игр, карточные настольные игры по виртуальным вселенным и даже художественные фильмы. Стоит упомянуть также непрофессиональное литературное творчество, так называемые фанфики – малая и большая проза по игровым мирам – со своими фестивалями, конкурсами и награждением победителей. Созданы целые каналы в YouTube по самым популярным вселенным и самостоятельные видеоприложения, в частности, Twitch, где проводятся каждодневные «стримы» по игровым вселенным. Причем в случае с интернет-каналами мы говорим о реальных заработках пользователей. Иными словами, виртуальная вселенная может окружать своего почитателя 24 часа в сутки, не оставляя места ни для чего иного.

Есть и другой способ проникновения виртуального мира в мир реальный. Речь о культуре косплея – создании костюмов и репрезентация своих люби-

мых образов как на специальных фестивалях, так и в рамках столь популярных сегодня фотосессий. Создание костюма – это долгий и кропотливый процесс, ведь основная задача – максимальная детализация, полное соответствие тому, что было явлено в виртуальной вселенной. Каждая сверка деталей требует постоянного погружения в любимый мир.

У пользователя, таким образом, формируется полностью параллельная реальность: деятельность, активность, каналы коммуникации, творчество, общение и пр. Парадокс в том, что созданное дигитальное тело «выходит» из виртуального мира, подчиняя себе тело физическое. Когда мы говорим о создании дигитальных тел, то чаще всего имеем в виду одностороннюю связь – есть индивид, который формирует виртуальную репрезентацию себя. Но ситуация куда более сложная, чем это может показаться. Существует и обратная связь – от тела дигитального к телу физическому. Косплей, написание литературных произведений или превращение игры в способ заработка – это своего рода «мягкое» слияние дигитального и физического.

### **Выводы**

Проанализированные процессы являются своеобразной «движущей силой» информационного общества, его медиатором. Дигитальная телесность, на первый взгляд, предоставляет человеку новые возможности. В частности, возможность существования в параллельной виртуальной реальности с полной свободой саморепрезентации и самоидентификации. Однако это лишь видимость свободы, поскольку как в социальных сетях, так и в MMORPG пользователь лишь выбирает образ из предлагаемых ему, собирает свою идентичность из множества культурных паттернов, заложенных в данную программу.

В ходе нашего исследования феномена дигитальной телесности в контексте популярной культуры мы столкнулись с активным процессом формирования новых коммуникативных стратегий и их влиянием на сферу коммуникации в целом с учетом распространенности самого явления. Кратко поясним в данном случае, что мы имеем в виду, в частности, возрастание скорости реакции в ходе коммуникации; трансформация коммуникативных стратегий идет в сторону большей адаптивности при параллельной экономии вербальных средств, максимальном упрощении языка и сокращении словаря как такового. Проанализировав различные виды MMORPG и взаимодействие разных (возрастных, социальных) групп пользователей, мы выявили, что коммуникация в данных играх оказывается более плотной и многоаспектной: пользователь одновременно (в буквальном смысле этого слова) обращается к вербальной коммуникации, письменной – чаты и отправка писем, где используется альтернативная языковая система – и, что самое главное, принципиально новому и малоисследованному виду коммуникации, которую можно обозначить как «межличностная визуальная». Еще раз подчеркнем: если визуальная коммуникация как таковая активно изучается, то коммуникация дигитальных тел пока остается вне поля научной рефлексии, а между тем в информационную эпоху подобного рода коммуникация становится одной из основных. Иными словами, образ, созданный в игре / социальной сети, нередко определяет качество и успешность взаимодействия реальных пользователей. По этой причине можно прогнозировать, что, помимо вышеназванных

особенностей современной коммуникации, личностные коммуникативные стратегии будут включать также все больший перенос акцента на визуальную составляющую.

Популярная культура предоставляет человеку подчас куда больше возможностей самовыражения и самоидентификации, чем способна предложить «реальная» жизнь, а потому вполне можно прогнозировать, что данное направление «виртуального существования» в среднесрочной перспективе не утратит актуальности, а охватит более широкие слои населения.

### Литература

1. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / пер. с фр. и коммент. С.А. Исаева М. : Мартис, 1993. 192 с.
2. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций // Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/6709> (дата обращения: 28.07.2015).
3. Бодрийяр Ж.М. Прозрачность зла. М. : Добросвет, 2009. 387 с.
4. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М. : Мысль, 1993. 958 с.
5. Подорога В.А. Феноменология тела / DEJA VU алиби-не-алиби. URL: <http://ec-dejavu.ru/b/Body.html> (дата обращения: 25.07.2015).
6. Быховская И.М. Номо somaticus: аксиология человеческого тела. М. : Эдиториал УРСС, 2000. 312 с.
7. Жаров Л.В. Человеческая телесность: философский анализ: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Свердловск, 1988. 34 с.
8. Круткин В.Л. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. 1997. № 4. С. 143–151.
9. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / сост., пер. с фр., предисловие, вступ. статья, ком. А.Б. Гофмана. М. : КДУ, 2011. 416 с.
10. Чукуров А.Ю. Конструирование телесности как механизм самоконтроля // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 3 (36). С. 145–149.
11. Ducheneaut N., Moore R.J. The social side of gaming: a study of interaction patterns in a massively multiplayer online game // In Proceedings of the 2004 ACM conference on Computer Supported Cooperative Work, ACM Press, 2004. P. 360–369.
12. Griffiths M.D., Davies M.N.O., Chappell D. Breaking the stereotype: The case of online gaming // Cyber Psychology and Behavior. 2003. № 6. P. 81–91.
13. Vivian Hsueh Hua Chen, Henry Been Lirn Duh. Socializing in an Online Gaming Community: Social Interaction in World of Warcraft // Virtual Community Practices and Social Interactive Media: Technology Lifecycle and Workflow Analysis. April, 2009. 528 p.
14. Тоффлер Э. Шок будущего / пер с англ. Е. Руднева и др. М. : АСТ, 2002. 557 с.
15. Коробейникова Л.А., Забулюните А.-К.И. Реинтерпретация ценностей современной культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 44–56.
16. Михель Д. Технологии, телесность, виртуальная реальность // Marshall McLuhan. Маршал Маклюэнн – философ, исследователь медиа. URL: <http://www.mcluhan.ru/about-media/teletexnologii-tesnost-virtualnaya-realnost/> (дата обращения: 26.08.2018).
17. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. 1998. № 1. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата обращения: 10.08.2018).
18. [Антонян К.А., Артемьева Т.В. и др.] Культурология / под ред. Л.М. Мосоловой. М. : Академия, 2013. 352 с.

**Andrey Yu. Chukurov**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Theory and History Department (Saint Petersburg, Russian Federation).

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

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 144–154.

DOI: 10.17223/2220836/39/13

### DIGITAL BODILITY IN THE POPULAR CULTURE CONTEXT

**Keywords:** digital body; bodility; multiplayer online games; MMORPG; minority cultures.

The article analyzes the phenomenon of digital bodility in the context of popular culture. In particular, in the aspect of digital body existence in the space of MMORPG. The relevance is due to the apparent inadequacy of the traditional morphology of bodility, which implies the existence of a physical and social body, as well as a transformation of communication strategies, including language practices, which are strongly influenced by the gaming industry. However, if we are talking about the appearance of a new type of bodility that fundamentally changes the whole morphology of the phenomenon, then, automatically, we raise another problem implicit in this phenomenon: these are the mechanisms of self-identification. The purpose of the work is to analyze the phenomenon of the MMORPG, the features of social communication and the specifics of self-identification in the virtual space.

Modern foreign studies related to the digital body and the problems of interaction in the virtual world are, as a rule, of an applied nature, and they focus specifically on communication, rather than bodility. So, N. Dachenow, E. Nickell and R.J.Mour were very productively engaged in the study of communication strategies in the MMORPG Star Wars universe. A similar problem was solved by M. Griffiths, M. Davis and D. Chapell, who were among the first to point out that it was the possibility of communication in the MMORPG that was the most attractive for users. V. Chen and G. Dach went further and turned to the analysis of the influence on the user of the immersion process in virtual reality, so they came close to the problem of the digital body itself functioning.

We point out the need to consider the problem of the digital body functioning in the context of increasing activity of minority cultures. Today, it can be unequivocally asserted that the importance of minority subcultural movements will increase. We are already witnessing a process in which subcultural movements are not simply massively entering the forefront of cultural life, but are increasingly asserting their rights to determine the cultural mainstream. The Information Society provided new opportunities and opened new prospects for the development of a very different minority communities.

In our research, we define digital bodility as a highly aestheticized artificially and consciously created for the purpose of its further translation into the virtual world, formally divorced from physical sensations and the physical body, but actively interacting with it. Digital bodility determines the psychophysiological state of the creator, while bringing him/her closer to immortality, being able, in contrast to the social body, to survive the death of the physical body. The article provides an analysis of the MMORPG phenomenon and the features of social communication in the space of multiplayer online games. The self-identification of modern man, and sometimes the whole process of socialization, takes place precisely in the virtual space, so it is extremely important to identify the features of this process.

Sometimes it seems that digital bodility gives the person many new opportunities. In particular, the possibility of existence in a parallel virtual reality with complete freedom of self-representation and self-identification. However, this is only the illusion of freedom, because both in social networks and in MMORPG the user only chooses an image/model/strategy of behavior from the ones offered to him, he collects his identity from the set of cultural patterns embedded in this program. We found that communication in these games is denser and multidimensional: the user simultaneously (in the literal sense of the word) refers to verbal communication, written communication – chats and sending letters using an alternative language system – and, most importantly, a fundamentally new and an unexplored form of communication, which can be described as “interpersonal visual.” We emphasize once again: if visual communication is actively studied as such, then communication of digital bodies remains outside the field of scientific reflection, and meanwhile, communication of this kind becomes one of the main ones. In other words, the image created in the game / social network determines the quality and success of the interaction of real users. We come to the conclusion that the main achievement of the MMORPG is not in the freedom of self-identification provision, but in the new communication strategies formation and their potential influence on the communication sphere as a whole because of the growing popularity of MMORPG.

### References

1. Artaud, A. (1993) *Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima* [The theatre and its double. Seraphim's theatre]. Translated from French by S.A. Isaev. Moscow: Martis.
2. Foucault, M. (n.d.) *Rozhdenie biopolitiki* [The Birth of Biopolitics]. Translated from French. [Online] Available from: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/6709> (Accessed: 28.07.2015).
3. Baudrillard, J.M. (2009) *Prozrachnost' zla* [The Transparency of Evil]. Translated from French by L. Lyubarskaya. Moscow: Dobrosvet.
4. Losev, A.F. (1993) *Bytie. Imya. Kosmos* [Genesis. Name. Kosmos]. Moscow: Mysl'.

5. Podroga, V.A. (n.d.) *Fenomenologiya tela* [The phenomenology of the body]. [Online] Available from: <http://ec-dejavu.ru/b/Body.html> (Accessed: 25th July 2015).
6. Bykhovskaya, I.M. (2000) *Homo somaticus: aksiologiya chelovecheskogo tela* [Homo somaticus: axiology of the human body]. Moscow: Editorial URSS.
7. Zharov, L.V. (1988) *Chelovecheskaya telesnost': filosofskiy analiz* [Human corporeality: the philosophical analysis]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Sverdlovsk.
8. Krutkin, V.L. (1997) Telesnost' cheloveka v ontologicheskom izmerenii [The physicality of a person in the ontological dimension]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 4. pp. 143–151.
9. Moss, M. (2011) *Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noy antropologii* [Society. Exchange. Personality. Proceedings in Social Anthropology]. Translated from French by A.B. Gofman. Moscow: KDU.
10. Chukurov, A.Yu. (2015) Designing of a corporeity as self-checking mechanism. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie – Society. Environment. Development*. 3(36). pp. 145–149. (In Russian).
11. Ducheneaut, N. & Moore, R.J. (2004) The social side of gaming: a study of interaction patterns in a massively multiplayer online game. *Proceedings of the 2004 ACM conference on Computer Supported Cooperative Work, ACM Press*. pp. 360–369.
12. Griffiths, M.D., Davies, M.N.O. & Chappell, D. (2003) Breaking the stereotype: The case of online gaming. *Cyber Psychology and Behavior*. 6. pp. 81–91. DOI: 10.1089/109493103321167992
13. Hsueh Hua Chen, V. & Been Lirn Duh, H. (20009) Socializing in an Online Gaming Community: Social Interaction in World of Warcraft. In: Akoumianakis, D. (ed.) *Virtual Community Practices and Social Interactive Media: Technology Lifecycle and Workflow Analysis*. DOI: 10.4018/978-1-60566-340-1.ch010.
14. Toffler, A. (2002) *Shok budushchego* [Future shock]. Translated from English by E. Rudnev et al. Moscow: AST.
15. Korobeynikova, L.A. & Zabulionite, A.-K.I. (2017) Reinterpretation of values of modern culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 44–56. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/5
16. Mikhel, D. (n.d.) *Tekhnologii, telesnost', virtual'naya real'nost'* [Technologies, physicality, virtual reality]. [Online] Available from: <http://www.mcluhan.ru/about-media/teletexnologii-tesnost-virtualnaya-realnost/> (Accessed: 26th August 2018).
17. Žižek, S. (1998) Kiberprostranstvo, ili Nevynosimaya zamknutost' bytiya [Cyberspace, or the Unbearable Closure of Being]. *Iskusstvo kino*. 1 [Online] Available from: <http://kinoart.ru/ru/archive/1998/01/n1-article25> (Accessed: 10th August 2018).
18. [Antonyan, K.A., Artemieva, T.V. et al.] (2013) *Kul'turologiya* [Culture Studies]. Moscow: Akademiya.

УДК 008:001.8

DOI: 10.17223/22220836/39/14

**А.В. Швецова, Е.В. Донская, О.Б. Элькан**

## **О ЗАКОНЕ МИНИМИЗАЦИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПТОВ**

*Статья посвящена изучению образного языка культуры, двухуровневого интертекста и парадигмы метавиртуализма. Обосновывается тенденция к минимизации художественных концептов как объективное следствие воздействия верхнего образного слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры. Постановка проблемы связана с важнейшими научными и практическими задачами: вырваться из постмодернистского застоя концентрированной пустоты и воинствующих симулякров; вернуться в мир смыслов, красоты, неуклонного поступательного развития культуры. В качестве обобщения заявлен закон минимизации репрезентации художественных концептов.*

*Ключевые слова: художественная культура, концепт, интертекст, метавиртуализм, минимизация.*

Авторы поднимают актуальные для исследователей современной культуры и искусства вопросы образного языка культуры, двухуровневого интертекста и парадигмы метавиртуализма. Формирование образного мышления, способности воспринимать семантически насыщенный язык образных конструкций требуют глубокого понимания принципов построения различных текстов культуры на виртуальном уровне. Здесь необходимы глубокие теоретические исследования.

Цель данной работы – обосновать тенденцию к минимизации художественных концептов как объективное следствие воздействия верхнего, образного, слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры и обобщить эту тенденцию как закон минимизации репрезентации художественных концептов.

Объект исследования – это образный, верхний, слой двухуровневого интертекста, носитель тезауруса виртуальных образов, конструкций и понятий, составляющих семантическое поле культуры. Предмет исследования – свойство образного слоя двухуровневого интертекста, проявляющееся в минимизации репрезентации концептов при их трансляции в материальные тексты культуры.

### *Концепты и образы.*

Однозначно понимаемого и употребляемого определения концепта в современной научной литературе нет. В традиционно узком понимании «концепт – это объем некоторого понятия» [1. С. 63], а объем понятия – это множество предметов, каждому из которых принадлежат признаки, относящиеся к содержанию понятия. Понятие, в свою очередь, – зафиксированный результат мышления, в котором отражаются существенные отличительные признаки объектов. Содержание понятия – это совокупность существенных признаков, отраженных в этом понятии.

Лингвисты понимают под концептом «любую дискретную содержательную единицу коллективного сознания, отражающую предмет реального или идеального мира, хранимого в памяти носителей языка... Концепт вербализуется, обозначается словом, иначе его существование невозможно» [2. С. 29]. В этом лингвистическом определении узкое специфическое, спорное место – вербализуемость концепта. На самом деле невербальных, иррациональных концептов гораздо больше, чем вербализуемых. Это следует из перечислимости языковых конструкций, основанных на конечном алфавите, словах и предложениях каждого конкретного (русского, английского и др.) языка. Основное предназначение концептов – обеспечивать процесс мышления. Попытки постичь сущность концепта приводят к осознанию факта существования целого ряда смежных понятий и терминов. Такие термины, как «концепт», «понятие» и «значение», в реальном текстовом употреблении часто функционируют как синонимы, замещая друг друга [3. С. 14]. В зарубежной литературе концепт и понятие обычно отождествляются: *concept formation* переводится как «формирование понятия». Существует также представление о понятии как о рациональной содержательной части концепта, а об образе – как о функциональном ядре концепта. Соотношение концепта и образа связано с невербальностью мышления и представлением о сознании как двухслойном явлении, сочетающем образный и рациональный (рефлексивный) слои. В отличие от относительно ригидного вербально-рефлексивного уровня, тезаурус «верхнего» (образного) слоя интертекста обладает высокой степенью семантической динамичности, гибкости, «эластичности»; те или иные образы по самой своей природе не могут обретать строго определенное «значение», смысл, жесткую и однозначную интерпретацию – их конкретные проявления всегда и в первую очередь именно конкретны, индивидуальны и уникальны. В этом смысле их можно сопоставить с юнгианскими «архетипами»: Юнг, как известно, видел в архетипических образах формообразующее начало, присутствующее в психике каждого человека. Коллективное бессознательное изолировано от индивидуального: оно «всеобщее», а не является прерогативой отдельной личности, но в то же время его проявления так же уникальны и индивидуальны [4. С. 20]. В процессе мыслительной деятельности человек оперирует образами, которые несут «прикрепленные» к образам рациональные знания [5. С. 170]; образы актуализируются в зависимости от ситуации и цели. Образы составляют семантический мир культуры, «сотканный» из постоянно растущего и самообогащающегося интертекста. Семантический язык образов по отношению к интертексту является для него единым метаязыком, который сложнее интертекста и тем более любого его фрагмента. В этом смысле мы говорим об интертекстуальном единстве образного языка [6. С. 6] и, шире, – о двухуровневом интертексте и парадигме метавиртуализма [6–8].

Под репрезентацией художественного концепта мы представляем его воплощение в том или ином произведении искусства. Художественный концепт при этом трактуется как «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [9. С. 92]. Средства реализации художественных



концептов разнообразны и богаты, их исследование на сегодняшний день является актуальным [10. С. 23].

Вместе с творцом-художником в процесс интерпретации образов и восприятия концептов вовлекается зритель, слушатель, читатель, который постоянно «растет», «питаясь» не только воплощенными произведениями художественной культуры, но и (в большей степени) миром верхнего, образного, слоя интертекста. «Плывет» в виртуальном тезаурусе этого слоя вместе с автором, по малейшему «намеку» которого интерпретирует и дополняет концепты и уточняет для себя воспринятые образы.

*Закон минимизации репрезентации художественных концептов.*

В работе Е.С. Конопкиной [11. С. 19] подмеченная минимизация вербальной репрезентации концептов объясняется стремлением к уменьшению времени на реализацию мысли, вызывающим редукцию используемых языковых единиц, и далее – тем, что относительная «избыточность» языка порождает тенденцию, а затем и закон проявления экономии языковых усилий. Действительно, «в языке может действовать как закон расширения, так и закон экономии языковых средств. Способом реализации последнего является фономорфологическая и семантическая минимизация существующих языковых средств, а способом реализации закона расширения – наращение семантики, морфем или слов» [12. С. 318]. Здесь под фономорфологической минимизацией понимается процесс сокращения, редукции языковых единиц – фонем, морфем, слов, словосочетаний, предложений и в целом – текста [11. С. 19].

Исследуя современные поэтические тексты, замечают неуклонное сокращение средней длины стихотворения от сборника к сборнику, уменьшение количества строф, стремление к лаконизму, перерастающее в тяготение к поэтической миниатюре. Иногда говорят о компрессии информации, приращении смысла, содержательности и одновременно минимизации средств выражения, роста информационной емкости знаков [13. С. 127]. Очевидна тенденция сделать более лаконичным живописный язык портрета, пейзажа, скульптуры. Такое проявление лаконичности, кажущееся упрощение художественного языка, минимизация на самом деле направлены на концентрацию зрителя на генерируемые художественным произведением (репрезентацией концепта) образы. Эта минимизация средств выражения, с нашей точки зрения, является объективным следствием воздействия верхнего, образного, слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры и может быть обобщена как закон минимизации репрезентации художественных концептов. Обоснование этого закона состоит в том, что стремительное развитие виртуального тезауруса – верхнего, образного, слоя интертекста – и взаимодействие с ним творца и интерпретатора приводит к появлению огромного количества виртуальных связей и соответствующих им «указателей» на сложнейшие образные конструкции, понятия, концепты, уже осознанные и освоенные ранее. Для обмена информацией между художником и зрителем на современном этапе развития культуры, называемом нами метавиртуализмом, не требуется подробная детализация для порождения, переноса и восприятия смыслов. Поэтому репрезентация художественных концептов неизбежно подвергается минимизации.

В качестве яркого примера минимизации художественного концепта, о которой идет речь, приведем работу известного советского скульптора Вадима Сидура (1924–1986) «Памятник погибшим от насилия» (рис. 1). Достаточно секунды, чтобы, взглянув на эту скульптуру, понять все, что хотел сказать ее автор. Несмотря на минимальность репрезентации, мгновенно раскрываются множественные ассоциации, порождаются многочисленные образы. Уместно процитировать самого Вадима Сидура. Не касаясь именно этой работы, он говорил: «Сотни, тысячи, миллионы людей погибли от насилия. Пули, виселицы, бомбы, газовые камеры, концлагеря, пытки, смертные казни... Кажется, должно же это когда-то прекратиться! Но человечество, как бы лишенное разума, ничему не научается... Меня постоянно угнетало и угнетает физическое ощущение бремени ответственности перед теми, кто погиб вчера, погибает сегодня и неизбежно погибнет завтра» [14. С. 237].



Рис. 1. В. Сидур. Памятник погибшим от насилия в Касселе, Германия (1974)

Fig. 1. V. Sidur. Monument Victims of Coercion in Kassel, Germany (1974)

Нельзя не отметить, что замечательный скульптор Вадим Сидур в совершенстве владел способностью точной минимальной репрезентации сложнейших образов.

Выше говорилось о наличии двух противоположных тенденций культурного развития – «минимизации» и «расширения». Безусловно, при определенных условиях они способны не только противостоять друг другу, но также гармонично сосуществовать, взаимно друг друга обогащая. Мы полагаем, что подобные условия обеспечиваются, в частности, в рамках культурно-художественной парадигмы «синтеза искусств». В случае когда в рецепцию того или иного образа вовлечены художественные средства не одного, а нескольких видов искусств, каждое из них должно в определенной степени стремиться к минимизации в использовании этих средств, дабы избежать дисбаланса и «перетягивания одеяла на себя». С другой же стороны, подобный синтез, создавая синестетический эффект, экспоненциально расширяет спектр возможностей восприятия того или иного образа, «вживания» в него,

индивидуально-личностного его понимания. Развитие современных технологий формирует особо благоприятную ситуацию для поисков в этом направлении; виртуализация искусства актуализирует тот идеал Gesamtkunstwerk («тотального произведения искусства»), необходимость которого обосновал еще Рихард Вагнер [15].

*Выводы и перспективы дальнейших исследований.*

Тенденция минимизации живописного языка портрета, пейзажа, скульптуры, кажущееся упрощение изобразительных средств на самом деле направлены на концентрацию зрителя на генерируемые художественным произведением (репрезентацией концепта) образы. Эта минимизация является объективным следствием воздействия верхнего, образного, слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры и может быть обобщена как закон минимизации репрезентации художественных концептов.

Дальнейшие исследования в данном направлении будут посвящены изучению образного языка культуры с позиций закона минимизации репрезентации художественных концептов и порождения сложных образных конструкций. Перспективным представляется также продолжение и углубление анализа гармоничного сосуществования культурно-художественных процессов «минимизации» и «расширения» в рамках синтеза искусств.

### *Литература*

1. Колесо В.В. Слово и дело. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2004. С. 57–71.
2. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1996. 104 с.
3. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М. : ИТДГК «Гнозис», 2004. 236 с.
4. Элькан О.Б., Путра В.А. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К.Г. Юнга // Культурная жизнь юга России. 2017. № 3. С. 20–24.
5. Стернин И.А., Розенфельд М.Я. Слово и образ. Воронеж : Истоки, 2008. 243 с.
6. Донская Е.В. Двухуровневая концепция интертекстуальности и образный язык культуры // Международный научный центр «Сфера общественных наук»: Культурология. 2015. № 1 (7). С. 88–90.
7. Донская Е.В. Интертекст культуры и творчество: направленная «случайность» и открытие // Культура народов Причерноморья. 2013. № 252. С. 151–154.
8. Донская Е.В. Культурный синдром «простота–сложность» и метавиртуализм // Материалы VI Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия». Симферополь : Антиква, 2017. С. 16–18.
9. Беспалова О.Е. О соотношении художественного и культурного концептов (на материале поэзии Н. Гумилева) // Слово. Семантика: сб. науч. тр. СПб. : Изд-во РГП им. А.И. Герцена, 2002. С. 89–95.
10. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте // Вестник ТГПУ. 2005. Вып. 3 (47). Серия: Гуманитарные науки (Филология). С. 18–24.
11. Конопкина Е.С. Фономорфологическая и семантическая минимизация языковых единиц // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. № 4. С. 19–22.
12. Хашимов Р.И. Об одном способе словообразования // Русский язык. Актуальные проблемы лингвистики и дидактики. Елец, 2002.
13. Молчкова Л.В. Идиоматизация как способ компрессии информации // Вестник Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2: Языкознание. 2012. № 2 (16). С. 124–128.
14. Сидур В.А. Памятник современному состоянию: Миф. М. : Вагриус, 2002. 510 с.
15. Элькан О.Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и внемузыкальных художественных средств // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2017. № III-2 (31). С. 85–90.

**Antonina V. Shvetsova**, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: voljaton@rambler.ru

**Elena V. Donskaya**, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: elenadonskaja@mail.ru

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

E-mail: elkan.79@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 155–161.

DOI: 10.17223/2220836/39/14

## ABOUT THE LAW OF MINIMIZATION OF REPRESENTATION OF ARTISTIC CONCEPTS

**Keywords:** culture; artistic culture; language of culture; image; concept; intertext; metavirtualism; minimization.

The authors appeal to the issues relevant to researchers of contemporary culture and art in the field of figurative language of culture, the two-level intertext and paradigm of metavirtualism.

The object of research is a figurative, upper layer of two – level intertext, the carrier of the thesaurus of virtual images, constructions and concepts that make up the semantic field of culture. The subject of the research is the property of the image layer of the two-level intertext manifested in minimizing the representation of concepts in their translation into material texts of culture. The aim of the work is to substantiate the tendency to minimization of artistic concepts as an objective consequence of the influence of the upper, figurative layer of intertext on the integral process of development of artistic culture and to generalize this trend as a law of minimization of representation of artistic concepts.

The ratio of the concept and the image associated with never validate of thinking and the idea of consciousness as a two-layer phenomenon, combining the imaginative and the rational (reflective) layer. In contrast to the relatively rigid verbal-reflexive level, the thesaurus of the “upper” (figurative) layer of intertext has a high degree of semantic dynamism, flexibility, and elasticity; these or other images by their very nature can not acquire a strictly defined “meaning”, meaning, rigid and unambiguous interpretation – their specific manifestations are always and first of all concrete, individual and unique. In this sense, they can be compared with the “archetypes” of K. G. Jung.

Researchers of modern poetic texts notice a steady reduction in the average length of the poem from the collection to the collection, a decrease in the number of stanzas, the desire for laconism, which grows into gravitation to poetic miniature. Sometimes they talk about the compression of information, the increment of meaning, content and at the same time minimize the means of expression, the growth of information capacity of signs. There is an obvious tendency to make the picturesque language of portrait, landscape, sculpture more laconic. Such a manifestation of conciseness, apparent simplification of the artistic language, minimization is actually aimed at concentrating the viewer on the images generated by the work of art (representation of the concept). This minimization of means of expression, from our point of view, is an objective consequence of the impact of the upper, figurative layer of intertext on the whole process of development of artistic culture, and can be generalized as a law of minimization of representation of artistic concepts. It is also promising to continue and deepen the analysis of the harmonious coexistence of cultural and artistic processes of “minimization” and “expansion” in the framework of the synthesis of arts.

## References

1. Kolesov, V.V. (2004) *Slovo i delo* [Word and Action]. St. Petersburg: St. Petersburg State University. pp. 57–71.
2. Babushkin, A.P. (1996) *Tipy kontseptov v leksiko-frazeologicheskoy semantike yazyka* [Types of concepts in lexical and phraseological semantics of language]. Voronezh: Voronezh State University.
3. Vorkachev, S.G. (2004) *Schast'e kak lingvokul'turnyy kontsept* [Happiness as a linguocultural concept]. Moscow: Gnosis.
4. Elkan, O.B. & Putra, V.A. (2017) Formation of the symbolic sphere of culture in K.G. Jung's ideas of analytical psychology. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. pp. 20–24. (In Russian).
5. Sternin, I.A. & Rozenfeld, M.Ya. (2008) *Slovo i obraz* [Word and Image]. Voronezh: Istoki.

6. Donskaya, E.V. (2015) Dvukhurovnevaya kontsepsiya intertekstual'nosti i obraznyy yazyk kul'tury [Two-level concept of intertextuality and figurative language of culture]. *Mezhdunarodnyy nauchnyy tsentr "Sfera obshchestvennykh nauk": Kul'turologiya*. 1(7). pp. 88–90.
7. Donskaya, E.V. (2013) Intertekst kul'tury i tvorchestvo: napravlenaya "sluchaynost'" i otkrytie [Intertext of culture and creativity: directed "chance" and discovery]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*. 252. pp. 151–154.
8. Donskaya, E.V. (2017) [Cultural Syndrome "Simplicity-Complexity" and Metavirtualism]. *Iskusstvo i nauka tret'ego tysyacheletiya* [Art and Science of the Third Millennium]. Proc. of the Sixth International Conference. Simferopol: Antikva. pp. 16–18. (In Russian).
9. Bespalova, O.E. (2002) O sootnoshenii khudozhestvennogo i kul'turnogo kontseptov (na materiale poezii N. Gumileva) [On the relationship of artistic and cultural concepts (on the material of N. Gumilyov's poetry)]. In: *Slovo. Semantika* [Word. Semantics]. St. Petersburg: St. Petersburg State Pedagogical University. pp. 89–95.
10. Bolotnova, N.S. (2005) Leksicheskie sredstva reprezentatsii khudozhestvennykh kontseptov v poeticheskom tekste [Lexical means of representation of artistic concepts in a poetic text]. *Vestnik TGPU – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 3(47). pp. 18–24.
11. Konopkina, E.S. (2016) Phonomorphological and semantic minimization of language units. *Vestnik VGU. Seriya: lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and intercultural communication*. 4. pp. 19–22. (In Russian).
12. Hashimov, R.I. (2002) Ob odnom sposobe slovoobrazovaniya [About one method of word formation]. In: *Russkiy yazyk. Aktual'nye problemy lingvistiki i didaktiki* [Topical problems of linguistics and didactics]. Elets: [s.n.].
13. Molchkova, L.V. (2012) Idiomatizatsiya kak sposob kompressii informatsii [Idiomatization as a way of information compression]. *Vestnik Volgogr. gos. un-ta. Ser. 2. Yazykoznanie – Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*. 2(16). pp. 124–128.
14. Sidur, V.A. (2002) *Pamyatnik sovremennomu sostoyaniyu: Mif* [A Monument to the Modern State: Myth]. Moscow: Vagrius.
15. Elkan, O.B. (2017) Gesamtkunstwerk of Richard Wagner: the integration of musical and extramusical artistic means. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Scholarly Notes of Komsomolsk-na-Amure State Technical University*. III-2(31). pp. 85–90. (In Russian).

УДК 008.001.14

DOI: 10.17223/22220836/39/15

**П.Г. Шинкевич**

## **СУЩЕСТВОВАНИЕ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В КОНТЕКСТЕ ПОНИМАНИЯ ПЛАТОНОВСКИХ ЭЙДЕСОВ**

*Статья посвящена исследованию музыкального текста в контексте онтологии Платона. Процесс его когнитивного осмысления включает в себя наработку и выбор необходимых инструментов онтологического и герменевтического уровней. Нарботанная методология идентификации музыкального текста позволяет проследить его генерологию. Автор приходит к выводу о том, что рождение музыкального текста находится в интуитивном опыте его создателя как вечная идея. Актуализация же этого опыта в непосредственную графику текста является продуктом вторичной рефлексии.*

Ключевые слова: эйдес, единое, первоидея.

Предлагаемая читательскому вниманию статья посвящена проблеме онтологического и герменевтического осмысления авторского текста. В рамках интересующей проблемы мы попытаемся отразить ее суть в контексте основных положений онтологии Платона. Задача данной статьи состоит в том, чтобы понять сопряженность аутентичного текста и его толкования с теорией идей великого античного мыслителя. Статья опирается на известные труды Т. Васильевой, Г. Гадамера, Дж. Левинсона и других исследователей.

В процессе когнитивного анализа аутентичного текста перед толкователем стоит вопрос историко-культурной адекватности его осмысления. Процессуальность осмысления представлена наличием онтологического и герменевтического уровней. Апеллирование к тому или иному уровню детерминирует выбор самих инструментов, на основе которых и происходит познание или его невозможность.

Проблема распознавания герменевтической сущности текста означает «видение» его в целом, т.е. распознавание тех предпосылок, которые и породили данный текст. В этом случае речь идет о тех условиях, которые обеспечивает себе сам толкователь. Под условиями здесь надо понимать как апеллирование к исторической традиции создания данного текста, так и интуитивное осмысление мироощущения идей его автора. Помимо интуитивного осмысления текста, толкователю также даны и интеллектуальные инструменты познания. Об этом рассуждает Ганс Гадамер, говоря о «понимании как о слиянии горизонтов автора и толкователя» [1], вводя, например, понятие предрассудка как инструмента познания исторического текста: «То, что в виде идеи абсолютного самоконструирования разума предстает как ограничивающий предрассудок, в действительности принадлежит самой исторической реальности. Признание исторической конечности способа бытия человека требует принципиальной реабилитации понятия предрассудка и согласия с существованием вполне законных предрассудков» [Там же. С. 324–329]. Понимание и использование предрассудка как некоего предзнания мо-

жет служить инструментом интеллектуального «вычитывания» смыслов текста, обеспечивая, таким образом, историко-культурную правдивость.

Что же происходит на онтологическом уровне осмысления текста, т.е. как он существует в принципе и вписывается в картину мира? Другими словами, как можно обозначить онтологический статус исторического текста? На наш взгляд, наиболее близким методологическим обоснованием, показывающим онтологическую уникальность исторического текста, является теория идей великого античного мыслителя Платона, согласно которой вечные идеи или эйдесы существуют сами по себе независимо от вещей.

Принято считать, что Платон является одним из основателей идеалистического направления в мировой философии. Во многих сочинениях философа проводится мысль о том, что бытием в подлинном смысле слова можно назвать только абсолютные сущности, сохраняющие свою самосущность безотносительно пространства и времени. Такие абсолютные сущности называются в сочинениях Платона идеями, или эйдесами [2].

Если распознавание герменевтической сущности текста означает «видение» его когнитивного целого, определение уровней пред-знания, то методология Платона позволяет также показать онтологическую уникальность исторического текста. Доказательство данного утверждения можно найти в диалоге «Парменид», где представлен и разбирается один из основных тезисов платоновской онтологии: «...существуют определенные идеи, названия которых получают приобщающиеся к ним вещи; например, приобщающиеся к подобию именуются подобными, к великости – большими, к красоте – красивыми, к справедливости – справедливыми» [Там же. С. 321].

В контексте онтологии Платона нам предстоит показать уникальность исторического текста, обозначить роль транскриптора толкования, а также увидеть границы возможного понимания самого процесса взаимодействия.

Т. Васильева, анализируя диалог «Парменид», замечает: «...единое может оставаться единым, и только единым, одним-единственным единым, лишь до тех пор, пока оно не существует. Как только единое становится существующим единым, оно перестает быть только единым и становится многим» [Там же. С. 322]. Если под Единым понимать изначальный исторический текст, который остался неизменным в некоем историческом пространстве, то Многим можно обозначить последующие толкования-прочтения этого текста, которые подобны Единому, однако актуализация толкований как Многого делает Единое уже не единым, а значит, оно в определенном смысле перестает существовать.

Можно предположить, что вечная и негибнущая идея, по Платону, есть не что иное, как исторический авторский текст, интуитивно актуализированный однажды, а Вещи есть любые возможные толкования, которые задают конечность Идеи, лишают ее единства и бесконечно удаляют от источника. Вещь-толкование соотносится с Идеей-текстом только лишь через подобие (частичное соответствие), тем самым неся лишь какую-то ее часть.

В дальнейшем если толкование текста не может воссоздать всей полноты источника идеи, а только лишь задает некое ее подобие, то само толкование становится губительным, поскольку предстает как нечто другое. Парадокс, возможно, заключается в том, что идеальность текста в его неактуализации, в отсутствии любого возможного толкования. Другими словами, вечная идея-

текст будет единой и бесконечной до тех пор, пока не существует в каком-либо прочтении, как только она становится вещью-толкованием, она перестает существовать. В данном случае мы можем вспомнить вышеупомянутое платоновское размышление о Едином в диалоге «Парменид».

Представить процессуальность развития данного утверждения мы можем на примере любого произведения искусства, которое имеет начальную отправную точку в виде записанного авторского текста, и дальнейшие его прочтения в виде толкований, постоянно удаляющихся во времени. Композитор, зафиксировав текст своего музыкального сочинения, актуализирует его как идеальное первоначало, делая его самосушим, вечным и единым. Исполнитель, читая этот текст, актуализирует его через свое отображение окружающей реальности и субъективное восприятие. Таким образом, апеллируя к изначальной первоидеи, толкователь вносит какое-то ее прочтение. Это прочтение соотносится с первоисточником лишь отчасти и только в том случае, если автор и транскриптор являются современниками и могут только взаимодействовать и обсуждать этот процесс. Однако если они удалены друг от друга на несколько веков, то значимость деятельности транскриптора в данном контексте вообще под большим вопросом или, как говорилось выше, она губительна. Отчасти доказательством вышесказанного могут послужить Гадамеровские размышления о произведении искусства в работе «Герменевтика и деконструкция»: «Для произведения искусства, сколько бы оно ни представлялось исторической данностью и одновременно возможным предметом научного исследования, все же остается в силе то утверждение, что оно само говорит нам нечто – причем таким образом, что сказанное им никогда не удастся исчерпать в понятии» [3. С. 120]. Получается, что статус существования текста диктует одни условия его понимания, а попытка каким-либо образом прочесть или растолковать данный текст ведет к своего рода исчезновению самого бытия, снимает его первоидею.

В таком случае как быть транскриптору в принципе? Ведь далее, при попытке растолковать идею, даже если сама процедура ее упраздняет, по Платону, должно происходить рождение вещи, которая и подтверждает и несет некую информацию об идее, хотя в полном смысле не может быть ей подобна.

Об этом опять-таки упоминает Гадамер в вышеуказанной работе: «То же самое относится и к опыту истории, так что идеал объективности исторического исследования никогда не является не только единственной, но и перво-степенной стороной дела, в то время как отличительная особенность собственно исторического опыта состоит в том, что мы находимся внутри происходящего, не зная, что с нами случается, и лишь оглядываясь назад понимаем, что случилось» [Там же. С. 120]. Метаморфозы, случающиеся с толкователем в момент толкования текста, постоянно переносят его, с одной стороны, внутрь события, с другой стороны, заставляют наблюдать за ним. Необходимо осознать и определить некую методологическую константу закономерного познания и проникновения в исторический текст таким образом, чтобы он мог стать прочитанным и не потерял своей самосущности. Удивительно, но Гадамер в этом смысле неспроста апеллирует к Платону: «Этому можно поучиться у Платона, который писал лишь диалоги и никаких догматических текстов... так что я пытался как раз удержать незавершенность лю-



бого духовного опыта и вывести следствия для герменевтики» [3. С. 121]. Вследствие этого можно утверждать, что любое несовершенство исполнения исторического текста остается в своем времени как существующая вечная идея, которая хоть и представляет собой некую незавершенность духовного опыта, но тем не менее сохраняет свою идентичность и полноту бытия. Подтверждением может служить исполнение старинной музыки на аутентичных инструментах. Для современной интерпретации создаются определенные условия: серьезное изучение исторических текстов, реконструкция музыкальных инструментов. Но подобные эксперименты не всегда успешны, о чем доказательно сообщает Н. Арнонкур: «Для меня неопровержимо, что каждый инструмент на момент его использования в профессиональной музыке достиг оптимальной стадии своего развития, на которой уже не могло быть тотальных усовершенствований. Каждое следующее изменение „к лучшему“ приводило одновременно к худшему – потере других, в данный момент невостребованных ценностей. Эта гипотеза постоянно подтверждалась в течение длительной практики и в итоге приобрела для меня характер доказанного факта» [4. С. 41].

Таким образом, мы показали и можем предполагать, что исторический текст, по Платону, существует как идея Единого, а любое толкование текста рассматривается как потеря Единого (идеи) и перехода во Многое (вещи). По сути, проблема взаимодействия авторского текста и толкования транскриптора – это попытка найти подобие Единого и Многого или, по крайней мере, определить посредством чего они соотносятся.

В контексте заявленной нами темы довольно интересным будет знакомство с несколькими философскими позициями, в некотором роде продолжающими онтологию Платона, хотя и отчасти рассматривающими текст в весьма неклассическом ключе. Речь пойдет о таких фигурах, как Питер Киви и Джерольд Левинсон, сделавших довольно значительный вклад в философию музыки за последнюю четверть века. Их позиция в рамках заявленного вопроса представляется очень интересной. Она показывает феномен платонизма, с одной стороны, как фундаментального ключа к познанию музыкального смысла текста, с другой – не столь идеалистическим познанием предмета анализа. Методологически их позицию можно охарактеризовать как более рациональную и эмпирически подготовленную, хотя отчасти это и не совсем так.

В одной из своих работ «Platonizm in music: another kind of defense» П. Киви выражает свое понимание структуры музыкального текста и показывает преимущества платонизма в музыке, сообщая об их очевидности. Вместе с тем недостатки платонизма, по его мнению, порой слишком преувеличены. Киви пытается отбросить предполагаемые недостатки платонизма и таким образом показать его как основной принцип толкования музыкального произведения. Апеллируя к Дж. Левинсону, П. Киви дает свое понимание сущности музыкального текста, определяя ее как звуковую структуру: «Музыка – это своего рода структурный тип, звуковая структура, последовательность и образец звуков – чистый и простой» [5. Р. 245]. П. Киви размышляет о том, что если исходить из онтологии Платона, то «два разных композитора, определяя одну и ту же звуковую структуру, должны обязательно сочинить одну и ту же музыку» [Ibid.]. Как видим, обычно в искусстве этого почему-то не происходит и очевидно, что, имея одну идею в интуитивном опыте, два раз-

ных композитора, даже находясь в одной традиции, сгенерируют совершенно разный музыкальный текст.

Далее П. Киви размышляет: «...музыкальные произведения обладают необходимыми эстетическими свойствами, они созданы отдельными композиторами в определенное время истории: эстетические и художественные атрибуты музыкальных произведений отчасти являются функциями и должны быть оценены со ссылкой на тотальный музыкально-исторический контекст, в котором композитор находится во время творения своего текста» [5. Р. 245].

П. Киви приводит очень интересный опыт философского осмысления музыкального текста концерта из произведений Йозефа Гайдна, слушателем которого он был, и делится уникальным, с нашей точки зрения, результатом. Философ показывает разные уровни существования текста при различных исходных аутентичных данных, из чего становится понятно, как та или иная звуковая структура существует и действует на слушателя. «До начала момента звучания музыки ведущим концерта были даны комментарии о недавнем научном исследовании, ставящим под сомнение авторство одной из симфоний Гайдна» [Ibid. Р. 247]. Как очевидец П. Киви описывает опыт восприятия музыки Гайдна на концерте, после того как он услышал исходные данные. Каково же было его удивление, когда знание о том, что это возможно не Гайдн, не позволило слушать эту музыку как музыку Гайдна. Изначальная первоидея стала условностью, и вещь, если не перестала существовать, то стала по меньшей мере другой. «Знание о том, кто создал текст, безусловно, повлияет на то, как мы его слышим. При этом мы слушаем одно и то же музыкальное произведение, а не разные сочинения» [Ibid. Р. 248]. Здесь стоит упомянуть об известном факте, связанном с «Реквиемом» Моцарта. Проблема подлинности авторского текста широко изучена в истории музыковедения и представлена достаточно большим количеством научных работ, автором одной из которых был Г. Аберт. В данной работе разбирается степень участия Моцарта как композитора. Как известно, произведение было частично закончено, частично осталось в набросках, завершить же работу над текстом помогали австрийский композитор и дирижер Й. Эйблер, а также ученик Моцарта Ф. Зюсмайер. Г. Аберт пишет: «В партитуре Моцарта полностью были закончены две первые части, Requiem и Kyrie. Начиная с Dies irae, были полностью выписаны лишь вокальные голоса и иногда цифрованный бас, что же касается инструментов во вступлениях, интермедиях и в иных характерных местах, то в качестве пометок были намечены только мотивы» [6. С. 380]. Получается, Моцартом был выписан интуитивный план как идея музыкального изложения, сам непосредственный текст он в этих частях сочинения не создавал. Как поясняет Аберт, степень участия Зюсмайера довольно велика: «...сняв копию с наличной рукописи Моцарта, он внес в свою копию отсутствующую инструментовку, так как она, по его мнению, наилучшим образом соответствовала бы намерениям Моцарта. Конец Lacrimosa, Sanctus, Benedictus и Agnus Dei он, по его же данным, „изготовил совсем заново“ и только „для того, чтобы придать произведению больше единообразия“, повторил фугу Kyrie. Все вместе – обе первые части в моцартовском оригинале, остальное в рукописи Зюсмайера – было передано заказчику» [Там же. С. 381]. Этот факт свидетельствует и показывает в деталях вышеупомянутое

размышление П. Киви о том, как знание об авторстве меняет существование и восприятие авторского текста.

Говоря о существовании авторского текста с сомнительным уровнем подлинности, мы, однако, затронули вопрос восприятия данного текста непосредственным слушателем. Об этом говорит П. Киви как реальный участник своеобразного эксперимента. Однако не стоит забывать о взаимосвязи между авторским текстом как идеей и его интерпретатором. Несомненно, хор, которому неизвестно участие других композиторов, в моцартовском «Реквиеме» интерпретировал бы его совершенно иначе, чем те исполнители, которые об этом факте осведомлены. Мы полагаем, что если взять один и тот же хор, исполняющий «Реквием» именно Моцарта, а затем сообщить исполнителям, что это не совсем Моцарт и попросить через какое-то время повторить сочинение с учетом этих данных, это будут, безусловно, два различных толкования.

Авторский текст – это то, что звучит, или то, что мы знаем о нем? Знание о тексте может не позволить ему актуализироваться или частично существовать. Вместе с тем некая звучащая структура еще не может сообщать нам знание о подлинности.

Особенности существования музыкального текста как некой звуковой структуры раскрывает в своей позиции Д. Левинсон. В труде «*Music, Art, and Metaphysics*» автор размышляет об онтологическом статусе музыкального произведения: «Что именно Бетховен сочинил? Ну, например, сочинил квинтет для фортепиано и деревянно-духовых в 1797 г. Можем ли мы сказать, что Бетховен сочинил собственно звуки? Нет, поскольку звуки ушли в небытие, а квинтет сохранился» [7. Р. 67]. Принципиально в этой позиции, как автор идентифицирует музыкальный текст. Что представляет само по себе произведение искусства – оно есть то, что записано, или то, что наличествует в интуитивном опыте автора до момента записи?! По Платону, Моцарт записал «Реквием», до момента, когда он его записал, он был и полностью принадлежит Моцарту. В таком случае почему мы оспариваем его авторство, только лишь потому, что с текстом работали другие люди, которые помогали завершить его? Придерживаясь концепции платонизма, эти люди могли просто фиксировать уже на самом деле написанное произведение, быть может, наброски Моцарта – это уже вся музыка, дешифровка – вторична.

Д. Левинсон, в основном придерживаясь платонической позиции, пишет следующее: «Философы долгое время были озадачены природой художественного объекта в нефизическом искусстве, например, музыке и литературе. Они полагают, что музыкальные и литературные произведения являются чисто ментальными, – что они находятся в части интуитивного опыта, в умах композиторов и поэтов. Однако это невероятно, так как опыт не может быть воспроизведен, не читая и не слыша» [Ibid. P. 395].

В контексте онтологии Платона нам удалось обозначить уникальность исторического текста и показать самосущность его существования. Момент рождения текста находится в интуитивном опыте как вечная идея, ни от чего не зависящая и никуда не уходящая. Этот уровень самый основной, поскольку факт фиксации идеи текста в непосредственную графику, как мы видим, является вторичным. Распознав графику, транскриптор создает толкование-вещь идеи, пытаясь установить подобие как принцип связи, однако стал-

кивается с весьма существенными сложностями – отсутствием подлинных знаний, данных об идее, а также ненаработанной методологией ее идентификации.

### Литература

1. Гадамер Г.-Г. «Истина и метод»: Основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
2. Васильева Т.В. Поэтика античной философии. М. : Академический проект : Трикста, 2008. 735 с.
3. Гадамер Г.-Г. Герменевтика и деконструкция / под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б.В. Маркова. СПб. : Изд-во СПб. гос. ун-та, 1999. 256 с.
4. Арнокур Н. Музыка языком звуков / пер. по изданию: Nikolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Сумы, 2005. 99 с.
5. Kivy P. Platonizm in music: another kind of defense // American Philosophical Quarterly, 1987. P. 245–252
6. Аберт Г. В.А. Моцарт. М. : Музыка, 1983. Ч. II. 520 с.
7. Levinson J. Music, Art, and Metaphysics. Oxford UNIVERSITY PRESS, 2011. 419 p.

**Pavel G. Shinkevich**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: pashechka@sibmail.com

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 162–169.

DOI: 10.17223/2220836/39/15

### THE EXISTENCE OF THE AUTHOR'S TEXT IN THE CONTEXT OF UNDERSTANDING PLATONIC EIDOS

**Keywords:** eidōs; single; first-person.

This article is devoted to the study of musical text in the context of the Plato ontology. Our task is to show the process of cognitive comprehension of a musical text as an ontological and hermeneutic reflection. It is fundamentally important for the author to become acquainted with two basic philosophical positions, showing fundamentally opposite views on the musical ontology as a whole. To reveal the existence of a musical text at the ontological and hermeneutic levels, we need to develop the necessary tools to “subtract” the authentic meanings that underlie the creation of the creator of the text.

In the context of the problem under study, we will get acquainted with the various ontological positions of philosophers such as Peter Kivy, Jerome Levinson and other thinkers. Observing, for example, the invisible controversy of Kivy and Levinson, we can track two radically opposite approaches to the study of musical text. Developing the position of classical Platonism that musical compositions are discovered rather than created, Peter Kivy shows us musical works as discovered eternal types. The opposite position is that of Jerome Levinson, showing a musical composition as a soluble idea, which lies in the potentiality of the author. This approach criticizes the idea of combining musical creations with Platonic universals (Kivy), arguing, on the contrary, about the author's ontological principle.

Choosing one of the approaches to understanding the authentic intent of the author's text, we need to establish the primary and secondary levels of reflection. Given the direct relationship between the author and the interpreter of the text, it is important for us to identify the ontological conditions for the emergence of the text as the primary level of reflective immersion. The level of hermeneutic existence, which implies the conditions and variability of the musical variant of the text, we will attribute to second-order reflection.

Thus, in the context of the Plato ontology, it is important for us to identify the uniqueness of the historical text and show the self-existence of its existence. In this regard, the author comes to the conclusion that the moment of birth of the text is in intuitive experience as an eternal idea that does not depend on anything and does not go anywhere. This level is the most basic, since the fact of fixing the idea of the text in direct graphics is secondary, and having recognized the graphics, the transcriber creates the interpretation-thing of the idea, just trying to establish similarity as the principle of communication. An attempt to establish this connection in the form of a musical interpretation is multivariate and coincides with the original idea only partially. As a result, at the hermeneutic level, scoring of musical notations enlivens the musical being of the text, but at the same time alienates us from understanding its original idea.

### References

1. Gadamer, H.-G (1988) *Istina i metod: Osnovy filosofskoy germenевtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Translated from German. Moscow: Progress.
2. Vasilieva, T.V. (2008) *Poetika antichnoy filosofii* [The poetics of ancient philosophy]. Moscow: Akademicheskii proekt: Triksa.
3. Gadamer, H.-G (1999) *Germenевtika i dekonstruktsiya* [Hermeneutics and deconstruction]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
4. Harnoncourt, N. (2005) *Muzyka yazykom zvukov* [Music in the language of sounds ]. Translated from German. Sumy: [s.n.].
5. Kivy, P. (1987) Platonizm in music: another kind of defense. *American Philosophical Quarterly*, pp. 245–252.
6. Abert, H. (1983) *Motsart* [Mozart]. Vol. 2. Moscow: Muzyka.
7. Levinson, J. (2011) *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford University Press.

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.08

DOI: 10.17223/22220836/39/16

Н.М. Найко

### СМЫСЛОВЫЕ ПОДТЕКСТЫ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ Д. ШОСТАКОВИЧА

*Рассматриваются особенности композиторской работы с музыкальным тематизмом жанровой природы, лежащим в основе главных тем нечетных частей симфонии. В аспекте музыкальных решений протоинтонация проявляется посредством деформации жанровых и стилевых моделей, охватывающей все уровни музыкальной организации, что наиболее ярко выражено в разработках и репризах. В результате анализа становятся доступными пониманию направленность мысли автора и его оценивающая позиция. Авторское музыкальное «повествование» содержит в закодированном виде систему ценностных ориентиров и моделирование условий, при которых идеалы оказываются разрушенными.*

Ключевые слова: Д. Шостакович, Девятая симфония, композиторская работа с тематизмом.

Девятая симфония создана Д. Шостаковичем в 1945 г. Еще в апреле 1944 г. Ю. Шапорин писал в газете «Труд», что «Седьмая и Восьмая симфонии Шостаковича являются частями симфонической трилогии – задуманной, но еще не законченной» [1. С. 207]. По данным, собранным С. Хентовой, Девятая планировалась как ее финал, и от автора монументальных эпопей теперь ждали симфонию Победы, в партитуру которой предполагалось ввести хор и певцов-солистов. И действительно, сочинение такой симфонии велось в конце 1944 г., было написано более половины I части и сыграно коллегам-музыкантам. Однако автор внезапно прекратил работу над героическим вариантом нового произведения, и у него молниеносно созрел другой замысел. К 30 августа 1945 г. партитура Девятой симфонии была написана, и уже 3 ноября и 20 ноября 1945 г. Е. Мравинский продирижировал ее премьерами в Ленинграде и в Москве.

Музыкальная общественность встретила Девятую симфонию с явным недоумением, вылившимся во множество разноречивых оценок и критических суждений. Одни слышали в ее музыке отклик на радостные события победы, хвалили ее за веселость и жизнерадостность, не ощущая в ней (за исключением IV части) ни одной драматической тени. В этом плане показательна характеристика А. Хачатуряна: «Светлая музыка, выражающая чувство душевного облегчения после Победы над нацизмом» [Там же. С. 211]. Вскоре закрепилось определение Девятой как «симфонии-скерцо».

В других отзывах высказывалось неприятие нового опуса Шостаковича, вызванное его непониманием. Некоторые авторы уловили, но не сумели объяснить внутреннюю противоречивость произведения. Е. Мравинский воспринял творение Шостаковича как своеобразный «симфонический фельетон» – предостережение от самоуспокоения и напыщенности [Там же. С. 213].

Зарубежные премьеры, как следует из материалов, собранных С. Хентовой [1. С. 214–216], также породили разноречивые оценки нового сочинения Шостаковича. В основном критики отмечали его банальность и необедительность. Безоговорочных сторонников Девятой оказалось меньшинство, многие из них указывали на ее жизнерадостность и элементы эксцентричности.

Через пару лет, в период борьбы против формализма в советской музыке, Девятая симфония Шостаковича была зачислена в разряд антиреалистических, формальных и не вошла в список сочинений, рекомендуемых для концертного исполнения [Там же. С. 238]. На открытом партийном собрании в Большом зале МГК, состоявшемся 24 февраля 1948 г., председатель Комитета по делам искусства П.И. Лебедев в своем докладе произнес следующее: «Казалось бы в этой симфонии композитор должен был показать воодушевление советского народа-победителя. На самом деле, композитор преподнес нашим слушателям серию маленьких, по преимуществу веселеньких, как бы шуточных зарисовок, снизив, таким образом, великую тему победы советского народа» [2. С. 308].

Наиболее негативно оценил это сочинение М. Коваль. В статье «Творческий путь Д. Шостаковича», опубликованной в журнале «Советская музыка», он писал: «Девятая, «Победная» симфония Шостаковича явилась полным творческим поражением композитора... Старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загримированные под Чарли Чаплина, со всевозможными ужимками и кривлянием прогалопировали первую часть симфонии» [Там же. С. 295].

К концу 60-х гг. XX столетия мэтры советского музыковедения Девятую симфонию уже не критиковали, классифицировав ее замысел как «непритязательный», призывая воспринять и оценить ее «жизнерадостность и естественную простоту» [Там же. С. 257]. При этом Т. Левая, будучи в то время аспиранткой Горьковской консерватории, обнаружила музыкантскую чуткость и зрелость в своей попытке разобраться в содержании и стилистике Девятой [4].

В опубликованном в 1976 г. фундаментальном труде М. Сабининой [5] эта симфония не подвергается сомнению как факт ценного творческого наследия Шостаковича, но представление о ней в целом возвращается на прежние позиции, хотя автор, обобщая свои наблюдения, отмечает всевозможные оттенки юмора и иронии вплоть до гротеска и язвительного сарказма, а также трагикомические черты [Там же. С. 276].

Видимо, такие свойства музыки, как ориентация на классицистский стиль и камерность формы, опора на жанрово-бытовые модели, элементы театральной характерности, послужили причиной «облегченности» ее восприятия, заслонив глубинные слои содержания<sup>1</sup>.

Как мы можем судить сегодня, разногласия критиков были порождены не только историческим моментом или несоответствием слушательских установок художественному содержанию нового произведения, но и внутренней многоплановостью самой музыки, серьезностью и глубиной претворяемых идей, скрывающимися за внешней легкостью и незатейливостью.

---

<sup>1</sup> Сложная судьба преследовала Девятую симфонию и в исполнительских интерпретациях. Часто им была свойственна та же поверхностность, что и музыковедческим трактовкам. Из последующих обращений к Девятой симфонии выделяется своей смысловой многослойностью интерпретация К. Кондрашина.

В настоящей статье осуществляется подход к анализу Девятой симфонии Шостаковича с позиций идей Е.В. Назайкинского о происходящих в XX столетии изменениях в структуре музыкальной интонации, что позволяет приблизиться к осмыслению особенностей не только конкретного опуса, но и творческого метода Д. Шостаковича, в целом.

Проблемы, связанные с восприятием и интерпретацией – исполнительской либо искусствоведческой – сочинений Д. Шостаковича, во многом обусловлены спецификой его музыкального языка. В этом отношении важен, в первую очередь, такой фактор, как многослойная структура музыкальной интонации, в которой особое значение приобретает изображенная, или вторичная, интонация наряду с суперинтонационным слоем, раскрывающим посредством композиторской работы с музыкальным материалом позицию автора, направленность его мысли, оценку отображаемого явления.

Смысл интонационной вторичности у Д. Шостаковича, как полагает Е. Назайкинский, заключается в коммуникативной направленности музыки, в символичности, знаковости, что требует от музыкальных средств семантической определенности. В этих целях автор использует знакомый слушателю жанровый, интонационный, тематический материал, опора на который дает возможность оперировать его единицами как «музыкальными словами» – элементами с зафиксированным значением [6. С. 167]. То есть для Шостаковича интонационный мелодический слой ценен не сам по себе, а прежде всего как материал тематической работы, обладающий известным семантическим потенциалом. При этом, по наблюдению Е. Назайкинского, в музыкальной интонации Шостаковича может одновременно подчеркиваться и ее генезис, и наслоения, идущие от среды бытования, и авторское толкование – у данного композитора оно часто связано с позицией сатирика, обличителя. Расщепление интонации между характеристичным и оценочным ее полюсами, вторичность мелодики связаны у Шостаковича «с семантической направленностью, со стремлением сказать людям нечто важное, приблизить музыку по ясности выражаемых идей и образов к театру и литературе, где осязаемое, зримое тесно связывается со словом, понятием, философской идеей» [Там же. С. 168].

Стихия вторичной или отраженной интонации в Девятой симфонии – нечетные, т.е. I (сонатное аллегро), III (скерцо) и V (финал) части. Их тематический материал имеет ясную жанровую природу: марш (тема побочной партии первой части), тарантелла (тема эпизода третьей части), галоп (тема главной партии финала), песня-марш (тема побочной партии финала). Лишь главные темы I и III частей являются обобщенно-жанровыми, им присуща скорей моторность, нежели конкретная танцевальность. Опора на указанные жанровые модели предопределила и структурные характеристики: начальным построением перечисленных выше тем свойственна периодичность, симметричность, квадратность.

При преобладании диатоники на экспозиционных участках формы, мелодической типизированности и ритмической формульности<sup>1</sup> важнейшим жанровым знаком становится фактурная организация с традицион-

---

<sup>1</sup> Например, в теме побочной партии I части используется типичный для марша размер 4/4 с подчеркиванием сильной доли и характерный ритмический рисунок –  $\text{J} \quad \text{♪♪}$ . Тарантелла в теме эпизода III части узнается, прежде всего, по триольному движению в размере 6/8, а галоп в главной теме финала – по фигуре аккомпанемента восьмыми длительностями в размере 2/4.



ным для прикладных жанров распределением функций и способом их выявления.

В мелодике темы главной партии сонатного *allegro* I части (пример 1), основной темы сложной трехчастной формы скерцо (III часть – пример 2) подчеркиваются классицистские черты – ходы по звукам трезвучий, гаммообразные пассажи и т.д., а в их изложении явственна опора на характерный для сочинений западноевропейских композиторов XVIII столетия тип фактуры с разделением на лаконично оформленные мелодию, бас и гармонические голоса с ведущей ролью струнных, с общей ясностью и прозрачностью оркестровки.

Пример 1 / example 1

**Allegro**  $\text{♩} = 132$

V-ni *p*

Archi *p*

Пример 2 / example 2

49 **Presto**  $\text{♩} = 126$

Cl. solo

*p*

Fagotti

*f* *dim.*

Тема побочной партии I части (ц. 6) ориентирована на жанровую модель марша, в претворении которой концентрация типовых признаков весьма высока: четырехдольный метр, мелодическая формульность и чеканность ритма, структурная квадратность, затактовый восходящий квартовый мотив-сигнал тромбона, предвещающий основную мелодию, квартовый ход в басу, формулу аккомпанемента – «бас-аккорд», оstinатная ямбическая фигура ма-

лого барабана (♩ ♩). В фактурной организации наблюдается четкое разграничение функций (мелодия, бас, аккорд), где в несколько гипертрофированном виде предстают именно аккомпанирующие голоса (пример 3).

### Пример 3 / example 3

The musical score for Example 3 is a 2/4 time piece in B-flat major. It features a string quartet (Archi pizz) and percussion (Timp., T-ro). The Piccolo (Picc. solo) plays a melodic line. The string quartet provides a strong, rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (p sub.). The percussion includes a snare drum (T-ro) and timpani (Timp.). The Piccolo plays a melodic line, with dynamics ranging from fortissimo (f) to pianissimo (p sub.).

В центральном разделе (эпизоде) скерцо (ц. 57) в партии струнных главенствует оstinatный танцевальный ритм, близкий своим рисунком к одному из вариантов хоты – темпераментного испанского танца. На его фоне разворачивается мелодия солирующей трубы, включающая хроматизированные мотивы, акценты, синкопы, ритмически изменчивая (пример 4). При типичном для бытового жанрового прообраза распределении фактурных функций, благодаря повторяющейся упругой ритмической формуле и сочному тембру трубы, достигается яркая характерность звучания.

Сведение к минимуму функций (мелодия – бас – аккорд) показательно также для экспонирования основных тем финала.

Одним из средств, выявляющих на экспозиционных участках жанровую природу отраженной интонации, служит в какой-то степени и гармония. Для нее характерны функциональная стереотипность, формульность, «односложность»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Так, в первом предложении побочной партии I части явственно прослеживается опора на тонику и половинная каденция в конце. При изложении темы эпизода III части аккордовое сопровождение струнных на протяжении девяти тактов базируется только на тонической функции, в побочной партии финала начальные фразы предложений обыгрывают автентический оборот.

## Пример 4 / example 4

57 [Presto ♩. = 126]

The musical score for Example 4, measures 57-60, is presented in a three-staff format. The top staff is for the Tr-ba I solo, the middle staff for the Archi (strings), and the bottom staff for the lower voice. The tempo is marked Presto with a quarter note equal to 126 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando), and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Не менее важную маркирующую роль выполняет тембр. Обе стилистические модели нечетных частей симфонии – классицистская и бытовая – имеют яркую характерную тембровую окраску. Классицистской ориентацией определяется опора на струнные и деревянно-духовые инструменты, а также типичное, с точки зрения распределения функций, инструментовочное решение. Образчик другой жанрово-стилевой сферы – прикладной походный марш, не без юмора воссозданный в побочной партии I части, – узнается благодаря тембровой палитре, напоминающей звучание военно-духового оркестра. Его знаками служат соло флейты-пикколо, дробь барабана, краски медно-духовых.

Таким образом, все главные темы I, III, V частей опираются на комплекс характерных признаков, своего рода формулу жанра и стиля. При этом в наиболее чистом виде типовые признаки указанных жанрово-стилистических моделей выступают только при экспонировании тем. Можно предположить, что прямолинейная трактовка содержания Девятой симфонии в какой-то мере объясняется свойствами восприятия, ведь экспозиционная и развивающая фазы в разворачивании музыкальной композиции расцениваются неравнозначно: экспонирование – как «твердый» участок, рельефный, а развитие – «рыхлый», фоновый. В качестве более существенного, значимого осознается то, что более рельефно. Однако у Шостаковича в раскрытии авторской идеи важнейшую роль играет именно направленность развития. Если ориентироваться лишь на первоначальное качество темы, создается неполное, неточное и зачастую ошибочное представление.

Кроме того, специфичность строя Девятой симфонии связана с яркой театральностью ее музыки. Она проявляется в наличии зримо осязаемых тем-«персонажей», обладающих броскими и выразительными характеристиками,

вызывающих ассоциации с разными человеческими типами, условно представленными через внешние признаки. Их индивидуализация достигается во многом благодаря инструментовке и детализации исполнительских штрихов. Такая «персонажность» присуща побочной партии I части, теме эпизода скерцо, главной партии финала, теме трубы в побочной партии V части, обеим темам IV части (*Largo*). Кроме того, следует отметить также моменты взаимодействия «персонажей», возникновения диалогов (как, например, в побочной партии финала в репризе), полилогов (шумная «разноголосица» перед репризой V части). Особенно эффектны приемы «объявления выхода» – квартетный сигнал тромбона перед вступлением побочной партии I части, переключки меди перед появлением темы эпизода в III части. Все это и сообщает целому обнаруживающий себя на поверхности модус шутивого театрализованного представления. Если исходить из такого посыла, то последующие изменения материала возможно трактовать как события, последовательность которых образует некий сюжет.

В процессе развития жанрового материала проступает общая закономерность, которая заключается в обнажении протоинтонационного, или праинтонационного, слоя (термин Е.В. Назайкинского). Это связано с обнаружением и выведением на первый план биологического, животного в человеке – того, что связано с инстинктом разрушения, неконтролируемой агрессией и т.д. [6. С. 165]. Подобно тому, как уродует человеческое лицо свирепый оскал или хищническая гримаса, в аспекте музыкальных решений протоинтонация наиболее отчетливо проявляется посредством деформации жанровых и стилизованных моделей, ладовых мутаций.

Впервые подобные процессы можно отметить уже в экспозиции I части (цифра 10), где основной мотив побочной темы искажается темброво (звучит в плотном аккордовом изложении у всей медной группы) и интонационно (прежде диатоническая мелодия хроматизируется), утяжеляясь, приобретая оттенок неуклюжести, топорной грубоватости. Безобидный сначала «маршик» начинает постепенно обнаруживать свою суть.

Аналогичная тенденция прослеживается и в развитии темы главной партии. В разработке (ц. 11–13) ей сначала сообщается характер механистичного примитивного пляса. Затем (ц. 14) заключительный оборот первой фразы главной партии деформируется темброво (звучит группа медных инструментов) и интонационно, при этом к нему добавляется контрапункт – отрезок нисходящей гаммы с акцентированием каждого тона. В условиях фортиссимо все это создает эффект нестройной игры, агрессивной неряшливости, аляповатости, глумливого кривлянья.

В разработке, начиная с ц. 11, преобладает динамика *ff*, охватывающая и мелодическую функцию у всех скрипок, и аккомпанирующую – у низких струнных, деревянных духовых и валторн. «Галопная» формула сопровождения «бас-аккорд» уплотняется и утяжеляется за счет дублировок и аккордов в низком регистре в тесном расположении. В ц. 15 задействованы уже все инструменты медной группы и малый барабан. (В ц. 17 использован большой барабан с *fff*, в ц. 18 – литавры). Показательно, что значительное расширение оркестрового пространства не сопровождается увеличением количества фактурных функций, интонационным обогащением музыкальной ткани. Начальную фразу темы побочной партии в ц. 15 скандируют высокие деревянно-

духовые инструменты с трубой, все остальные – фаготы, валторны, тромбоны, туба, альты, виолончели и контрабасы – выполняют аккомпанирующую функцию. С остиной маршевой ритмоформулой подключается малый барабан. Тема побочной приобретает не свойственные ей ранее акценты, синкопы, затем она резко хроматизируется, дробится, мельчает, ее четный метр сбивается, и в мелодическую линию «вписывается» характерный мотив польки «Ойра» (непритязательного модного танца, распространенного с конца XIX в., используемого Д. Шостаковичем в качестве атрибута мещанской среды). В ц. 16 его варианты звучат у валторн и фагота.

В соответствии с акустическими закономерностями, в условиях чрезмерной громкой динамики в звучании «возрастает степень негармоничности, появляются разнообразные искажения – «струны рыдают» от чрезмерного напряжения, в голосах появляется «надрыв», регулярность колебаний нарушается»<sup>1</sup> [6. С. 220]. Это объясняется тем, что при очень большой громкости в музыкальных звуках возрастает число высоких обертонов, которые тесно заполняют высокое пространство, придавая звучанию шумовые характеристики. Чем шум сильнее, тем больше он воспринимается плоским, поэтому, по словам Е.В. Назайкинского, «*fortissimo* – нередко ужасная тупость и плоскость» [Там же].

Смысловая направленность тематического развития «на понижение» проявляется и в ц. 16, когда начальный мотив темы главной партии у альтов, виолончелей и контрабасов, ориентированный на классицистскую модель, получает продолжение в виде того же мотива «Ойра». Одновременно у первых и вторых скрипок устанавливается ритмоформула на одном тоне, воспроизводящая ритм малого барабана при экспонировании темы побочной партии.

Процессы, происходящие в разработке, связаны не просто с воссозданием неконтролируемого слухом интонирования, фальшивой игры как характеристики определенного социального типажа. Они обнаруживают под человеческой оболочкой примитивную низменную сущность. Если первое показательно для вторичной интонации, то второе – обнажает именно протоинтонационный слой.

Итак, для эпизодов, выявляющих протоинтонационный уровень, характерна деформация исходных жанрово-стилевых моделей, охватывающая все уровни музыкальной организации – интонационно-мелодический, ладово-гармонический, метроритмический, фактурный. В фактуре внезапно подключаются с краткими репликами различные инструменты и их группы и столь же резко отключаются. Это сочетается с минимализацией фактурных функций, при которой обращает на себя внимание гипертрофия аккомпанирующей функции наряду с выведением на первый план медных духовых инструментов и подчиненной ролью струнных, включая скрипки, часто выполняющих аккомпанирующую функцию.

В условиях предельно громкой динамики искажение мелодической линии, ладовые усложнения, мутации, политональные наложения служат не выражению эмоциональной динамики или напряжения мысли, а скорее отображению расхлябанности, разнузданности. Тематическое развитие в не-

---

<sup>1</sup> Композитор намеренно воспроизводит подобные искажения, предписывая крещендо на одном тоне в партии трубы (ц. 15) или вводя глиссандо у альтов, виолончелей и контрабасов (ц. 17).

четных частях направлено от первоначального рельефа к ходульным интонационно-ритмическим штампам, в связи с чем запечатленное в музыке движение приобретает характер не живого процесса, а алогично-механистичного, бездумного и бездуховного.

Все эти средства служат метафорой «разрушения культурного слоя», который регламентировал способ и рамки художественного запечатления *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis*. Даже в первичных жанрах различные состояния человека находили опосредованное воплощение в условной общепринятой форме.

Шостакович моделирует процесс разрушения общественно обусловленных рамок, оттеснения цивилизованной формы выражения необузданным животным инстинктом. Так он раскрывает внутреннюю сущность тем-образов, вписывающихся поначалу в традиции, нормативы музыкальной культуры – первичной, бытовой, либо профессиональной, художественной. Поскольку подобные приемы способствуют обнаружению смысла, то они одновременно, раскрывая авторское отношение, видение происходящего, входят в сферу суперинтонации.

Суперинтонация<sup>1</sup> – понятие, относящееся не конкретно к интонации в узком смысле, а к уровню концепционному. Суперинтонация – это комплекс средств, предназначенных для выражения авторской позиции. У Шостаковича он охватывает все аспекты интонационной формы – от фактурного до композиционного. Помимо деформации исходных жанрово-стилевых моделей, композитор использует и другие приемы.

Уже упоминался феномен, связанный с повышением весомости аккомпанирующей функции, приводящий к ее гипертрофии. В частности, это встречается в репризе I части при проведении побочной темы скрипкой соло (ц. 21), когда типичная формула маршевого аккомпанемента «бас-аккорд» поручена тубе, контрабасам, тромбонам, валторнам, сопровождаемым ритмическим остинато малого барабана. Подобный дисбаланс, своего рода «перекос», приводит к возникновению на поверхности эффекта клоунады, фарса.

В последовательности таких комических эпизодов кульминационное значение приобретает линия развития темы побочной партии финала. При ее экспонировании (ц. 77 – пример 5) маршевая мелодия проводится у 1-й и 2-й скрипок в октаву, тогда как в партии виолончелей и контрабасов звучит фигурированный бас, основанный на обыгрывании типичного для маршей квартового хода V-I (у альтов в начальных тактах – акцентированный pedalный доминантовый тон, в оформлении которого прослеживается сигнальная природа).

В репризе (ц. 95) при проведении этой темы у первых скрипок (с дублировками флейт, флейты-пикколо, гобоев и кларнетов) функция баса поручена низким медным, струнным, фаготам, а прежде фоновый, трафаретный оборот фигурированного баса перемещается в партию трубы. Исполняясь в первой октаве на *f*, с отрывистым штрихом, он за счет яркого блестящего тембра приобретает значение характеристичного мотива, получающего мелодическое развитие, и тем самым выходит на уровень темы. В коде (ц. 101) этот же тривиальный мотив звучит на *ff* у всех струнных в переключках со своим нис-

<sup>1</sup> Термин Е.В. Назайкинского [6. С. 166].

ходящим вариантом у высоких деревянных духовых инструментов, утверждаясь в качестве мелодического рельефа.


Пример 5 / example 5



Таким образом, шаблонный мотив постулируется, становится выводом финала и итогом симфонического развития всего цикла, выражая идею торжества крайнего ничтожества, пошлого примитива, *ничто*, и словно раскрывая подтекст тезиса «*кто был ничем, тот станет всем*».

В других эпизодах знаковая функция инструментальных решений проявляет себя иначе. С одной стороны, та или иная оркестровка, с присущей ей тембровой палитрой, оказывается носителем признаков некоторого жанра, способом его конкретизации. С другой – средством обнаружения глубинных сущностных качеств образа.

В побочной партии I части, как уже упоминалось выше, в числе неизменных атрибутов походного марша немаловажную роль играют флейта-пикколо и малый барабан. Хотя такое сочетание тембров встречалось у Шостаковича в «марше нашествия» из Седьмой симфонии (3-я вариация), смысл которого вполне однозначен, никто из исследователей Девятой симфонии не заметил явных знаков военной музыки. Одним из «орудий разоблачения» образа-персонажа, кажущегося сначала шуточным, выступают тембры медных инструментов, которые выявляют праинтонационные качества темы, ее агрессивность, наступательность.

Характерно, что струнные, включая первые скрипки (группу, выполняющую в оркестре венских классиков мелодическую функцию), с самого начала побочной партии переключаются к аккомпанирующей функции, представленной утяжеленной формулой бас-аккорд *pizzicato* на *ff*. (Виолончели и контрабасы дублируются литаврами). И далее в разработке (ц. 16) первые и вторые скрипки перенимают ритмо-ударную функцию у малого барабана, исполняя несколько тактов оstinatную фигуру  на одном тоне *ff*, символизируя идею обезличивания. (Аналогичные процессы наблюдаем в ц. 17, а также в III части – ц. 57, в финале – ц. 94).

Средством претворения авторской концепции является и собственно композиция, план временного развертывания как отдельно взятых частей, так и сочинения в целом. Важный момент – «сворачивание» реприз, имеющее разный смысл в различных частях.

В I части значительное сокращение структуры главной партии в репризе сонатной формы сопровождается четырехкратным внедрением в нее ярчайшего элемента побочной темы – квартового мотива тромбона на одной и той же высоте – и репликами других медных инструментов. Исходя из направленности тематических процессов в разработке, в репризе главная тема закономерно как оболочка выхоленной «классицистской идеи» оттесняется агрессивной «пустышкой» – развязным маршем.

Совсем иное значение имеет сокращение главной партии в репризе II части. Ее основная тема, звучащая в h-moll'е у солирующего кларнета, обладая индивидуализированным обликом и тонкой речевой выразительностью, одновременно обнаруживает глубинные связи с народной песенностью (пример 6). Поэтому она может быть воспринята и как монолог-размышление, непосредственное авторское высказывание, и как хрупкий, пронизанный тонкой печалью, идеально-возвышенный лирический образ. В процессе вариантного развития четвертое и пятое построения-«строфы» звучат на октаву выше, приобретая напряженный оттенок. Завершается экспозиция главной партии никнущими горестными квартовыми мотивами.

Пример 6 / example 6

Побочная партия (f-moll – пример 7) запечатлевает полярно противоположный образ неотвратимо приближающейся неясной силы, несущей скрытую угрозу, вызывающей тревогу. Этот раздел формы организован по принципу оstinatных вариаций, третья из которых, будучи кульминационной, значительно расширяется. Сокращение главной партии в репризе и ее «бесплотное» звучание у флейты-пикколо на фоне «мерцающей» мажорно-минорной терции в коде знаменуют «убывание», «иставивание» образа, несущего память о корнях, о недостижимой духовной высоте.



## Пример 7 / example 7

36 [Moderato]

*pp* Archi con sord. *cresc.*

*f* Cor. con sord. *dim.*

В основе организации пятичастного симфонического цикла лежит принцип симметрии. Центр композиции – III часть (скерцо), которая сама симметрична: в середине ее сложной трехчастной формы – танталла, являющаяся условной осью симметрии всей симфонии. II (Moderato) и IV (Largo) части близки по своим функциям в цикле и к тому же имеют моменты сходства – образного, тематического. В обеих частях лирические темы-монологи окрашены в тембры солирующих деревянных духовых – кларнета (см. пример 6) и фагота (пример 8). В их свободном мелодическом развертывании, преодолевающем ритмическую и структурную регулярность, протекающем в условиях словно замедленного времени, особую значимость приобретает интонация нисходящей кварты.

## Пример 8 / example 8

Largo

*f* *espress.* Fag. solo

V-le div.

C-b. div.

*f* *mf*

В обоих случаях монологическим темам противопоставляются темы, имеющие наступательный характер, обнаруживающие общность графического рисунка и жанровых истоков: шествие. В первом случае можно услышать завуалированную формулу сарабанды, во втором – поступь траурного марша.

Итогом образного развития в обеих частях становится вытеснение живого человеческого начала, укорененного в родной культуре и одновременно

обращенного к возвышенному, проявляющему себя в чувстве и мысли. Эти процессы претворяют идею безысходности, обреченности Личности перед натиском пошлости и вульгарности, что, преломляясь в сознании Художника, обобщается и вырастает до уровня символа. Особенно репрезентативна в этом отношении первая тема IV части – грозные унисонные фанфары тромбонов с тубой, в лаконичнейшей формуле которых соединились признаки похоронного марша и мотивов рока (пример 9).

Пример 9 / example 9

В IV части последние реплики фагота звучат на фоне «хорала» струнных инструментов, где мажорное трезвучие от As сменяется одноименным минорным, что напоминает об аналогичном окончании II части с мерцающей мажоро-минорной тоникой. В конце обеих частей автор предписывает замедление и проставляет ремарку *morendo* (замирая)<sup>1</sup>.

I и V части также родственны и по своим функциям, и по процессам, в них происходящим. Зеркальное расположение частей подчеркивается благодаря тональному плану симфонии: Es-dur – h-moll – G-dur – b-moll – Es-dur.

Суперинтонация на уровне композиции проявляется и в масштабном соотношении разделов, которое способствует выведению на передний план того или иного музыкального материала, а значит – соотношению основных образов и, соответственно, реализации авторской идеи. Например, в I части симфонии вследствие сокращения главной партии в репризе на господствующее положение претендует образ побочной. Такая же переакцентировка главной и побочной тем происходит и в финале. В связи с убыванием позитивного начала, заложенного в главной теме II части (в репризе она сокращена), в «зеркально отражающей» ее IV части на первый план выходит образная сфера, истоки которой – в побочной партии Moderato.

На уровне композиции типы интонаций – непосредственного высказывания, раздумья и интонации отраженной – нарочито разведены, никогда не пересекаются. Исходя из этого, можно прийти к заключению о параллельном существовании двух хронотопов: один характеризует сферу авторских переживаний, размышлений, другой – внешнюю реальность, изображаемое.

<sup>1</sup> Буквально в переводе с итальянского *morendo* – умирая, умирающий.

Отстраненность автора от изображаемого, его неучастие во всем происходящем, его непринадлежность внешней действительности свидетельствуют о несогласии, о дисгармоничности, лежащей в основе мира и взаимоотношений художника с этим миром. Следовательно, одна из заложенных в симфонию идей – идея трагической отчужденности художника, трагедия идеалов.

Два времени «свернулись» здесь в два состояния. При внешней активности процессов время неподвижно. Это проявляется и на уровне композиции всей симфонии, и на уровне отдельных ее частей. При сходстве функций четных (II и IV) и нечетных (I, III, V) частей цикла каждая следующая не становится новым этапом развития основной идеи. То есть время не линейно и не направлено от прошлого через настоящее к будущему, время здесь – «условие обнаружения звуковых образов», а движение – лишь «отображение движения» [6. С. 169]. Движение в цикле и внутри каждой его части совершается по кругу<sup>1</sup>, что подтверждается и тональным планом симфонии в целом.

Внешне линейно направленным может показаться процесс «разоблачения» основных тем-образов в быстрых частях, однако после такого «срывания масок» они возвращаются в первоначальном виде в репризах. Следовательно, все интонационные события не выстраиваются в единую линию образного перерождения, а приоткрывают, скорее, глубинное измерение, соответствующее проникновению мысли автора в суть явлений.

При яркости образов и их театральной подаче, конкретное, осязаемое в то же время становится символом, обозначающим начала, силы, сотворившие и постоянно творящие мир, противоборство которых лежит в основе мироздания. Но действуют эти силы и начала в контексте европейской цивилизации последних двух-трех веков. И в их соотношении, по ощущению художника, утрачено равновесие, что вызывает тревогу за судьбу человеческой цивилизации.

Предметность, наглядность образов при наличии плана философского осмысления позволяют говорить о проявлении в Девятой симфонии Д. Шостаковича черт жанра притчи. Авторское музыкальное «повествование» содержит в закодированном виде систему ценностных ориентиров и моделирование условий, при которых идеалы оказываются разрушенными.

### *Литература*

1. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 кн. Л. : Сов. композитор, 1986. Кн. 2. 624 с.
2. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2010. 456 с.
3. Орлов Г. Русский советский симфонизм. М. ; Л. : Музыка, 1966. 332 с.
4. Левая Т. Девятая симфония Шостаковича // Музыка и современность. М. : Музыка, 1967. Вып. 5. С. 3–37.
5. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. 480 с.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

**Natalia M. Naiko**, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: mikinai@yandex.ru

---

<sup>1</sup> Символично и повторение экспозиции I части, отображающее движение по кругу, и особенности строения финальной части, в которой Г. Орлов заметил сочетание принципов сонатной формы и рондо [3], что тоже свидетельствует об отсутствии вектора, устремленного движения.

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 39, pp. 170–184.*

DOI: 10.17223/2220836/39/16

# SEMANTIC OVERTONES OF D. SHOSTAKOVICH'S NINTH SYMPHONY

**Keywords:** D. Shostakovich; the Ninth Symphony; composing work with thematism.

The ninth symphony, created by D. Shostakovich in 1945 and a few years later defined as the “scherzo symphony”, was met with bewilderment by critics who expected a grandiose work praising the Victory. The deep layers of its content, the direction of the author’s thought, become accessible to understanding only as a result of the analysis of the composer’s work with thematic material having a “secondary” nature. This is material I (sonata allegro), III (scherzo) and V (final).

The main themes of parts I and III are generalized in genre, they are characterized by being orientated at classicist style models. The remaining thematism reveals domestic origins: march (theme of the Second subject group of part I), tarantella (theme of the episode of part III), gallop (theme of the First subject group of the final), march song (theme of the Second subject group of the final). The reliance on these genre models determines the melodic-rhythmic, harmonic, textural, and structural characteristics of the corresponding themes.

In the purest form, typical signs of genre-stylistic models appear during the exhibition. In the process of development of the themes, a general pattern is the exposure of the proto-intonation layer (E. Nazaikinsky's term), putting in the foreground the biological, the animal in a person – which is connected with the instinct of destruction, uncontrolled aggression, etc. Just as a predatory grimace disfigures a human face, in the aspect of musical decisions, protointonation is manifested through the deformation of the genre and style models comprising all the levels of musical organization, which is most clearly represented in the developments and reprises.

These means serve as a metaphor for the destruction of the cultural layer, which determined the way of artistic imprinting of Homo agens, Homo sapiens, Homo ludens, Homo communis. In the Ninth Symphony, Shostakovich models the process of disintegration of human culture and a person, who has lost the spiritual core, the release of the dark component of his nature. This way he reveals the inner content of the themes-images that initially fit into the traditions and norms of musical culture – primacy, household, or professional, artistic. Since such techniques contribute to the detection of meaning, they are included in the sphere of superintonation, simultaneously expressing the author's concept.

The result of the figurative development of parts II and IV is the repression of the living human principle, rooted in the native culture and at the same time addressed to the sublime, which manifests itself in feeling and thought. These processes express the idea of the doom of Personality under the pressure of vulgarity and dirt, which, refracted in the mind of the Artist, is generalized and grows up to the level of a symbol.

The specificity, tangibility of images in the presence of a plan of philosophical understanding allow us to speak about the presence in the given symphony of features of the parable genre. Author's musical “narration” contains, in a coded form, a system of value directions and modeling of the conditions under which ideals are destroyed.

## References

1. Khentova, S. (1986) *Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 kn.* [Shostakovich. Life and Work: in 2 books]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
2. Vlasova, E.S. (2010) *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet music. A documented research]. Moscow: Klassika – XXI.
3. Orlov, G. (1966) *Russkiy sovetskiy simfonizm* [Russian Soviet Symphony]. Moscow; Leningrad: Muzyka.
4. Levaya, T. (1967) *Devyataya simfoniya Shostakovicha* [Shostakovich's Ninth Symphony]. *Muzyka i sovremennost'*. 5. pp. 3–37.
5. Sabinina, M. (1976) *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich-symphonist. Drama, aesthetics, style]. Moscow: Muzyka.
6. Nazaykinsky, E. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow: Muzyka.

УДК 7.012.23

DOI: 10.17223/22220836/39/17

**Р.Ю. Овчинникова**

## **ПРОЕКТНЫЙ ПРОЦЕСС В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ: УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ**

*Показана обусловленность изменений в проектном процессе современным состоянием дизайнерской практики и исследованиями в области методологии дизайна. Автор раскрывает зависимость выбора инструментария в дизайне проектными задачами. Представлены типы проектных задач, их сущностные характеристики. Раскрыты особенности применения информационных технологий при решении каждого типа задач, показаны этапы проектного процесса и определен субъект творческой деятельности. Обосновывается идея о том, что компьютерные технологии предлагают мощные средства для содействия инновациям в дизайн-разработке.*

*Ключевые слова: проектный процесс, графический дизайн, типы проектных задач, компьютерные технологии в дизайне, методология дизайна.*

В проблемном поле современных научно-теоретических исследований графического дизайна культивируются подходы, раскрывающие содержание специализированной проектировочной деятельности в контексте ее задач, методов и технологий. Изучение проектирования становится особенно актуальным в связи с появлением новых факторов, оказывающих влияние на характер профессиональной деятельности графического дизайнера.

Во-первых, начиная с 80-х гг. XX в. преодолевается обособление между наукой и графическим дизайном. Так, первоначально графический дизайн опирался преимущественно на методы социально-гуманитарных наук (социологии, маркетинга, семиотики, психологии и др.), качественные и количественные методы естественнонаучных исследований. В настоящее время графический дизайн базируется на фундаментальных математических знаниях. В их ряду особое значение при проектировании дизайн-объектов принадлежит итерационной методологии [1]. Она позволяет осуществлять процессы прототипирования, анализа, тестирования и уточнения решения на всех этапах проектного процесса до тех пор, пока качество и функциональность объекта не будут соответствовать задачам проектирования. В настоящее время алгоритмизированность и математизированность дизайн-решений осуществляются с помощью компьютеров. Поэтому в рамках данного исследования термины «цифровой» и «компьютерный» применительно к технологиям в дизайн-графике используются как взаимозаменяемые.

Во-вторых, в графической практике 70–80-х гг. идей классических теорий передачи информации, например И.К. Шеннона и У. Уивера, позволивших выделять в проектном процессе следующие ступени: коммуникатор – сообщение – канал – получатель – последствия. В новейшей практике графического дизайна происходит широкое использование современных информационных технологий и инструментов. Новая техническая реальность позволяет ставить принципиально новые задачи в проектном процессе. Начало этим движениям было положено во второй половине XX в. А именно, в 1968 г. в лон-

донском Институте современного искусства состоялась уникальная выставка «Кибернетическое провидение» (куратор Я. Рейхардт). В ней приняли участие 130 авторов, по преимуществу инженеров и ученых. Они представили работы по проблеме «Способы художественных высказываний с помощью компьютеров и электроники» [2. С. 176]. Однако только к 1990 г., как отмечает Ф. Меггс, появляются технические возможности для технологической и творческой революции в графическом дизайне. Она сравнима по масштабам с изобретением «движущихся шрифтов» И. Гуттенберга, обеспечившего переход от рукописных книг к книгопечатанию. Начало новых революционных процессов связывают, прежде всего, с появлением компьютера Macintosh II, обладающего улучшенной цветовой совместимостью и усовершенствованным программным обеспечением [3. Р. 532].

Внедрение компьютерных технологий вносит существенные изменения в характер проектирования объектов дизайн-графики. Новые возможности компьютерных технологий, используемые при создании графических объектов, свидетельствуют об эстетическом потенциале цифровой среды. Теперь дизайнеры могут редактировать, копировать, трансформировать и комбинировать визуальные эффекты способами, которые невозможно применять при использовании традиционных инструментов. Иными словами, работа с логическими объектами на основе математических законов внедряется в проектное пространство, где до недавнего времени преобладал хендмейд-дизайн, с его способами вручную воплощать оригинальные пластические идеи. Творчество дизайнера соединяло в себе три компонента «глаз – рука – инструмент», и в роли «инструментов» доминировали краски и бумага наряду с художественными средствами и методами проектирования. Заметим, что в контексте современных цифровых практик графического дизайна, ориентированных на эстетику будущего, продолжают существовать широкие возможности для успешного применения хендмейд-дизайна. Уместно отметить, что новый образ графического дизайна возникает не как отрицание предыдущего. Более того, «цифровой и хендмейд-дизайн» являются двумя взаимодополняющими полюсами современного графического дизайна. Это обстоятельство, в частности, учитывают организаторы Московской международной биеннале «Золотая пчела», предлагая конкурсные номинации как по цифровому дизайну, так и хендмейду [4. С. 222].

В рамках статьи обратимся к современным практикам цифрового графического дизайна. В них по-новому представлено взаимодействие дизайнера, инструментов, технологий и методов проектирования. Интерес к данной научной проблеме, с одной стороны, обусловлен тем, что перед искусствоведением стоит задача многоаспектного исследования современных версий графического дизайна с опорой на объективированное изучение процесса проектирования. С другой стороны, новейшая практика графического дизайна свидетельствует о необходимости исследования процесса взаимодействия дизайнера и компьютера и выявления особенностей их «сотворчества» на этапе генерирования проектной идеи.

Одним из направлений постижения сущности процесса проектирования «изнутри» является отображение личных результатов, так называемая «саморефлексия» проектировщика [5. С. 260]. Однако путь технологического описания проектного процесса, не обремененного теорией, исчерпал себя. Изу-

чение проектирования как особого вида деятельности в графическом дизайне является искусствоведческой проблемой и требует выработки специальных методов и средств исследования. Научные методы позволяют достигать достоверности искусствоведческого знания. С 1970-х гг. существует устойчивое понимание необходимости поддержки практики дизайна научной базой. Усилия авторов при этом сосредоточены на поиске понимания проектного процесса с различных точек зрения. Начало этому процессу положено в 60-е гг. XX в. Методология, сложившаяся в данный период времени, содержит универсальные теоретические принципы исследования дизайна. Первое поколение исследователей занималось разработкой модели проектирования с позиции системного подхода для промышленного дизайна, в последующем – для иных его разновидностей. В разработках отечественных и зарубежных авторов обосновывалась многоаспектность научных исследований в области проектирования графического дизайна. К характеристике методологии проектного процесса обращались многие отечественные авторы, концептуальные идеи которых связаны с общетеоретическими проблемами художественного конструирования. Особый вклад в разработку теоретико-методологических средств в области проектирования внесли сотрудники лаборатории общетеоретических проблем ВНИИТЭ К.М. Кантор, О.И. Генисаретский, Г.П. Щедровицкий, В.Л. Глазичев (1965–1968) [5]. В основе их взглядов на процесс проектирования лежал системно-деятельностный подход. Обобщая достижения отечественной школы дизайнеров, Е.М. Бизунова отмечает, что в 60-е гг. на основе системно-деятельностного подхода были определены исследовательские ориентиры различных видов проектирования, в том числе и в «сфере разработки и внедрения автоматизированных систем проектирования» [Там же. С. 26].

Многие зарубежные исследователи, среди которых Б. Арчер, К.Дж. Джонс в Великобритании, Г. Пал и В. Бейтц в Германии, В. Хабка в Швейцарии и др., определяют алгоритм проектного процесса на основе системно-деятельностного методологического принципа [6. Р. 2–4].

Как видим, системно-деятельностная методология является стратегической линией развития знаний о проектировании в различных школах дизайна, начиная с 60-х гг., и не утратившей значения в наши дни. Отталкиваясь от данного методологического принципа, полагаем, проектирование в графическом дизайне можно также рассматривать в трех аспектах: 1) как типологию видов проектной деятельности в дизайн-графике; 2) как нормативную структуру, характеризующую этапы формирования дизайн-продукта; 2) как динамично развивающуюся деятельность в графическом дизайне под влиянием практики, науки, техники.

Логически первый шаг в осмыслении проектирования как целостной структуры заключается в определении его конкретных видов. Классификационным признаком, на основании которого можно выделить различные виды проектирования, служат типологические черты объектов проектирования. Этот критерий позволяет вычленять такие виды проектной деятельности, как проектирование товарных знаков, упаковок, фирменного стиля, плаката, журнала, книги, выставочной экспозиции, наглядных научных и учебных моделей, карт, схем и т.п. Эта классификация является предварительной подготовкой поля для содержательного проектирования особенностей стилистики,

методик проектирования в контексте общекультурных функций объектов проектирования.

Нормативный этап проектирования носит системный характер и включает стадии концептуальной, художественно-технической и организационной работы над проектом. Они таковы: формирование идеи продукта – формирование задания – уточнение задания – разработка концепции – воплощение идеи продукта в дизайн-разработку – корректировка детализации дизайн-разработки – производство дизайн-продукта (рис. 1). За основу взята структура проектного процесса, предложенная Г. Беркхофером [6. Р. 7].

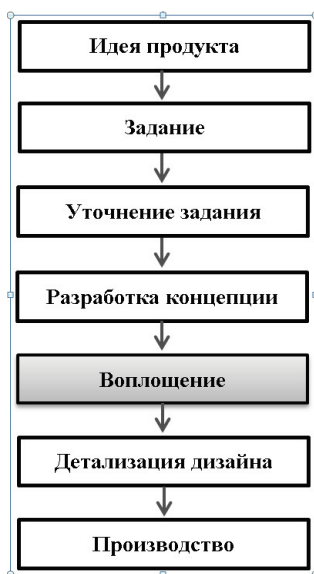


Рис. 1. Этапы генерирования продукта

Fig. 1. Product development steps

Исходная позиция автора состоит в необходимости рассматривать особенности сотворчества дизайнера с компьютером в контексте задач, стоящих перед ним. Остановимся подробнее на классификационном признаке, позволяющем расширить представление о типологии проектирования. Дизайнерскую деятельность с применением компьютерных технологий можно условно разделить на решение нескольких типов проектных задач:

Первый тип – это каждодневные задачи дизайн-проектирования, решение которых предполагает применение известных, широко распространенных в практике приемов, методов, инструментов.

Второй тип – это задачи, решение которых хотя и осуществляется с использованием известных проектных методов, инструментов, но ориентировано на разработку оригинальных дизайн-решений.

Третий тип – это дизайн-разработка на основе креатива с использованием информационных технологий, когда итогом проектирования становится инновационный продукт.

В контексте типов проектных задач, решаемых дизайнером с использованием компьютерных технологий, типы проектирования можно подразделить на традиционные, оригинальные и инновационные. Несмотря на то, что



типы проектных задач соотносимы с особенностями использования компьютерных технологий, в своих исходных основаниях они выполняют единые функции. Иными словами, в общем виде применение компьютерных технологий в решении представленных трех типов задач влияет на динамику проектного процесса. А именно, происходит изменение объема информации о дизайн-объекте в процессе проектирования и возрастает степень ее возможной формализации (от большей к меньшей). Также изменяется количество времени, затрачиваемого на разработку дизайн-объекта (от меньшего к большему). Временной фактор является важным в проектном процессе, так как обуславливает не только соблюдение установленных заказчиком сроков разработки, но и влияет на создание возможностей быстрой проверки неформальной гипотезы в целях совершенствования визуализации дизайн-разработки.

Перед нами стоит задача не только обозначить общие функции, в которых используются компьютерные технологии, но и выявить их влияние на характер проектирования, осуществляемый при решении различных задач. Так, при решении задач «первого» типа применение компьютерных технологий позволяет достигнуть определенного качества изображения, сократить время работы (в сравнении с применением традиционных графических техник и материалов), дает возможность создать конкретное, предсказуемое дизайн-решение. Однако при этом дизайнер продолжает оставаться единственным субъектом проектного процесса как на стадии разработки концепции, так и ее воплощения. Это свидетельствует о появлении новых операций в процессе проектирования в сравнении с нормативной моделью: разработка концепции – эскизный проект – воплощение (рис. 2).



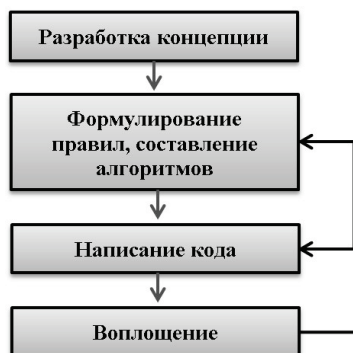
**Рис. 2.** Этапы проектного процесса при решении задач «первой» группы (использование пакета прикладных программ)

**Fig. 2.** Design process steps in addressing the first group tasks (the use of application software)

Реализация проектной цели в решении задач первой группы достигается за счет повышения эффективности работы дизайнера, а существующее программное обеспечение выступает в роли инструментов для проектирования конкретных «знакомых» дизайн-решений. С их помощью проектируются традиционные модели дизайн-решения, ставшие практическим знанием, накопленным дизайнерами в их профессиональной деятельности. В данном случае применяет ли дизайнер традиционные художественные материалы, инструменты или использует пакет прикладных программ, какой выразительностью дизайн-объект будет обладать в результате проектирования – все это зависит от профессиональных навыков дизайнера. Дизайнер создает концепцию, в которой представлено идеальное дизайн-решение, он задает

направление для творческого поиска. Эту проблему Дж.К. Джонс исследует через методы дизайна, подчеркивая важность мыслительных действий: «вынашивание идеи», «озарение». Этот процесс происходит даже в ситуациях, когда дизайнер занимается казалось бы «посторонними делами», не связанными непосредственно с выработкой креативного решения [7. С. 62].

Использование компьютерных технологий в роли активного проектного метода, «замещающего» функции дизайнера, возможно при решении задач «второй» группы. В них определены общие требования к проекту, установлены сроки реализации, но при этом специфическая информация неизвестна. Например, композиционная стратегия может быть обозначена, но способы ее конкретной реализации не определены. В решении задач подобного типа компьютер используется не в качестве «пассивного» дизайнерского инструмента, но выступает активным «поспособником» проектного процесса. Выход за рамки тех ограничений, которые возникают при решении задач первой группы, возможен в тех случаях, когда осуществляется «перенастройка» существующего компьютерного приложения с помощью средств программирования. Проектирование в решении задач второго типа включает в себя новые информационно-технологические операции: формулировку правил, составление алгоритма и написание кода (рис. 3).



**Рис. 3.** Этапы проектного процесса при решении задач «второй» группы (использование языка программирования)

**Fig. 3.** Design process steps in addressing the second group tasks (the use of programming languages)

Другими словами, проектная идея переводится в код и визуализируется с помощью компьютера. Эти действия компьютер обрабатывает и интерпретирует, препровождая визуальным изображением на мониторе. Оригинальность дизайн-решения достигается за счет снятия ограничительных возможностей, которыми обладают инструменты, применяемые при решении задач «первого» типа. Оригинальность в этом случае связана с новизной реализации дизайн-решения, которой не обладают дизайн-решения объектов предыдущей группы.

Нас, по большому счету, в данном случае интересуют не собственно компьютерные (цифровые) процессы, в основе которых лежат математические формулы и алгоритмы, а их визуальное содержание, придающее новое измерение графическому дизайну, способное вывести коммуникационные процессы на новый уровень. Какую бы область графического дизайна мы не изучали, сталкиваемся с вопросами. Какими ресурсами (профессиональными,

техническими) должен обладать дизайнер? Какое влияние на потребителей оказывают дизайн-продукты? Как обеспечивается обратная связь с потребителем? Проектный подход применительно к современному графическому дизайну, прежде всего, ориентирован на то, чтобы определиться с субъектом коммуникационного процесса. Дизайнер должен быть восприимчив к новым идеям. В этом смысле его деятельность носит адаптивный характер. Он вынужден приспособиться к изменениям в культуре, социальной и технической среде. Профессиональная задача дизайнера состоит в том, чтобы получить дизайн-разработку на основе предшествующих знаний, но в содержательном плане включающую в себя инновационную информацию. При этом эффективность проектного процесса не находится в прямой зависимости от умения членов дизайнерского сообщества рисовать. Р. Райт отмечает, что хороший художник не использует компьютерные средства, если они имитируют известные графические операции. По его мнению, компьютерные технологии позволяют создавать уникальные решения и содержат в себе возможность совершенствования визуальных дизайн-приемов [8. Р. 36].

Как уже было отмечено, с одной стороны, компьютерные средства выступают в роли эффективного инструментария для реализации уже придуманной дизайнером формы. С другой стороны, компьютер можно рассматривать в роли творческого партнера, субъекта, с его собственным уникальным набором свойств, характеристик и атрибутов, которые открывают новые возможности для творческой практики в области дизайна. Компьютерные средства для анализа и оценки должны быть полностью интегрированы в процесс проектирования, чтобы данные могли легко и быстро транслироваться. М. Кинг полагает, что существуют три основные причины использования компьютера в визуальном изобразительном искусстве: 1) увеличение продуктивности процесса проектирования; 2) исследование новых типов изображений; 3) развитие возможностей компьютера как равноправного партнера в творческом процессе [9. Р. 41].

Иными словами, высочайшие достижения в наукоемких, высокотехнологичных производствах оказывают влияние на формирование новейших информационных средств визуализации. Они призваны реализовываться в решении актуальных задач третьего типа. Именно в настоящее время сформировалась художественная потребность в использовании достижений науки. Поэтому изучение технического потенциала компьютера как устройства для генерирования графических идей открывает не только новые пути формирования дизайн-объектов, но и предъявляет особые требования к профессиональной подготовке дизайнеров. Применение программирования в дизайне открывает широкомасштабные перемены в организации проектных процессов. Границы дизайнерской практики меняются. Создаются новые области коллективного творчества. В этом случае проектирование является процессом, в котором задействованы усилия многих людей. Так, «на смену индивидуальному творчеству дизайнеров-профессионалов приходит сотрудничество не только внутри узкого сообщества графических дизайнеров, но и специалистов из междисциплинарных областей». Как отмечает Б.Д. Джек, функции медиатора между несколькими элементами / участниками, отвечающими за эффективность процесса проектирования, реализуются с помощью программного обеспечения [10].

Сложность проектных задач, с которыми дизайнеры сегодня сталкиваются, позволяет рассматривать потребителя в качестве партнера. Отметим, что при решении вопросов «третьего» типа оказывается недостаточно, используя методы изучения потребительского спроса (наблюдение, собеседование и др.), отводить потребителю пассивную роль. На смену понятию «потребитель», осуществляющему «приобретение» товара, приходит понятие «пользователь». Тем самым в характеристике потребителя переносится акцент с «получателя» товара на роль «участника», выполняющего определенные функции [11. С. 142].

Проектный цикл с использованием компьютерных технологий позволяет воплощать в проектном пространстве все его составляющие. В этой связи особый интерес представляют реальные эксперименты, осуществляемые в области дизайн-проектирования. Как было показано, благодаря компьютерным технологиям происходит формирование принципиально новых объектов дизайн-графики, ориентированных на потребителей как участников коммуникационного процесса. Созданные в соответствии с указанными требованиями дизайн-объекты широко используются в различных визуальных практиках. Одной из разновидностей объектов, чаще всего представляемых в звукомзыкальных проектах, являются разработки в форме интерактивных инсталляций или скульптур, реагирующих на команды пользователей [Там же. С. 135–136]. Примером такого рода проектов является скульптурная установка в виде шара «ANIMA», разработанная первоначально для Амстердамского танцевального мероприятия. Однако качественные характеристики так называемой «визуальной упаковки» оказались столь высокими, что она в настоящее время экспонируется в различных галереях и на всевозможных мероприятиях в Нидерландах и Германии [12]. Самой природе графического дизайна присущи такие качества, как интерактивность, вовлечение пользователей в коммуникационный процесс. Поэтому проект «ANIMA», с одной стороны, осуществляет единение интерактивного звукового ландшафта и визуальных эффектов. С другой стороны, вокруг скульптуры устанавливается постоянный динамический обмен визуальной информацией со всеми участниками. При этом сами зрители становятся источниками новых визуальных форм.

Как показывает анализ, представленный пример является иллюстрацией дизайн-объекта, которому предшествовала проектная задача «третьего типа». В контексте сказанного зададимся вопросом: чем отличается проектная ситуация в решении задач «третьего типа»? С точки зрения проектирования различных типов задач с использованием компьютерных технологий «первого» и «второго» типов проектная ситуация имеет четкие ограничительные параметры. Проектирование представляет собой линейный процесс, учитывающий общие цели, интересы, потребности, ожидания и возможности всех участников проектного процесса. С их учетом проектируется дизайн-решение. При разработке объектов «третьего» типа такие ограничения отсутствуют, поскольку проектирование инновационного дизайн-продукта происходит при выходе за рамки конкретной ситуации с ее параметрами. Проектирование перестает быть линейным процессом. При этом требование научности рассматривается как необходимое условие эффективного дизайн-проектирования. На этот счет мы находим такую характеристику продуктов

дизайн-графики при решении инновационных задач: ориентироваться не на разработку продуктов сегодняшнего дня, а на стратегические задачи. «Мы проектируем, – замечает Е. Сандерс, – для будущего опыта людей, обществ и культур» [13]. Такой подход определяет потребность в поиске, использовании новых инструментов дизайна, чтобы предвидеть возможные особенности пользователей в будущем. Другими словами, проблемная область, в рамках которой дизайнер получает, обрабатывает и преобразовывает информацию, генерируя новую, может включать самые незначительные ограничительные параметры либо не иметь их.

Ситуация меняется с появлением высокотехнологичных форм графического дизайна. Использование компьютерных технологий позволяет увеличить информационную насыщенность проекта. Важнейшей характеристикой проектов становится случайность. Безусловно, в решении задач второй группы доля случайного выбора велика, она определяется личностью автора, его талантом, социально-культурным контекстом, прошлым опытом. В решении задач третьего типа дизайнер использует возможности компьютера, который «способен» быстро выполнять вычисления, применять их к огромному количеству графических элементов. При этом любые преднамеренные или случайные корректировки вычисления меняют визуальный результат, создавая новую версию формы. Это обстоятельство указывает на то, что при решении задач третьего типа проектирование невозможно характеризовать как линейный процесс. В подобных случаях случайность становится необходимым условием создания неожиданных композиций, способствуя расширению контекста стилевого плюрализма. Какие методы исследования объектов дизайн-графики предпринимаются в новых технологических условиях?

Методы исследования, применяемые в графическом дизайне, могут изменяться под влиянием не только внутридисциплинарных процессов, но и в связи с интеграционными процессами в науке, когда применяются установки из других областей знания. Примером может служить появление синергетики. Специалисты в этой области полагают, что системная методология, благодаря синергетике, получает новые импульсы в своем развитии. Синергетика – это вновь разработанные способы осмысления и объяснения эмпирических фактов, идей, накопленных в самых разных областях знаний. Ведущие исследователи отмечают, что принципы синергетики обладают широким методологическим потенциалом для изучения в том числе всех сфер культуры [14. С. 368]. Синергетическое мировоззрение применительно к проектированию с использованием компьютерных технологий раскрывает сложноорганизованность, нелинейность, неустойчивость, случайность, многовариантность и возрастающую сложность формообразований и способов их объединения. С синергетической позиции идея нелинейности подразумевает многовариантность и альтернативность путей проектирования. При этом любые вычисления, применяемые к огромному количеству графических элементов, меняют визуальный результат, создавая новую версию формы. Применение идей нелинейности к изучению проектирования в графическом дизайне расширяет его предметное поле, позволяет более целостно осмыслить роль современных информационных технологий в визуализации. Именно с помощью компьютера становится возможным найти многочисленные варианты решения про-

ектных задач. Однако это достижимо только в тех случаях, когда компьютерные технологии выходят за границы утилитарно-обсуждающего применения, позволяют изменить стереотипы в самом проектном мышлении. В этом направлении делаются первые шаги. В частности, данной проблеме посвящено исследование японских дизайнеров Т. Таура и Й. Нагаи, которые не только обосновывают роль дивергентного дизайн-решения в проектировании, но и представляют программу по его реализации [15]. Другими словами, дивергентность проектного мышления дизайнера-графика в современных условиях является необходимым условием эффективного проектирования, обеспечивающего креативный поиск множества решений по одной и той же проблеме.

Итак, искусствovedческое изучение проектирования в современном графическом дизайне опирается, прежде всего, на системно-деятельностную методологию, отвечающую критериям научности. Однако активное применение в настоящее время компьютерно-цифровых технологий является не только свидетельством овладения новыми способами визуализации коммуникационных процессов, но и «запаздывания» их теоретического осмысления. Отсюда – двойственность в оценке роли методологии и опыта в проектном процессе. С одной стороны, использование методологии проектирования повышает эффективность проектов в сравнении с подходом, основанным на опыте. С другой стороны, происходит «извлечение» методологии из проектной практики, анализ которой позволяет найти новые смыслы дизайн-мышления.

### Литература

1. Strug B., Slusarczyk G., Grabska E. Style-directed Evolutionary Design // XX Generative ART 2017. URL: <http://www.generativeart.com/> (дата обращения: 20.11.2018).
2. Хиллер Б. Стиль XX века. М. : Слово, 2004. 240 с.
3. Meggs P.B., Purvis A.W. Meggs' History of Graphic Design (5<sup>th</sup> ed.). Hoboken : John Wiley & Sons, 2012. 624 p.
4. Золотая пчела 12: Московская международная биеннале графического дизайна: каталог. М. : Альма Матер, 2016. 340 с.
5. Генисаретский О.И., Бизунова Е.М. Теоретические и методологические исследования в дизайне. М. : Изд-во Школы культурной политики, 2004. 373 с.
6. Birkhofer H. The Future of Design Methodology. London, 2011. 302 p.
7. Джонс Дж.К. Методы проектирования. М. : Мир, 1986. 326 с.
8. Wright R. Computer Graphics – Can Science Help Make Art? // Lansdown J., Earnshaw R.A. Computers in Art, Design and Animation. New York : Springer-Verlag, 1989. P. 29–40.
9. King M. Towards an Integrated Computer Art System // Lansdown J., Earnshaw R.A. Computers in Art, Design and Animation. New York : Springer-Verlag, 1989. P. 41–55.
10. Jack B. D., Guy B. The Style Machine: Digital Tactility Through Generative Collaboration // XX Generative ART 2017. URL: <http://www.generativeart.com/> (дата обращения: 20.11.2018).
11. Пол К. Цифровое искусство. М. : Ад Маргинем, 2017. 272 с.
12. ANIMA iki. Immersive experience of light and sound. 2015. URL: <https://onformative.com/work/anima-iki> (дата обращения: 20.11.2018).
13. Sanders E.B.-N., Stappers P.J. Co-creation and the new landscapes of design [Электронный ресурс]. URL: [http://www.maketools.com/articles-papers/CoCreation\\_Sanders\\_Stappers\\_08\\_preprint.pdf](http://www.maketools.com/articles-papers/CoCreation_Sanders_Stappers_08_preprint.pdf) (дата обращения: 20.11.2018)
14. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры. СПб. : Алетей, 2002. 414 с.
15. Toshiharu T., Nagai Y. Concept Generation for Design Creativity. A Systematized Theory and Methodology. London : Springer, 2013. 173 с.

**Raisa Yu. Ovchinnikova**, Omsk State Technical University (Omsk, Russian Federation).

E-mail: O-R-U@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 185–196.

DOI: 10.17223/2220836/39/17

#### GRAPHIC DESIGN PROCESS: CONTEXT OF IMPLEMENTATION

**Keywords:** graphic design process; graphic design; types of design objectives; computer technologies in design; design methodology.

The article shows that the study of design process as a special activity in graphic design is an art history problem and requires special research methods. It is scientific methodology that makes it possible to achieve reliability in art history knowledge. Attention is drawn to the fact that since the 1960s the methodology of systems theory and activity theory has been a keynote for the development of the design process knowledge in various schools of graphic design. This methodology meets academic criteria and has not lost its value in our days. Based on the principles of this methodology the article analyzes different types of the graphic design process.

The objective processes associated with the use of computer technologies in design appear to be the norm and the paradigm of functioning in modern graphic design. Thus, the idea of existence of numerous computer-aided design types is justified. The design objectives of diverse complexity serve here as criteria. On the basis of these objectives traditional, original, and innovative designs are outlined and comparatively analyzed in the article. It is noted that computer technologies, first, act as an effective tool for the implementation of the forms envisioned by the designer. Second, a computer can be regarded as a creative partner, an agent. Computer technologies possess a unique set of properties and features that open up new opportunities for a creative practice in the field of graphic design. The boundaries of the design practice are changing, and new areas of collective creativity are being established. In this case the graphic design process is a process that involves efforts of many people. So, individual creativity of professional designers appears to be replaced by the collaboration of interdisciplinary experts.

It is also noted that the growth of computer-aided technologies is too fast for graphic designers to develop a theoretical understanding of them. It results in the duality of assessing the role of methodology and experience in the graphic design process. On the one hand, the use of design methodology improves efficiency of the design process in comparison with the approach based on experience. On the other hand, there occurs the “extraction” of methodology from the design practice. Research methods of the graphic design process are created under the influence of not only intradisciplinary processes but also with a view to the messages from other areas of academic knowledge. An example is the use of synergy as a special way of understanding empirical facts accumulated in various fields of academic knowledge. Namely, computer-aided design reveals the non-linearity, a large variety of forms. Herewith, any calculations applied to a huge number of graphic elements change the visual result, creating a new version of the form. It is noted that the use of high-tech computer technologies is quite specific about training designers.

#### References

1. Strug, B., Slusarczyk, G. & Grabska, E. (2017) *Style-directed Evolutionary Design*. [Online] Available from: <http://www.generativeart.com/> (Accessed: 20th November 2018).
2. Hiller, B. (2004) *Stil' XX veka* [The style of the twentieth century]. Translated from English. Moscow: Slovo.
3. Meggs, P.B. & Purvis, A.W. (2012) *Meggs' History of Graphic Design*. 5th ed. Hoboken: John Wiley & Sons.
4. Serov, S.I. (2016) *Zolotaya pchela 12: Moskovskaya mezhdunarodnaya biennale grafi-cheskogo dizayna* [Golden Bee 12: Moscow International Biennale of Graphic Design]. Moscow: Al'ma Mater.
5. Genisaretsky, O.I. & Bizunova, E.M. (2004) *Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizayne* [Theoretical and methodological research in design]. Moscow: Izd-vo Shkoly Kul'turnoy Politiki.
6. Birkhofer, H. (2011) *The Future of Design Methodology*. London: Springer.
7. Jones, J.K. (1986) *Metody proektirovaniya* [Design methods]. Translated from English. Moscow: Mir.

8. Wright, R. (1989) Computer Graphics – Can Science Help Make Art? In: Lansdown, J. & Earnshaw, R.A. *Computers in Art, Design and Animation*. New York: Springer-Verlag. pp. 29–40.
9. King, M. (1989) Towards an Integrated Computer Art System. In: Lansdown, J. & Earnshaw, R.A. *Computers in Art, Design and Animation*. New York: Springer-Verlag. pp. 41–55.
10. Jack, B. D. & Guy, B. (2017) *The Style Machine: Digital Tactility Through Generative Collaboration*. [Online] Available from: <http://www.generativeart.com/> (Accessed: 20th November 2018).
11. Paul, C. (2017) *Tsifrovoe iskusstvo* [Digital art]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem.
12. ANIMA iki. (2015) *Immersive experience of light and sound*. [Online] Available from: <https://onforma-tive.com/work/anima-iki> (Accessed: 20th November 2018).
13. Sanders, E.B.-N. & Stappers, P.J. (n.d.) *Co-creation and the new landscapes of design*. [Online] Available from: [http://www.maketools.com/articles-papers/CoCreation\\_Sanders\\_Stappers\\_08\\_preprint.pdf](http://www.maketools.com/articles-papers/CoCreation_Sanders_Stappers_08_preprint.pdf) (Accessed: 20th November 2018).
14. Knyazeva, E.N. & Kurdyumov, S.P. (2002) *Osnovaniya sinergetiki. Rezhimy s obostreniem, samoorganizatsiya, tempomiry* [Foundations of synergetics. Exacerbation modes, self-organization, temporality]. St. Petersburg: Aleteya.
15. Toshiharu, T. & Nagai, Y. (2013) *Concept Generation for Design Creativity. A Systematized Theory and Methodology*. London: Springer.



УДК 787.8

DOI: 10.17223/22220836/39/18

**В.Б. Семергеев, Г.К. Афанасьев**

## **ТРАДИЦИИ БАЛАЛАЕЧНОГО ИСКУССТВА В ОРЛЕ**

*Анализируются особенности становления и развития балалаечного искусства в Орле; выделяются тенденции обучения в классе балалайки на всех ступенях образования: школа, ссуз, вуз; описывается деятельность исполнительских коллективов города. Рассматривается роль педагога класса балалайки в развитии отечественной национальной культуры, в ее сохранении и возрождении, личность педагога в учебно-воспитательном процессе, влияние на учащихся и его авторитет. Анализируется история балалаечной педагогики и исполнительства в г. Орле работающих на всех ступенях обучения.*

*Ключевые слова:* балалайка, народно-инструментальное исполнительство, современная педагогика.

«Какая прелесть эти балалайки!..» – слова, с восторгом сказанные П.И. Чайковским после выступления В.В. Андреева и его «Кружка любителей игры на балалайке» на Беляевском вечере, спустя столетия не теряют своего значения и глубины. Они не перестают будоражить умы ценителей балалайки, народной музыки и в России, и во многих зарубежных странах [1].

Роль инструмента в развитии отечественной национальной культуры, в ее сохранении и возрождении, в становлении эстетического сознания народов многонациональной России трудно переоценить. Балалайка завоевала сердца миллионов слушателей, и трудно сегодня представить поклонников балалаечного искусства, кто бы не был знаком с исполнительским творчеством выдающихся современных балалаечников-виртуозов: народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, профессора П.И. Нечепоренко, народного артиста России, профессора Е. Г. Блинова, их многочисленных учеников и последователей.

Не так давно в обществе, в том числе и среди серьезных музыкантов, считалось, что балалайка выносит чистое, святое искусство «на улицу», что она «искажает музыку» и «портит вкус». В последние десятилетия неузнаваемо изменилось отношение к инструменту: значительно вырос уровень исполнительского мастерства в игре на нем, и вообще положение народного инструментального искусства в нашей жизни к настоящему времени укрепилось [2. С. 83–89, 162]. Многие положительные перемены связаны с многолетней разносторонней деятельностью педагогов-музыкантов и исполнителей, которые преданы своему делу. Именно этому вопросу посвящена предлагаемая работа, освещающая основные имена и особенности балалаечного мастерства в г. Орле.

В г. Орле находится одно из старейших учебных заведений России – Орловский музыкальный колледж, который был основан в 1877 г. [3]. Именно эту уточненную дату называют архивные документы г. Орла и Санкт-

Петербурга. Долгую и добрую славу училища поддерживают его нынешние студенты и преподаватели. Именно отсюда и произошло становление и развитие балалаечной педагогики г. Орла.



Анатолий Васильевич Дорофеев  
Anatoly Vasilievich Dorofeev

В Орел по направлению главного управления по делам искусств Министерства культуры Российской Федерации в августе 1953 г. приезжает выпускница отделения струнных народных инструментов Московского музыкально-педагогического училища им. Октябрьской революции (ныне – Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке), уроженка Воронежской области Вера Ивановна Максимова. Именно она взяла на себя работу по формированию класса струнных народных инструментов в музыкальном училище, а также вела класс домры и балалайки в музыкальной школе, руководила училищным оркестром народных инструментов, много ездила по районам области в поиске талантливой молодежи [4].

Вместе с В.И. Максимовой обучение студентов игре на балалайке с 1964 г. продолжил выпускник Орловского музыкального училища и Харьковской государственной консерватории Анатолий Васильевич Дорофеев. Его первые ученики: С. Прилепков, ныне живущий и работающий во Франции музыкальным мастером; Н. Ковалева – преподаватель в детской музыкальной школе № 1 им. Калинникова г. Орла; А. Блинов – руководитель оркестра русских народных инструментов в пос. Нарышкино. В.И. Максимова и А.В. Дорофеев сделали первый шаг к зарождению балалаечной педагогики г. Орла.

В 1971 г. в Орловское музыкальное училище приехала Любовь Ивановна Луконина – педагог-балалаечник, что дало этому классу профессиональный статус. В настоящее время она является заслуженным работником культуры Российской Федерации (с 1993 г.) Балалайка – смысл ее жизни, ее радость и непреходящая потребность души. Счастлив бывает лишь тот человек, который верно угадал свое призвание. Любовь Ивановна относится к числу тех исполнителей, кому в равной степени подвластен обширный и разнообраз-

ный в стилистическом и жанровом отношении репертуар: сложные классические и оригинальные произведения, произведения крупных и малых форм, обработки народных мелодий.



Любовь Ивановна Луконина, заслуженный работник культуры Российской Федерации  
Lyubov Ivanovna Lukonina, Honored Worker of Culture of the Russian Federation



Ансамбль русских народных инструментов «Орловский сувенир», руководитель – заслуженный  
деятель искусств Е.П. Дербенко

The ensemble of Russian folk instruments “Oryol Souvenir”, leader – Honored Art Worker E.P. Derbenko

Обладая уникальными педагогическими данными, Любовь Ивановна является и прекрасным исполнителем. Она работала в филармонии, в оркестре русских народных инструментов на базе завода «Промприбор». Более четверти века она артист одного из ярких профессиональных коллективов Рос-

сии – ансамбля русских народных инструментов «Орловский сувенир», которым руководит орловский композитор Е.П. Дербенко. Этот исполнительский коллектив преподавателей Орловского музыкального колледжа в составе: Е.П. Дербенко, А.А. Луконин, Л.А. Луконина, Г.Е. Меркулов и В.Г. Черных – долгое время выступал в детских музыкальных школах, на большой концертной эстраде, в программах радио и телевидения. Трудно сказать, что ближе участникам ансамбля – педагогическая работа или исполнительская деятельность – скорее, эти два направления удачно сочетаются, разумно дополняя друг друга.

Все участники ансамбля – музыканты высшей квалификации, яркие индивидуальности; вместе с тем многолетняя совместная деятельность позволила им слиться в единый художественный коллектив, который вобрал лучшие профессиональные качества исполнителей, сплоченных чувством ответственности и настоящими волевыми качествами. Работа в ансамбле – особая форма существования, где жизнь и творчество слиты воедино, где одно от другого отделить невозможно.

У артистов этого ансамбля есть правило: каждый концерт работать с полной отдачей, играть как премьеру, будь то в лучших залах Москвы, Куйбышева, Челябинска или в сельском клубе. Современный уровень исполнительства требует органического сочетания, синтеза исполнителей. Руководитель ансамбля Е.П. Дербенко говорит, что ансамбль в своем развитии шел своим путем, образцов для подражания не искал. Девиз коллектива: нельзя играть так, как все, – надо искать дальше. Именно поэтому у них появились разные инструменты фольклорной традиции. В ансамбле четверо музыкантов – все они баянисты, окончили вузы по классу баяна. Они никогда не играли на жалейках, ложках, свирелях – эти инструменты пришлось осваивать самостоятельно: задача состояла еще и в том, чтобы пропагандировать забытые фольклорные инструменты. С 1983 г. ансамбль начинает работать как филармонический коллектив, выступает на профессиональной сцене. Заметно увеличивается количество концертов и гастрольных поездок. Коллектив становится заметным и популярным [5. С. 37–39, 43–45].

Л.И. Луконина много лет работает в ансамбле «Орловский сувенир», кроме того, она известный педагог. Много внимания, времени, сил, энергии она отдает воспитанию молодого поколения исполнителей и педагогов. Продолжая традиции своего учителя, ее ученики принимают участие в различных конкурсах, становятся их лауреатами.

Рассматривая педагогические принципы Л.И. Лукониной, особое внимание следует обратить на саму последовательность изучения в классе того или иного произведения. В этой последовательности условно выделим три основных этапа. Первый этап можно назвать ознакомительным. Учеником вместе с педагогом проводится тщательная работа по созданию наиболее адекватной замыслу композитора трактовки, намечается аппликатура, акцентируется внимание на характерных свойствах артикуляции и штрихов. Этот этап важен как для педагога, так и для ученика, ибо здесь формируются основные звуковые представления о произведении, закладывается фундамент всей последующей работы.

Второй этап изучения произведения – собственно его техническое освоение, корректировка приемов исполнения. И, наконец, третий этап работы

над произведением – непосредственная подготовка к концертному исполнению. Любовь Ивановна является категорическим противником копирования студентами даже самых совершенных трактовок, когда, например, механически перенимаются услышанные в грамзаписи детали, индивидуальные особенности прочтения музыки тем или иным известным артистом. Напротив, основываясь на тенденции к всеобъемлющему раскрытию творческой инициативы обучающегося, неординарная, непривычная трактовка всячески поощряется, даже если она существенно расходится с собственными представлениями педагога.

### Литература

1. Волокитин Н. Струны души // Калининская правда. 1981. 16 янв.
2. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л. : Музыка, 1975. 280 с.
3. Бюджетное профессиональное образовательное учреждение Орловской области «Орловский музыкальный колледж» : официальный сайт. URL: <http://www.muscol-orel.ru/> (дата обращения: 04.10.2018).
4. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. 320 с.
5. Новосельский А.А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов. М. : Музгиз, 1931. 47 с.

**Valery B. Semergeev**, Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation).

E-mail: [kni.ogiik@mail.ru](mailto:kni.ogiik@mail.ru)

**Gennady K. Afanasiev**, Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation).

E-mail: [kni.ogiik@mail.ru](mailto:kni.ogiik@mail.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 197–202.

DOI: 10.17223/2220836/39/18

### TRADITIONS OF BALALAICA ART IN OREL

**Keywords:** balalaika; folk instrumental performance; modern pedagogy.

The role of a musical instrument in the development, preservation and revival of the native culture, in the establishment of esthetic consciousness of multinational Russia's peoples is difficult to overestimate. Balalaika has won the audience's hearts, and today it is difficult to find balalaika admirers who are not familiar with performances of accomplished balalaika players – People's Artist of the USSR, the laureate of state prize, Professor P.I. Necheporenko, People's Artist of Russia, Professor E.G. Blinov, and their many students and followers.

Orel is home of one of the oldest educational institutions in Russia – Orel Musical College, which, according to the archive documents of Orel and St. Petersburg, was founded in 1877. The good name of the College is supported by its today's students and teachers. It is here where Orel's balalaika education was established and developed.

In August 1953, on the initiative of the Main Department for Arts of the Ministry of Culture of the Russian Federation, the graduate of the Department of String Musical Instruments of Oktyabrskaya Revolyutsiya Music College (now “A.Schnittke Moscow State Institute of Music”) Vera Ivanovna Maximova came to Orel. It was V.I. Maximova who took charge of creating the string folk music instruments class. She also taught domra and balalaika class and was the head of the folk music instruments orchestra of the College. She traveled a lot seeking out young talents in the districts of the Region.

Lukonina Lubov Ivanovna, a famous teacher in Orel, combines her work in the ensemble “Orlovski Suvenir” (“Orel Souvenir”) with educating younger generation of musicians and teachers of Orel. Following their teacher's traditions, L.I. Lukonina's students participate in various contests and become laureates.

The graduate of Orel Music College, Nadezhda Mikhailovna Kovaleva carries on the work of A.V. Dorofeev and V.I. Maximova. In 1969 she enters the Tambov Branch of Moscow Institute of Culture. For family reasons she interrupts her studies and continues her education at the Orel Branch of Moscow Institute of Culture (now Orel State Institute of Culture).

Alexander Alexandrovich Somov is one of the few balalaika players who, for many years, is demonstrating excellent performing skills, stability, brilliant virtuoso technique, impeccable musical taste, artistry. It is amazing how sonorous the voice of the balalaika becomes when it is in the hands of the virtuoso performer and propagandist of this Russian beauty. Stacatto dance tunes and brooding reverie, vigorous energy and strict simplicity fill the musician's play. Graduating from V.S. Kalinnikov Music School in Orel, balalaika class of N.M. Kovaleva, he entered Orel Music College, the class of L.I. Lukonina. After the graduation A.A. Somov served his military service and entered Rostov State Music Institute (now Rostov State Conservatory. Rachmaninov). He was enrolled in the class of the famous balalaika player, Honored Artist of Russia, rector – A.S. Danilov. At the Institute he worked in the ensemble “Dontsi” (artistic director – Honored Worker of Culture of the Russian Federation, A.P. Kolontaev).

Selina Galina Ivanovna is one of those prominent musicians-teachers who are capable of encouraging love for music in their students. She is sincerely involved in her work, which is aimed at bringing both professional skills and rich musical knowledge to students.

In Orel there is a professional orchestra of folk music instruments, which is the first orchestra of this kind in the history of the Orel Region. It engages Orel's best musicians and teachers.

The first performance of the professional orchestra of folk music instruments took place in Orel on November 5, 1987. The orchestra was created on the basis of the Region's musical society. In January 1991, by the decision of the administrative bodies of Orel, it received the status of the municipal orchestra. The founder and artistic director of the ensemble is Honoured Art Worker of Russia, Professor of the Orel State Institute of Culture, Viktor Kirianovich Suchoroslov.

Orel's educators are trying to revive and spread the native Russian traditions of instrumental performance and enrich them with high performing culture. Creative and pedagogical activities of balalaika players in the Orel Region convincingly show the high professional level of musicians. Teachers of modern children's art schools, College of Culture and Arts, Music College and Orel State Institute of Culture are highly qualified, competent and dedicated professionals who inspire their students. Creative and pedagogical activities of balalaika players in Orel contribute to further preservation and development of this type of performing art.

### References

1. Volokitin, N. (1981) *Struny dushi* [The Strings of Soul]. *Kalininskaya pravda*. 16th January.
2. Vertkov, K.A. (1975) *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad: Muzyka.
3. Orel Music College. Official website. [Online] Available from: <http://www.muscol-orel.ru/> (Accessed: 4th October 2018).
4. Imkhanitsky, M.I. (2008) *Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnykh instrumentov v Rossii* [Formation of Plucked Stringed Folk Instruments in Russia]. Moscow: RAM.
5. Novoselsky, A.A. (1931) *Ocherki po istorii russkikh narodnykh muzykal'nykh instrumentov* [The History of Russian Folk Musical Instruments]. Moscow: Muzgiz.

УДК 75

DOI: 10.17223/22220836/39/19

**Т.Ю. Серикова**

## **«КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ» ЕВГЕНИЯ ТОЛМАШОВА**

*Предметом исследования является построение субъективной реальности в пространстве произведения искусства. При работе над исследуемым материалом были использованы философские и искусствоведческие методы. Определяющим был такой метод научного познания, как интерпретация. Основным выводом проведенного исследования является то, что субъективизация действительности в живописных произведениях обусловлена стремлением автора через экспериментальное построение субъективной реальности понять структуру объективной реальности, существующей помимо его сознания.*

*Ключевые слова: Евгений Толмашов, живопись, маргинальность, конструктивный экспрессионизм, субъективная реальность, познание мироустройства, колорит, драма крика, портрет, девиантность поведения.*

Искусство – это приключение в неизведанном мире, которое может предпринять лишь тот, кто готов рисковать.

Существующая в современном философском знании потребность поиска новых междисциплинарных подходов к проблеме познания мира актуализирует обращение к изучению изобразительного искусства. Выстроенные в искусстве художественные реальности, хотя и имеют ярко выраженный субъективный характер, могут рассматриваться как инструмент постижения мироустройства через построение его аналоговой модели.

В настоящее время исследователи применяют комплексную методику, основанную как на логике и фундаментальных разработках, так и на чувственно-интуитивных методах, базирующихся на поэтическом, образном мировидении. Указанный тип мировосприятия присущ художественной реальности, без которой не могут существовать произведения искусства. Автор картины или поэмы, руководствуясь своими личными субъективистскими установками, волен сам определять степень условности событий, происходящих в создаваемом им микрокосмосе. Созданное бытие представляет собой уникальное автономное пространство, руководствующееся принципами, действующими только в рамках конкретного артефакта. Через исследование пространства художественного произведения возможно установление общих закономерностей, лежащих в основе мироздания.

Для творчества Евгения Толмашова своеобразным катализатором субъективизации видимой, объективной «жизненности» послужила его склонность к маргинальности и девиантности поведения. Причина этого, возможно, скроется в том, что мастер, живший и работавший на селе до двадцатисемилетнего возраста, так до конца и не смог принять новые «правила жизни» горожанина, хотя вполне осознанно принял решение оставить привычный уклад и стать живописцем. Толмашов стремился к обретению

статуса художника и признания в профессиональной среде, иначе говоря, самоидентифицироваться. А.С. Петракова в статье «Исследование проблемы идентификации и самоидентификации личности с позиции социальных оснований бытия» указывает на то, что самоидентификация призвана служить адаптации индивида в обществе» [1. С. 25], а одним из способов самоидентификации является конструирование субъективной реальности [2. С. 10].

Евгений Николаевич Толмашов [3] не желал поступаться творческой свободой ради обретения материальных благ и отличался принципиальной «безбытностью», граничившей почти с аскезой. Толмашов не имел постоянного жилья, а мастерской ему долгое время служили случайные, не приспособленные для этого помещения. Во время учебы в Красноярске «домом» Толмашова были укромные закутки художественного училища, затем были времена, когда он обитал в подсобном помещении ресторана гостиницы «Октябрьская». Нормой для него было принимать участие друзей и знакомых, которые его подкармливали и одевали, помогали в творчестве, предоставляли место для работы. В собственности был только небольшой дом в Приморске, куда он уезжал летом на этюды.

Евгений Толмашов отличался от многих своих коллег, профессиональных художников, тем, что все же не получил полноценного, классического художественного образования. Толмашов лишь занимался в качестве вольнослушателя в Красноярском художественном училище. Мастеру более полно раскрыться мешало отсутствие «насмотренности», своеобразной «встроенности» в современный ему культурный процесс. Несмотря на членство в Союзе художников, среди профессионалов художник не имел безоговорочного признания, его творчество либо вызывало восторг, либо отрицалось полностью. Невзирая на духовные и материальные трудности, художник все же поступательно шел по избранному им пути, одной из целей которого было обрести свой индивидуальный стиль. В подтверждение уверенности Евгения Николаевича в своей избранности как художника можно привести воспоминания красноярского прозаика Александра Астраханцева, члена Союза писателей СССР, который писал, что Толмашов «приглашал, словно домой, на выставку или в мастерскую, где чувствовал себя действительно хозяином» [1].

Живописец избегал лишней, как он считал, суеты, связанной с продвижением своего творчества: получением выездных виз и разрешений на транспортировку работ. Поэтому география его выставок была ограничена в основном региональным уровнем, хотя были приглашения и из других стран, к примеру, весной 2014 г. готовилась выставка в странах Прибалтики, которая, к сожалению, так и не состоялась.

Евгений Толмашов давал названия своим работам намеренно загадочные, недосказанные, словно оборванные на полуслове. К примеру – «По вине некоторых», «Диалог», «Отважно перезимовавший», «И понял», «Король карточного острова», «Кто прав?», «На протяжении всего», «Ну и что», «О разном?», «Просыпается память», «Странными капризами инстинктов», «Не может быть никаких», «Я в принципе считаю». Иногда получались такие вопросы без ответов – «Кто прав?» или ответы без вопросов – «Не может быть никаких». Названия работ воспринимаются как части сложных предложений с противопоставлениями и союзами и являются первой или второй отсутствующей частью «имен» других произведений. Получаются разорванные



скрытые серии работ. Толмашов намеренно создает из названий лексические головоломки, решая которые, зритель глубже постигнет суть изображенного на полотне.

Такие названия-загадки или недосказанные фразы, обрывки определенных идиом Толмашов, возможно, давал с целью найти «своего зрителя». К примеру, Джеймс Джойс мечтал обрести такого идеального читателя, который будет расшифровывать его роман «Улисс» всю жизнь [5. С. 121]. Толмашову тоже очевидно хотелось иметь пытливого почитателя таланта, размышляющего над загадками его произведений.

В работах художника отразилось многообразие его отношений с людьми. На холстах словно отпечатались его философские размышления о разных судьбах, поэтому изображения столь эклектичны и фрагментарны. Важным признается лишь часть видимого облика человека, поэтому он изображает только самое главное и характерное, выражающее суть человеческой личности.

Создаваемая им субъективная реальность также таинственна и населена людьми, исключенными из общества. Они одиноки, непонятны окружающим и находятся в духовном поиске. Персонажи Толмашова стоят на своеобразном перепутье. Телесная оболочка изображенных «героев» произведений художника распластана, аморфна, словно не имеет костей. В работах мастера часто встречаются обнаженные фигуры, анемичные, раздавленные, как правило, с поникшими головами. Поводов для оптимизма у них нет, внешне они выглядят, как будто были выварены в кипятке жизни, остывающие и костенеющие от отчаяния. По поверхности холстов и картонов растекается обескровленная и немощная плоть, вопиют вывороченные суставы, заставляют брезгливо отвернуться раздутые животы. Форма, как отжившая свое плоть, расплзается в стороны. Головы гипертрофированны и непропорциональны в размерах по отношению ко всей фигуре (рис. 1).

Лица на портретах анемичные, написанные желто-серыми, выбеленными, будто припыленными цветами, а затертая фактура красочного слоя не скрывает, а наоборот, подчеркивает грубую поверхность картинной плоскости. Евгений Николаевич использует контрастные цвета, усиливает цветовую насыщенность и напряженность. В этом он следует за любимыми им художниками-экспрессионистами, продолжателем дела которых он себя считал [6]. Вообще же Толмашову свойственно несколько графическое, плоскостное понимание живописи, без выстраивания глубокого световоздушного пространства.

Образный строй работ вовлекает в круг отчаянных мыслей художника. Изображения словно сотканы из душевной боли, одиночества, страха и неустроенности. Художник должен обладать определенной смелостью, чтобы выплеснуть все это на холст, взять в руки кисти и краски и взглянуть на всех через глаза своих персонажей, выкаченные и блестящие, закричать через их закрытые рты (рис. 2).

Евгений Толмашов всегда искал сочувствия, но делал это неявно, а через творчество, мучительно пытался установить контакт, создать свой мир, ни с чем несхожий, целый по форме и содержанию. В этом есть сопряжение с понятием уникальности каждого человека, имеющего только свои отпечатки пальцев. Мир его картин – это своя привычная реальность, где он не чувствовал себя чужим. Автор своего нигде больше не существующего мира, принимающего его целиком со всеми недостатками и «достатками» (рис. 3). В подтвер-

ждение намерения Толмашова создать свое авторское, субъективное жизненное пространство можно привести его слова: «Хрупок и иллюзорен созданный мною мир, затерянный в огромной неустроенной реальности» [7].



**Рис. 1.** Е.Н. Толмашов. Константин Петрович, Вы правы. 2011 г. Масло, холст. 60 × 50

**Fig. 1.** E.N. Tolmashov. Konstantin Petrovich, You are right. 2011. Oil on canvas. 60 × 50



**Рис. 2.** Е.Н. Толмашов. Я в принципе считаю. 2011 г. Масло, холст. 60 × 50

**Fig. 2.** E.N. Tolmashov. I basically believe. 2011. Oil on canvas. 60 × 50



**Рис. 3.** Е.Н. Толмашов. От занимаемой должности. 2007 г. Масло, холст. 120 × 120

**Fig. 3.** E.N. Tolmashov. From the position. 2007. Oil on canvas. 120 × 120

В персонажах художественной реальности Толмашова чувствуется определенная степень наслаждения своим маргинальным состоянием. В падении они достигли дна, теперь от него следует оттолкнуться, чтобы подняться, всплыть к свету, к жизни, но они так и остались внизу в отчаянной попытке вернуться в солнечный мир. Возможно, причина этого в опасении того, что они там, вверху, снова станут чужими. Лучше найти забвение утрат в среде себе подобных. Поэтому мир Толмашова – это мир без естественного света, солнечного или лунного. Эта замкнутая система создана автором в первую очередь для себя, космос, сотканный из кусков собственной жизни, плоти, души, мыслей. Художнику как никому удалось самореализация в образах своих персонажей, через которых создан такой многоликий автопортрет.

Несмотря на вышесказанное, живопись Толмашова имеет ярко выраженную гуманистическую направленность, поскольку он смог показать ценность и уникальность одного человека как целого макрокосмоса. Евгений Николае-

вич выстроил по законам мира всеобщего свой мир. Через живописное творчество малоговорящему, замкнутому, закомплексованному в реальной жизни автору удалось заговорить, закричать через его персонажей с сомкнутыми ртами, говорящими и горящими глазами.

Также следует отметить, что он не стремился выйти из своего наработанного стиля, поскольку он почти идеально подходил для изображения подобных «существ». Одна из его персональных выставок, проходивших в красноярском художественном салоне «Дар», называлась «Страна обнаженных существ» [8]. Не людей, а существ. Не совсем люди, скорее их исковерканные души, израненные болезнями, страстями и пороками тела, сломанные судьбы, нереализованные жизненные потенциалы. Во взгляде потухших огромных глаз чувствуется депрессия и пустота вместо живого биения жизни. В фильме Дарьи Мосуновой «Самородки» Толмашов говорит о своей надежде на то, что после его картин люди не смогут пройти с холодным сердцем мимо подобных «существ» [9].

Сам художник так описывал свои работы: «Основная тема моих картин – это „драма крика“, которой свойственна масштабность „вселенских конфликтов“. Все это подается через резкость пластических ритмов, изломанность линий, контрастность цветов и деформацию пространства. Я открыл путь к зрительному осмыслению новой концепции человека и общества. Символ составил основу моего художественного языка. Мир безмолвия, в который я погружаю действующих лиц, – это не только символ страдания и боли, это и мир гордого одиночества, нравственной чистоты» [Там же].

Люди Толмашова – это обнаженные существа без физической оболочки. Они, как поэты у Владимира Высоцкого, люди без кожи, «ходят по лезвию ножа и режут в кровь свои босые души». Тело «существ» интересовало мастера как иная реальность. Эта реальность включает в себе другую скрытую, неявную, но более действенную, чем постоянно изменяющаяся внешность (рис. 4). Художник стремился передать движение времени как реку жизни, а жизнь тела отражает, визуализирует изменения души как в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Художник, как и его «существа», материальное благополучие и социальную устроенность не признавал главной жизненной ценностью. Основной движущей силой было для мастера творчество, а его содержанием – выражение «драмы крика» [Там же]. Выстроенный им субъективный мир поглотил его действительную реальную жизнь. Такое стремление постичь действительное через построение его гипотетических моделей имеет, по мнению А.И. Столетова, онтологический статус [10].

Подобная жажда как к самовыражению, так и к познанию мироустройства была свойственна искусству экспрессионизма в целом. Желание выразить внутреннюю психологическую драму человека, живущего во все больше распадающемся негармоничном и враждебном человеку мире, было определено принципами и причинами возникновения экспрессионизма. Это была реакция на саморазрушительные общемировые тенденции.

Иконой или титульным произведением экспрессионизма считается одно из репрезентативных произведений Эдварда Мунка «Крик». Толмашов главной темой своих произведений называет «драму крика», это вызывает ассоциации с картиной норвежца, которая служит своего рода прелюдией к ис-

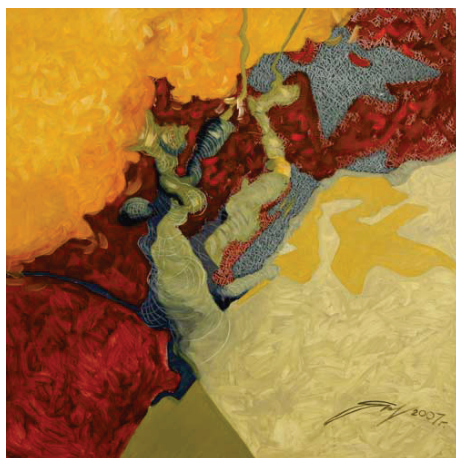
искусству XX в., предвещающая ключевые для модернизма темы одиночества, отчаяния и отчуждения. Все это свойственно и искусству Евгения Толмашова. Эдвард Мунк в своей знаменитой картине, предчувствуя грядущее столетие мировых войн, революций и экологических бедствий, отрицает саму возможность какого-либо их преодоления или понимания. Отрицает оправдание их как необходимости либо неизбежности. Также и Толмашов ищет не оправдания «безумной жизни», а «милость к падшим» [11] призывает, пытается внушить зрителю сочувствие людям, раздавленным происходившими с ними событиями (рис. 5).

Живопись Толмашова – это способ выстроить свой мир по своему подобию. Зритель, познавая сущность живописных образов с картин Толмашова, может познать вселенную самого Толмашова. Исследуя объективную реальность, человек стремится разгадать личность сотворившего ее, творца мира, находящегося вокруг человека.



**Рис. 4.** Е.Н. Толмашов. Как это уже не раз бывало. 2009 г. Масло, холст. 95 × 83

**Fig. 4.** E.N. Tolmashov. As it happened more than once. 2009. Oil on canvas. 95 × 83



**Рис. 5.** Е.Н. Толмашов. По вине некоторых. 2007 г. Масло, холст. 120 × 120

**Fig. 5.** E.N. Tolmashov. Through the fault of some. 2007. Oil on canvas. 120 × 120



**Рис. 6.** Е.Н. Толмашов. Диалог. 2002 г. Масло, холст. 85 × 65

**Fig. 6.** E.N. Tolmashov. Dialogue. 2002. Oil on canvas. 85 × 65

Мир Толмашова изломан, исковеркан, маргинально гипертрофирован. Говорит ли это о личности самого автора или только о том, как он представляет сегмент мира, доступный его пониманию и осмыслению. Вселенная Толмашова – это мир, практически полностью сгенерированный им самим. Вымышленная реальность – это тоже реальность при определенных философских допущениях, имеющая право быть. В подтверждение этому можно привести выдвинутую



на основе наработок квантовой физики теорию множественности миров. Автором этой теории, которая в научной литературе получила аббревиатуру «ТММ», является американец Хью Эверетт. Истовая вера в вымышленный мир его создателя или почитателей дает придуманной реальности право на существование в действительности. Мир Толмашова материализовался в нашей реальности при помощи живописных произведений и обрел явную силу. Теория множественности миров отвечает на ранее неразрешимые вопросы о допущениях, кажимостях, а также о материализации духовных объектов. У Толмашова визуализация его мира происходит посредством авторских художественных образов.

«Драма крика» – тот же образ, его персонажи не кричат, они скорее стонут или выразительно молчат, как был молчалив и немногословен сам художник. У Евгения Толмашова наиболее пристальный интерес вызывало человеческое лицо (рис. 7, 9). Его интересовали изменения, которые жизнь в современных условиях накладывает на мысли и чувства людей (рис. 8). Толмашов в своих немногочисленных интервью говорил о своей жалости к обездоленным и деклассированным. В живописных произведениях пытался обратиться к ним внимание зрителя, заставить задуматься об их судьбе. На вопрос о том, почему всегда его работы навевают печаль, отвечал, что «печаль правит миром», но несмотря на это, он «предполагает в дальнейшем писать более светлые работы» [9].

Евгений Толмашов при жизни проявлял склонность к философским размышлениям, что нашло отражение и в его творчестве. В одном из интервью говорил следующее: «Как душа легла, так и идет – пытаюсь не сопротивляться. Моя душа – это мои картины, это мои мысли, только на холсте» [12]. Мастер признавался, что создает не те образы, которые видит, а те, которые возникают у него в мыслях. Он называл свои работы конструктивным экспрессионизмом, «выстроенным и запланированным выбросом эмоций» [12].



Рис. 7. Е.Н. Толмашов. Печаль. 2014 г. Масло, холст. 75 × 80

Fig. 7. E.N. Tolmashov. Sadness. 2014. Oil on canvas. 75 × 80



Рис. 8. Е.Н. Толмашов. Ну и что. 2011 г. Масло, холст. 60 × 50

Fig. 8. E.N. Tolmashov. Well and what. 2011. Oil on canvas. 60 × 50



**Рис. 9.** Е.Н. Толмашов. Король карточного острова. 2011 г. Масло, холст. 60 × 50

**Fig. 9.** E.N. Tolmashov. King of the card island. 2011. Oil on canvas. 60 × 50

Образы Евгения Толмашова прочно и практически навсегда отпечатываются в памяти посетителей его выставок, даже если они всего лишь однажды встречались с его живописным миром. В одном из интервью красноярский мастер говорил следующее: «В моих картинах – мир безмолвного одиночества, отверженных обществом людей – больных, нищих, калек, стариков» [10]. Посетители его выставок отмечали, что невозможно забыть его резонансно совпадающие

с архетипическими комплексами, точные до безумия образы разрушения и отчаяния. Художник, говорил, что, изображая таких деструктивных персонажей, он стремится отучить «зрителя от традиционного способа восприятия» для «осознания состояния видимого мира» [10]. Е. Толмашов смог «докричаться» через полотна до своих современников. Ему как человеку творческому необыкновенно повезло в жизни, поскольку практически никто из зрителей после встречи с его картинами не остался к ним равнодушным. Мастер приобретал либо почитателей своего таланта, либо яростных критиков.

Евгений Толмашов вслед за экспрессионистами отказывался от созерцательного мировидения и стремился найти свой образный язык, творчески переосмысливая принятие в изобразительном искусстве нормы и правила. Постепенно Толмашов ушел от подражания объективной реальности, которое присутствовало в его учебных холстах и картонах. Сделано это было посредством выработки своей авторской живописной стилистики, которая дала возможность наиболее верно выразить его внутренние переживания. Для Евгения Николаевича, как и для других художников-экспрессионистов, творивших до него, интерес представляло трагическое начало в жизни человека.

Для изобразительной стилистики Толмашова характерны упрощения, которые отчасти можно даже назвать сходными с эстетикой примитива. В холстах мастера присутствуют даже некоторая карикатурность образов, огрубленность форм и локальность колорита. Все эти приемы свойственны экспрессионизму как живописному течению и служат выражению главного идейного содержания. Свой субъективизированный язык Толмашов изобрел для построения особой реальности, которая характеризуется такими качествами, как условность и символичность. При этом существующие трудности восприятия произведений Толмашова требуют от реципиента стремления к диалогу с художником для постижения образного языка произведений.

Подводя итог, можно сказать, что основной творческой задачей Евгения Толмашова было выстроить свой, авторский, субъективный, непохожий ни на что мир. Также мастер стремился дать ответы на вызовы современности, он остро чувствовал, что человеческая душа в столкновении с противоречиями нашей жизни ищет возможность существования, самосохранения. «Драма крика» Толмашова является его безмолвным протестом, его несогласием с

существующими принципами жизни, губительно действующими на духовное и телесное здоровье людей, деформирующими их тело и душу. Подобным изменениям Толмашов подвергал и прекрасный облик человека, изначально созданный по образу и подобию божьему. При этом произведения красноярского художника отличает единство формы и содержания. Цель трансформации облика портретируемого заключалась в выявлении присущих изображаемому лицу качеств его личности.

Также следует сказать, что искусство Толмашова вызвано стремлением выразить глубинные душевные переживания, а шокирующий эффект восприятия его произведений обусловлен маргинальностью его образного ряда, одновременно притягивающего и отталкивающего зрителя. В процессе творчества художник использует табуированные для общественного сознания темы и образы и создает свой особый мир, по своим законам и правилам, посредством этого освобождаясь от отягощающих его подсознание страхов [13. С. 151].

Особо хочется отметить и то обстоятельство, что художник, исповедуя бунтарскую идеологию, демонстрировал осознанное намерение идти именно по пути протеста, отвергая определенные установки и традиции той культуры, внутри которой находился, утверждая свою систему норм и ценностей, выстраивая собственную субъективную реальность в искусстве.

Художественная реальность Толмашова – особый мир, построенный только по авторским законам и существующий только в пространстве и времени его картин, а населяющие его образы порождены фантазией мастера. Действительность Толмашова преодолевает границы привычного мышления, разрушает постулаты «здравого смысла» и творит свое уникальное бытие, которое живет по своим правилам. Обостренно-контрастное видение мира лежит в основе субъективистской позиции автора, которая выражается главным образом в трансформации форм видимой действительности, а также в использовании неестественных колористических решений и экспрессивности композиции.

Холсты красноярского Ван Гога отображают его трагическое мировосприятие и направлены на то, чтобы каждый из нас обнаружил внутри себя сочувствие к людям, ждущим помощи. Толмашов полностью соответствует понятию «современный художник», показывая в большей мере свои внутренние чувства, чем изображая что-либо.

### *Литература*

1. *Петракова А.С.* Исследование проблемы идентификации и самоидентификации личности в коммуникативном подходе // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2017. № 8–9. С. 112–115.
2. *Колчина В.А.* Субъективные основания социальной реальности: пространство смысла: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ижевск, 2004. 20 с.
3. *Евгений Толмашов:* «Основная тема моих картин – это „драма крика“». URL: <http://журнальныймир.рф/sites/zhurmira/files/pdf/nel-2017-3-336-336.pdf>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
4. *Прощание с художником и шаманом Евгением Толмашовым.* URL: <http://kaleda.ru/articles/2013> (дата обращения: 11.08.2020).
5. *Гениева Е.Ю.* И снова Джойс. М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. 366 с.
6. *Выставка «Душа мысли» Евгения Толмашова.* URL: [http://nhkm.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=370:v-glavnom-muzee-khakasii-otkrylas-vystavka-dusha-mysli-ievgeniya-tolmashova&catid=10&Itemid=101&lang=ru](http://nhkm.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=370:v-glavnom-muzee-khakasii-otkrylas-vystavka-dusha-mysli-ievgeniya-tolmashova&catid=10&Itemid=101&lang=ru), свободный (дата обращения: 11.08.2020).

7. Муниципальное бюджетное учреждение «Зеленогорский музейно-выставочный центр». URL: <http://www.zmvc.ru/>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
8. Эдуард Русаков. Страна одиноких существ. URL: [http://www.krasrab.com/archive/2004/02/06/06/view\\_article](http://www.krasrab.com/archive/2004/02/06/06/view_article), свободный (дата обращения: 11.08.2020).
9. Дарья Мосунова фильм «Самородки Красноярья». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D3Uv0mHHVSc>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
10. Столетов А.И. Онтологический статус художественного творчества : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Уфа, 2009. 53 с. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
11. Пушкин А.С. «Памятник». URL: <http://ilibrary.ru/text/797/p.1/index.html>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
12. Арт-галерея Романовых. Художники. Евгений Толмашов. URL: <http://art-rom-gallery.ru/artists.html?catid=133>, свободный (дата обращения: 11.08.2020).
13. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. А. Кессель, М. Попов, Р. Додельцев. М. : Республика, 1995. 400 с. (Сер.: Прошлое и настоящее).

**Tatiana Yu. Serikova**, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: [serikova\\_72@mail.ru](mailto:serikova_72@mail.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 203–213.

DOI: 10.17223/2220836/39/19

#### “CONSTRUCTIVE EXPRESSIONISM” BY EVGENIA TOLMASHOVA

**Keywords:** Eugene Tolmashov; painting; marginality; constructive expressionism; subjective reality; cognition of the world order; color; drama of shouting; portrait; deviance of behavior.

The relevance of the research topic is conditioned by the need to search for new interdisciplinary approaches to the problem of cognition of the world.

The degree of scientific development of the subject covers the period from antiquity to modern times. Vasilyeva E.V., Khazieva E.V., Petrenko Yu.A., Shatilov S.F., Stoletov A.I. actively works on the problem of subjective reality.

It should also be noted that the works devoted directly and directly to the study of subjective reality within the framework of the existence of a work of art exist relatively few in comparison with studies of other aspects of art.

The object of research is the current issues of cognition of the world order. As the subject of research, the subjective reality that the author creates in the space of a work of art is chosen. The study is based on the material of the paintings of the Krasnoyarsk painter Tolmashov (1966–2014).

The aim of the research is to reveal the essence, specificity and ways of forming subjective reality in a work of art. In accordance with the purpose of the study, the following tasks are set: to determine the motivation and principles of constructing a sub-reality in a work of fine art.

The basis of the methodological base was laid as general scientific principles, as well as special art research methods, including: formal-stylistic, iconographic and structural.

When working on the study, the determining method was a method of scientific cognition as an interpretation that allows us to reveal the principles of the construction and existence of subjective reality. Structural-functional and dialectical methods are also used.

The empirical basis of the study is the experience of studying the paintings of the Krasnoyarsk artist E.N. Tolmashova.

The scientific novelty of the research consists in the following statement: the subjective of reality in pictorial works is conditioned by the desire of the author of the work through the experimental construction of new, not previously existed realities, to understand the structure of objective reality existing in addition to his consciousness.

The obtained conclusions and generalizations of the basic principles of subjective of objective reality in a work of fine art can be used in the analysis of artistic creativity as a way of constructing an analog model of the world order.

Also it should be said that the work of E.N. Tolmashova is not well studied in art history. The scientific material has been introduced not previously studied material, allowing expanding the understanding of the art of painting in Siberia, as well as the trends and forms of its development at the turn of the XX and XXI century.

The materials of the research were used in lecturing and conducting seminars on the discipline “Art culture of Siberia”, which is basic for the preparation of bachelors on specialty 54.03.01. The training was conducted on the basis of the Siberian Federal University.



### References

1. Petrakova, A.S. (2017) Issledovanie problemy identifikatsii i samoidentifikatsii lichnosti v kommunikativnom podkhode [Investigation of the problem of identification and self-identification of a person in a communicative approach]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki – Humanities, Social-economic and Social Sciences*. 8–9. pp. 112–115.
2. Kolchina, V.A. (2004) *Sub"ektivnye osnovaniya sotsial'noy real'nosti: prostranstvo smysla* [Subjective foundations of social reality: the space of meaning]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Izhevsk.
3. Tolmashov, E. (2017) *Osnovnaya tema moikh kartin – eto "drama krika"* [The main theme of my paintings is the "scream drama"]. [Online] Available from: <http://zhurnal'nyymir.rf/sites/zhurmir/files/pdf/nel-2017-3-336-336.pdf> (Accessed: 11th August 2020).
4. Anon. (2013) *Proshchaniye s khudozhnikom i shamanom Evgeniem Tolmashovym* [Farewell to the artist and shaman Evgeny Tolmashov]. [Online] Available from: <http://kaleda.ru/artic-les/2013> (Accessed: 11th August 2020).
5. Genieva, E. Yu. (2011) *I snova Dzhoys* [And Joyce again]. Moscow: The M.I. Rudomino Library for Foreign Literature.
6. Khakassia National Local Lore Museum. (n.d.) *Vystavka "Dusha mysli" Evgeniya Tolmashova* [Exhibition "Soul of Thought" by Evgeny Tolmashov]. [Online] Available from: [http://nhkm.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=370:v-glavnom-muzee-khakasii-otkrylas-vystavka-dusha-mysli-evgeniya-tolmashova&catid=10&Itemid=101&lang=ru,svobodnyy](http://nhkm.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=370:v-glavnom-muzee-khakasii-otkrylas-vystavka-dusha-mysli-evgeniya-tolmashova&catid=10&Itemid=101&lang=ru,svobodnyy) (Accessed: 11th August 2020).
7. Zelenogorsk Museum and Exhibition Center. Official website [Online] Available from: <http://www.zmvc.ru/> (Accessed: 11th August 2020).
8. Rusakov, E. (2004) *Strana odinokikh sushchestv* [The land of lonely creatures]. [Online] Available from: [http://www.krasrab.com/archive/2004/02/06/06/view\\_article](http://www.krasrab.com/archive/2004/02/06/06/view_article) (Accessed: 11th August 2020).
9. Mosunova, D. (n.d.) *Samorodki Krasnoyars'ya* [Originals of Krasnoyarsk]. [Film] [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=D3Uv0mHHVSc> (Accessed: 11th August 2020).
10. Stoletov, A.I. (2009) *Ontologicheskiy status khudozhestvennogo tvorchestva* [Ontological status of artistic creativity]. Abstract of Philology Dr. Diss. Ufa. [Online] Available from: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (Accessed: 11th August 2020).
11. Pushkin, A.S. (n.d.) *Pamyatnik* [Monument]. [Online] Available from: <http://ilibrary.ru/text/797/p.1/index.html> (Accessed: 11th August 2020).
12. The Romanovs' Art Gallery. (n.d.) *Khudozhniki. Evgeniy Tolmashov* [Painters. Evgeny Tolmashov]. [Online] Available from: <http://art-rom-gallery.ru/artists.html?catid=133> (Accessed: 11th August 2020).
13. Freud, S. (1995) *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artist and Fantasy]. Translated from German by A. Kessel, M. Popov, R. Dodeltsev. Moscow: Respublika.

УДК 781.22:780.615.1(=511.143)  
DOI: 10.17223/22220836/39/20

Г.Е. Солдатова

## ОПЫТ АНАЛИЗА ЗВУКОВЫСОТНОЙ СТРУКТУРЫ НАИГРЫШЕЙ НА МАНСИЙСКОЙ ЦИТРЕ<sup>1</sup>

*Изложены результаты звуковысотного анализа мелодий, исполняемых на струнном инструменте класса цитр (саңквылтап). Анализ выполнен на базе нотных расшифровок инструментальной музыки, записанной автором в экспедициях на север Западной Сибири в 1980–1990-е гг. В результате анализа выявлено, что для звуковысотной организации мансийских наигрышей на цитре определяющим является не только объем лада и его интервальный состав, но также соотношение опор и последовательность типизированных интонационных ходов.*

*Ключевые слова:* народные музыкальные инструменты, цитра, манси, анализ лада, этномузыковедение.

Музыкальные инструменты и инструментальная музыка манси (вогулов) – один из самых ярких феноменов на карте музыкальных культур финно-угров. Манси обладают богатым набором фоноинструментов – как собственно музыкальных, так и звуковых орудий<sup>2</sup>, разнообразных по функциям, классам, способам изготовления, распространенности и сохранности. Среди них есть хордофоны (цитра, лютня, арфа), варган, шаманский бубен, охотничьи манки, ботала, детские погремушки, звуковые игрушки и т.п. – всего около 30 видов инструментов, зафиксированных в том или ином варианте в разных этнологических группах. Описания инструментов приведены в ряде музыковедческих работ [3–5 и др.].

В плане распространенности, охвата разных сфер народной культуры и популярности явно доминирующую позицию занимает цитра *саңквылтап* (от *саңквылтаңкве* ‘звенеть’). Органологический индекс инструмента, определяемый с помощью систематики Э.М. Хорнбостеля и К. Закса [6] – 314.314.122–5 (дощечная цитра с резонаторным ящиком). Способ игры на мансийской цитре описан в нескольких публикациях: [2–5, 7 и др.]. *Саңквылтап* настраивается преимущественно по диатоническому пентакорду мажорного (*c-d-e-f-g*) или минорного (*c-d-es-f-g*) наклонения. Подробно об этом говорится ниже.

Область применения мансийской цитры достаточно широкая: на ней играли во время медвежьих праздников, жертвоприношений, шаманского сеанса и других обрядов, а также аккомпанировали танцам и пению в разные моменты жизни. В наши дни можно услышать музицирование на цитре, но

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

<sup>2</sup> О различии музыкальных инструментов и звуковых орудий см.: [1, 2].

сейчас оно представляет собой в основном концертные / фестивальные выступления молодых музыкантов, научившихся играть в музыкальной школе (см. об этом: [8, 9]), аутентичное же исполнение встречается крайне редко.

В нашем распоряжении находятся звукозаписи и нотировки инструментальной музыки северных манси. Мелодии записаны в экспедициях с участием автора на север Тюменской области в традиционные места проживания манси в конце 1980-х – 1990-х гг. Место хранения фонограмм – отдел информационных и медиаресурсов (архив традиционной музыки) Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (далее – АТМ НГК)<sup>1</sup> и личный архив автора. Общее количество наигрышей (с учетом вариантов, записанных от разных исполнителей, и вариантов, сыгранных одним и тем же музыкантом, но в разное время) составляет около ста. Наигрыши нотированы автором статьи на основе сформированного в отечественном музыковедении метода аналитического ранжирования (Е.В. Гиппиус [10], А.А. Банин [11], Э.Е. Алексеев [12] и др.). Основной мелодический фонд – наигрыши мифологической тематики и танцевальные – опубликован автором в ряде статей [7, 8, 13 и др.] и в сборнике «Мелодии санквылтапа» [14], девять образцов из которого воспроизведено в нотном приложении к монографии В.И. Шесталова [5].

Аналитическое ранжирование в нотной записи является видимым результатом сегментирования – членения сплошного музыкального текста на сегменты. Критерием мелодической сегментации изучаемого материала выступает повторность на интонационном и ритмическом уровнях. В нотных расшифровках сегменты показаны с помощью разделительной пунктирной черты.

Перед началом звуковысотного анализа выявляются звукоряды. Все нотированные наигрыши имеют объем лада, равный кварте или квинте, который обусловлен настройкой пятиструнного инструмента. Лишь один наигрыш, по словам исполнителя, хантыйский, исполнялся в строе большего объема ( $g^1-f^1-d^1-c^1-b$  с немного спущенной третьей струной), при этом цитра была специально перестроена (информант Г.Н. Сайнахов<sup>2</sup>). Лады квартового<sup>3</sup> объема отмечены в наигрышах, которые исполняются на четырех струнах, т.е. пятая струна (нижняя)<sup>4</sup> не используется.

Преобладающие настройки цитры по диатоническому пентакорду и тетракорду образуют наиболее распространенные звукоряды<sup>5</sup>:  $c-d-e-f-g$  и  $c-d-es-f-g$ . Кроме основных звукорядов с большой / малой терцией между первой и третьей ступенями, встречаются также варианты с повышенной на  $1/4$  тона

<sup>1</sup> Номера коллекций в АТМ НГК: А0051, А0052, А0059, А0064, А0065.

<sup>2</sup> Полевые материалы 1987 г. (Музыкально-этнографическая экспедиция Новосибирской консерватории: Д.С. Сайнахова, Г.Е. Солдатова, О.А. Шейкина. Сентябрь 1987 г., с. Щекурья Березовского района Тюменской обл.). Дневник Г.Е. Солдатовой, с. 68.

<sup>3</sup> Под квартовыми и квинтовыми ладами подразумеваются лады с объемами, равными соответственно кварте и квинте.

<sup>4</sup> Счет струн у народных музыкантов ведется сверху, т.е. верхняя струна является первой по счету.

<sup>5</sup> Звукоряды выписаны от  $c$ .

пятой ступенью, образовавшейся из-за высоко настроенной верхней струны. В редких случаях обнаружены звукояды с низкой четвертой ступенью, что связано, скорее всего, с ослаблением натяжения второй струны, если инструмент плохо держит строй. Все звукояды, которые были обнаружены в имеющихся нотных записях наигрышей, приведены в таблице. В скобках указаны неактивные струны.

**Выявленные звукояды наигрышей**

**Revealed scales of tunes**

Распространенные звукояды	Редкие звукояды
<i>c-d-e-f-g</i> <i>c-d-es-f-g</i> <i>(c)-d-e-f-g</i> <i>(c)-d-es-f-g</i>	<i>(c)-d-es-e-g</i> <i>c-d-es-(f)-g</i> (1 образец) <i>c-(d)-es-e-g</i> (2 образца)

Стоит отметить, что абсолютная высота строя саңквылтапа варьирует у разных музыкантов в пределах большой терции. Среди записанных нами образцов абсолютная высота звучания нижней струны составляет от *b* до *d*<sup>1</sup>, при этом чаще других встречается *c*.

Процесс анализа звуковысотной организации инструментальных мелодий выстроен следующим образом. На первом этапе выявляются функции тонов по сегментам. Опорные тоны определяются по таким признакам, как: 1) акцентуация; 2) местоположение на сильной доле; 3) появление на границах построений; 4) долгота (более крупная длительность); 5) многократное или частое повторение. Полуопорные тоны выявляются в сопоставлении с опорными по меньшему числу способов выделения. Соответственно, неопорные тоны появляются на слабых долях, выражаются более мелкими длительностями и т.п. Среди неопорных тонов выделяются вспомогательные тоны – редко встречающиеся звуки, которые не входят в мелодический остов, используются только при варьировании (чаще всего это верхний тон, образуемый первой струной).

Работу описанного алгоритма можно проследить на примере наигрыша «Консэң ойк, Ялиус ойк тан» 'Мелодия Когтистого Старика, Старика города Яли' (пример 1).

Первоначально выделяем опорные тоны по сегментам. В этом наигрыше строки образуются многократным повторением каждого сегмента и имеют строго разграниченные функции. Основной мелодический материал базируется на втором и третьем сегментах. Поэтому назовем строку, образованную повторением второго сегмента, строкой *a*, повторением третьего – строкой *b*. Первый сегмент, открывающий наигрыш, выполняет в дальнейшем функцию проигрыша между тирадами. Аналогичный материал нередко встречается в других наигрышах, играя роль каденционного. Здесь же он не только сохраняет свою функцию, но и разрастается в самостоятельную строку (*c*), по масштабу соответствующую строкам *a* и *b*. Последовательность описанных сегментов имеет следующий вид: *c ава c ава* и т.д.

## Пример 1 (начало)

Example 1 (beginning) is a musical score for a piece in 2/4 time, marked with a tempo of approximately 240. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 14 staves of music, each ending with a measure number. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The measure numbers are: 2, 8; 4, 3; 1, 2; 3, 8; 3, 9; 3, 0; 1, 3; 3, 0; 3, 6; 4, 7; 4, 4; 3, 8; 3, 1; 2, 9; and 2, 9.

## Пример 1 (окончание)

The musical score consists of 14 staves of music in bass clef, organized into seven pairs. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The score concludes with a double bar line and a final note. The duration is marked as (1'40'').

2,8

1,4

3,4

3,6

3,4

4,6

4,0

3,0

1,1

6,1

4,8

1,3

2,8

2,4

4,0

2,0

(1'40'')

Итак, первый сегмент построен на тремолирующей квинте (первая – пятая ступени), которую останавливает тон *d*. Звук *c* находится на сильных и относительно сильных долях, в некоторых фигурах имеет большую по срав-





(например, именным наигрышам, представляющим тот или иной персонаж мансийского пантеона [17]) и композициям, связанным с мужским началом (например, сопровождающим мужские танцы), свойственны в основном квартовые лады. Напротив, для мелодий эпической тематики, инструментальных вариантов песен, а также наигрышей, аккомпанирующих женским танцам, свойственны лады квинтового объема.

Интервальный состав лада в инструментальных композициях не играет значительной роли: нередко в одноименных наигрышах, исполненных разными музыкантами, при общности ритмоформулы и мелодического рисунка используются неодинаковые лады. В примере 3 (а–г) приведены мелодические формулы четырех наигрышей<sup>1</sup>, посвященных Старику-филину – духу-покровителю селения Хурумпауль на реке Ляпин (пример 3).

### Пример 3



Филин – «одна из ипостасей мифического предка фратрии Пор, к которой принадлежат мужчины Хурумпауля» [18. С. 10]. Представление филина обязательно разыгрывается в последний день медвежьего праздника, когда появляются наиболее значимые для социума духи и божества. Судя по тому, что инструментальные мелодии филина бытуют в разных локальных традициях (нами записаны сыгвинские, верхнелозьвинские, тапсуйские наигрыши), культ филина имеет широкое распространение. Манси считают, что Йипыгойка умеет вызывать дождь или снег, прося его у Торума<sup>2</sup>, и что исполнение песни филина имеет магическое значение: если пропеть ее до конца, то пойдет снег [19. С. 192].

<sup>1</sup> Наигрыши исполнены двумя известными музыкантами – К.П. Лончаковым и Г.Н. Сайнаховым.

<sup>2</sup> Полевые материалы 1999 г. (Приполярный этнографический отряд Института археологии и этнографии СО РАН: А.В. Бауло, Г.Е. Солдатова. Июль–август 1999 г., селения Ясунт, Щекурья, Саранпауль, Хошлог, Хурумпауль Березовского р-на Тюменской обл.). Дневник Г.Е. Солдатовой, с. 12.



Три наигрыша из четырех (см. пример 3, *а–в*) обнаруживают значительное сходство между собой на ритмическом и интонационном уровнях. Во всех мелодиях присутствует структурообразующая ритмоформула (пример 4).

Пример 4



При сопоставлении мелодий этих наигрышей выявляются общие интонационные ходы, они обозначены в примере скобками под цифрами: остина-то на нижней опорной ступени (1), скачок на верхнюю опору – кварту или квинту (2), поступенное нисходящее движение (3). На ладовом уровне наигрыши разнятся между собой, ближе всего друг к другу находятся первые две мелодии (см. пример 3, *а, б*): в них используются квартовые лады с двумя главными опорами, которые расположены на крайних ступенях. В третьем наигрыше (см. пример 3, *в*) обнаруживается квинтовый лад с главной опорой на первой ступени и побочными опорами – на второй и пятой. Объединяющим моментом для всех перечисленных ладов является наличие кварты между опорными ступенями: первой и четвертой в квартовом ладу, второй и пятой – в квинтовом. В четвертом наигрыше (см. пример 3, *г*) наличие общих интонационных ходов трудноуловимо: этому способствует другой метр и отсутствие характерной ритмоформулы. В ладовом отношении наблюдаются существенные отличия от остальных примеров, однако и здесь отчетливо слышна кварта на первой – четвертой ступенях и сохранены интонационные ходы (скобки 1, 2, 3). Отмеченное сходство позволяет говорить о родстве данного наигрыша с тремя предыдущими.

На основе сравнения инструментальных мелодий, связанных со Стариком-филином, можно предположить, что для звуковысотной организации мансийских наигрышей объем лада и его интервальный состав не являются ключевыми параметрами. На первый план здесь выступают соотношение опор (своего рода оппозиция верхней и нижней зон звукоряда) и последовательность появления типизированных интонационных ходов. Выявленный принцип организации действует и в инструментальной музыке хантов. Х. Сильвет опубликовал нотировку хантыйского наигрыша «Танец совы» в исполнении П.Н. Выртыпенкова [20. С. 35. № 7]. Мелодия наигрыша легко узнается, несмотря на то, что настройка инструмента (*c-d-e-fis-g*) отличается от той, в которой были сыграны рассмотренные выше образцы. В ней слышны сходная с мансийской ритмоформула и уже знакомые интонационные обороты.

По-видимому, типизация мелодических микроструктур и оперирование ими имеет важное конструктивное значение, и не только в создании инструментальных композиций. Принцип мелодической комбинаторики наблюдаются также в ритуальных напевах медвежьего праздника [21]. Подобный способ организации выявлен при исследовании хантыйских обрядовых текстов, построенных «на ограниченном наборе типовых грамматико-синтаксических структур» [22. С. 26].

Фактура инструментальных мелодий, сыгранных на саңквылтапе, принципиально монодическая, хотя звучание может быть и уплотненным. Музыканты нередко создают квартовые, квинтовые, иногда секундовые созвучия, бряцающая по струнам. Такие созвучия не образуют двухголосия, они выступают

как фоническое выразительное средство для обогащения и насыщения звучания. Кроме того, кварты или квинты (соответственно, в квартовых или квинтовых ладах) часто звучат в самом начале и в конце наигрыша, обрамляя его, т.е. несут формообразующую нагрузку.

Представленные в данной статье выводы о звуковысотной организации мансийских наигрышей на цитре носят неокончательный характер ввиду отсутствия достаточного количества записей вариантов мелодий – как территориальных, так и исполнительских. Верифицировать и дополнить результаты в ситуации исчезновения аутентичной практики игры на инструменте довольно трудно. Возможным путем решения проблемы может стать исследование всего массива записей инструментальной музыки хантов – генетически и ареально близкого эноса, обладающего сходным в жанрово-стилистическом отношении музыкальным фольклором.

### Литература

1. *Мацневский И.В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. статей и материалов / сост. В.Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 143–170.
2. *Солдатова Г.Е.* Музыкальный фольклор обских угров (краткий обзор) // В звуках купающиеся люди / сост. А.В. Лебедева; ред. М.А. Лапина. Ханты-Мансийск, 2012. С. 4–15.
3. *Сильвет Х.* Пять наигрышей медвежьего праздника манси из репертуара Г.Н. Сайнахова // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 28–38.
4. *Солдатова Г.Е.* Фоноинструментарий манси: состав, функционирование, жанровая специфика // Музыка и танец в культуре обско-угорских народов / отв. ред. Н.В. Лукина. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. С. 32–43.
5. *Шесталов В.И.* Музыка и мифология медвежьего праздника обских угров / под ред. С.А. Шесталовой. Ханты-Мансийск: Издательский дом «Новости Югры», 2013. 228 с.
6. *Хорнбостель Э.М. фон, Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1. С. 229–261.
7. *Солдатова Г.Е.* Закономерности временной организации инструментальных наигрышей манси // Музыковедение. 2015. № 7. С. 26–35.
8. *Солдатова Г.Е.* Музыкальные инструменты обских угров: угасание и возрождение традиции // Традиционная культура. 2014. № 4. С. 78–84.
9. *Солдатова Г.Е.* Заметки о современном состоянии музыкального фольклора обских угров // Традиции и инновации в современном фольклоре народов Сибири: сб. статей и материалов. Новосибирск: Арта, 2008. С. 82–97.
10. *Гиппиус Е.В.* От редактора // Осетинские народные песни, собранные Б.А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом. М.: Музыка, 1964. С. 3–6.
11. *Банин А.А.* Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии // Фольклор: Образ и поэтическое слово в контексте: сб. статей / АН СССР, ИМЛИ им. А.М. Горького; отв. ред. В.М. Гацак. М.: Наука, 1984. С. 170–202.
12. *Алексеев Э.Е.* Нотная запись народной музыки: Теория и практика. 1-е изд. М.: Сов. композитор, 1990. 168 с.
13. *Мазур О.В., Солдатова Г.Е.* Обские угры // Музыкальная культура Сибири. Т. 1, кн. 1 / Комитет по культуре администрации Новосиб. обл.; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1997. С. 17–61.
14. *Мелодиш сангквылтапа* / сост., предисл., нотная расшифровка Г.Е. Солдатовой. Новосибирск, 1993. 31 с.
15. *Харлан М.Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 221–273.
16. *Инструментальная музыка Югры: метод. пособие по курсу народного творчества для студентов ТКФ и ФНИ музыкальных вузов* / сост. Ю.И. Шейкин; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1990. 68 с.

17. Солдатова Г.Е. О мифологической основе музыкально-фольклорного репертуара манси: материалы к теме (из полевых дневников 1987–1992 гг.) // Памяти И.Н. Гемуева: сб. науч. статей и воспоминаний / отв. ред. А.В. Бауло. Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2007. С. 45–53.

18. Гемуев И.Н., Сазалаев А.М. Религия народа манси. Культовые места (XIX – начало XX в.). Новосибирск : Наука, 1986. 192 с.

19. Источники по этнографии Западной Сибири. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1987. 284 с.

20. Сильвет Х. Инструментальная музыка обских утров. Ч. I: Хантыйские наигрыши на лире. Таллинн, 1991. 67 с. (Art musicae popularis. № 10)

21. Солдатова Г.Е. О звуковысотной структуре мансийских обрядовых напевов // Музыкальная вселенная Юрия Шейкина (к 50-летию научной деятельности): сб. статей / сост. О.Э. Добжанская; ред. коллегия: Т.И. Игнатьева, С.В. Максимова, В.С. Никифорова. Якутск : Алаас, 2017. С. 51–71.

22. Гриневич А.А. Устойчивые элементы поэтической системы обрядовых песен медвежьего праздника казымских хантов: поэтическая формула // Сибирский филологический журнал. 2016. № 4. С. 19–28.

**Galina E. Soldatova**, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: ge.soldatova@yandex.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 214–225.

DOI: 10.17223/2220836/39/20

#### THE EXPERIENCE OF ANALYZING OF THE PITCH ORGANISATION OF MANSI ZITHER TUNES

**Keywords:** folk music instruments; zither; Mansi; analysis of mode; ethnomusicology.

Mansi (Voguls) is one of the Ob-Ugric peoples of Western Siberia. Mansi have a lot of pho-noinstruments (including folk-music instruments): string (zither, lute, harp), shaman's drum, hunter's whistles, reindeer herder's and household's sounding items, children's sound toys, etc. The most popular of them is the zither named *saykválap*. This instrument is tuned over the diatonic pentachord: *c-d-e-f-g* or *c-d-es-f-g*, and there are other variants of tuning. When the traditional lifestyle still remained, the zither was played during rituals (such as a bear-feast, sacrifice ceremony, shamanic rite) and in other situations, accompanying dances and singing. Currently, the zither is played mainly by young musicians during the concerts.

The purpose of the article is to describe the principles of the pitch organization of Mansi instrumental music. The author had made recordings of playing of several old musicians, then the note transcription of that melodies has been made.

The algorithm for the analysis is shown on the example of a single piece that is the personal melody of the deity in the image of a bear ("The Melody of the Clawed Old Man"). In the collection of analyzed tunes the following types of scales were found: 1) frequent: *c-d-e-f-g*, *c-d-es-f-g*, *(c)-d-e-f-g*, *(c)-d-es-f-g*; 2) rare: *(c)-d-es-e-g*, *c-d-es-(f)-g*, *c-(d)-es-e-g*.

The tone functions can be such as a supporting tone, a semi-supporting tone, a non-supporting tone, an auxiliary tone. The tone functions are determined in each segment by the following signs: 1) accentuation; 2) location on the strong beat; 3) appearance on the boundaries of the composition units; 4) length of sounding; 5) multiple or frequent repetition. Semi-supporting tones are identified by the same criteria as the supporting ones, but they must have less ways of marking than the supporting tones. The auxiliary tones are rare, they don't enter into the frame of melody and they are used only for variation.

As a result of the analysis of the collection of tunes, the following patterns of the pitch-sound organization of the instrumental music of Mansi are defined: 1) both of quarta and quinta modes are frequent; 2) the number of mode supporting tones is two or three, rarely – one or four, the semi-supporting tones are frequent; 3) the main supporting tones are at the highest and the lowest step of the scale.

There is no strict correlation between the type of mode and the genre of the tune, but the following trend is noticeable. Melodies of deities and men's dances in the modes of a quarta volume are performed more frequently. The epic or the song melodies and the melodies of women's dances mainly sound in the modes of the quinta volume.

On the basis of a comparison of several of the same name tunes ("Melody of the Old Man the Owl"), the following conclusion is drawn. The most important parameter of a pitch organization is the correlation of supporting tones and the sequence of appearance of typed intonational moves.

### References

1. Maciejewski, I.V. (1980) Narodnyy muzykal'nyy instrument i metodologiya ego issledovaniya (k nasushchnym problemam etnoinstrumentovedeniya) [Folk musical instrument and the methodology of its research (to the vital problems of ethnoinstrumentology)]. In: Gusev, V.E. (ed.) *Aktual'nye problemy sovremennoy fol'kloristiki* [Topical problems of modern folklore studies]. Leningrad: Muzyka. pp. 143–170.
2. Soldatova, G.E. (2012) Muzykal'nyy fol'klor obskikh ugrov (kratkiy obzor) [Musical folklore of the Ob Ugrians (a brief overview)]. In: Lapina, M.A. (ed.) *V zvukakh kupayushchiesya lyudi* [People bathing in sounds]. Khanty-Mansiysk: Print-Klass. pp. 4–15.
3. Silvet, H. (1986) Pyat' naigryshey medvezh'ego prazdnika mansi iz repertuara G.N. Saynakhova [Five tunes of the Mansi bear holiday from the repertoire of G.N. Sainakhov]. In: Rüütel, I. (ed.) *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in the rites and work of the Finno-Ugric peoples]. Tallin: Eesti raamat. pp. 28–38.
4. Soldatova, G.E. (2001) Fonoinstrumentariy mansi: sostav, funktsionirovanie, zhanrovaya spetsifika [Mansi phonoinstrumentation: composition, functioning, genre specificity]. In: Lukina, N.V. (ed.) *Muzyka i tanets v kul'ture obsko-ugorskiikh narodov* [Music and dance in the culture of the Ob-Ugrians]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 32–43.
5. Shestakov, V.I. (2013) *Muzyka i mifologiya medvezh'ego prazdnika obskikh ugrov* [Music and mythology of the Bear-feast of Ob-Ugrians]. Khanty-Mansiysk: Novosti Yugry.
6. Hornbostel, E.M. von & Sachs, K. (1987) Sistematika muzykal'nykh instrumentov [Systematics of musical instruments]. In: Gippius, E.V. (ed.) *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk music instruments and instrumental music]. Pt. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 229–261.
7. Soldatova, G.E. (2015) Regularities of temporal organization of Mansi instrumental tunes. *Muzykovedenie – Musicology*. 7. pp. 26–35.
8. Soldatova, G.E. (2014) Folk Musical Instruments of the Ob Ugrians: extinction and revival of the tradition. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*. 4. pp. 78–84. (In Russian). (In Russian).
9. Soldatova, G.E. (2008) Zametki o sovremennom sostoyanii muzykal'nogo fol'klora obskikh ugrov [Notes on the current state of musical folklore of the Ob Ugrians]. In: Soldatova, G.E. (ed.) *Traditsii i innovatsii v sovremennom fol'klоре narodov Sibiri* [Traditions and innovations in modern folklore of the Siberian peoples]. Novosibirsk: Arta. pp. 82–97.
10. Gippius, E.V. (1964) Ot redaktora [Editorial]. In: Galaev, B.A. & Gippius, E.V. *Osetinskie narodnye pesni, sobrannye B.A. Galaevym v zvukozapisyakh, notirovannykh sovместно B.A. Galaevym i E.V. Gippiusom* [Ossetian folk songs collected in records by B.A. Galaev, musical graphics by B.A. Galaev and E.V. Gippius]. Moscow: Muzyka. pp. 3–6.
11. Banin, A.A. (1984) Slovo i napev. Problemy analiticheskoy tekstologii [Words and melody. Problems of analytical textology]. In: Gatsak, V.M. (ed.) *Folklor: Obraz i poeticheskoe slovo v kontekste* [Folklore: Image and poetic word in context]. Moscow: Nauka. pp. 170–202.
12. Alekseev, E.E. (1990) *Notnaya zapis' narodnoy muzyki: Teoriya i praktika* [Folk music notation: Theory and practice]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
13. Mazur, O.V. & Soldatova, G.E. (1997) Obskie ugry [Ob-Ugrians]. In: Shindin, B.A. (ed.) *Muzykal'naya kultura Sibiri* [The musical culture of Siberia]. Vol. 1(1). Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory]. pp. 17–61.
14. Soldatova, G.E. (1993) *Melodii sangkvytlapa* [Melodies of sankvytlap]. Novosibirsk: [s.n.].
15. Kharlap, M.G. (1972) Narodno-russkaya muzykal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki [The Russian folk-music system and the problem of music origins]. In: Meletinsky, E.M. (ed.) *Rannie formy iskusstva* [Early forms of art]. Moscow: Iskusstvo. pp. 221–273.
16. Sheykin, Yu. I. (1990) *Instrumental'naya muzyka Yugry* [Instrumental music of Ugra]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki [M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
17. Soldatova, G.E. (2007) O mifologicheskoy osnove muzykal'no-fol'klornogo repertuara mansi: materialy k teme (iz polevykh dnevnikov 1987–1992 gg.) [On the mythological basis of Mansi folk music repertoire: materials to the subject (from the field diaries of 1987–1992)]. In: Baulo, A.V. (ed.) *Pamyati I.N. Gemueva* [In memory of I.N. Gemuev]. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography SB RAS. pp. 45–53.

18. Gemuev, I.N. & Sagalaev, A.M. (1986) *Religiya naroda mansi. Kul'tovye mesta (XIX – nachalo XX v.)* [Religion of the Mansi. Religious places (the 19th–early 20th century)]. Novosibirsk: Nauka.
19. Lukina, N.V. & Ryndina, O.M. *Istochniki po etnografii Zapadnoy Sibiri* [Sources on the ethnography of Western Siberia]. Tomsk: Tomsk State University.
20. Silvet, H. (1991) *Instrumental'naya muzyka obskih ugrov* [Instrumental music of the Ob Ugrians]. Tallin: Eesti raamat.
21. Soldatova, G.E. (2017) O zvukovysotnoy strukture mansiyskikh obryadovykh napevov [On the sound structure of the Mansi ritual tunes]. In: Ignatieva, T. I., Maksimova, S. V. & Nikiforova, V.S. (eds) *Muzykal'naya vselennaya Yuriya Sheykina (k 50-letiyu nauchnoy deyatel'nosti)* [Yuri Sheikin's music universe (to the 50th anniversary of academic activity)]. Yakutsk: Alaas. pp. 51–71.
22. Grinevich, A.A. (2016) Resistant elements of the poetic system of ritual Khanty songs of the bear festival: poetic formula. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 4. pp. 19–28. (In Russian). DOI: 10.17223/18137083/57/2

## КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 7.048 (075.8)

DOI: 10.17223/22220836/39/21

О.А. Бакиева

### ЦВЕТОВЫЕ КОДЫ В ТРАДИЦИОННОМ ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ У КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

*Представленное исследование связано с проблемой цветовосприятия в этнической культуре. В центре внимания автора оказывается искусство народного костюма, представленное у коренных малочисленных народов Тюменского Севера. На основе цветового теста Люшера проводится сравнительный анализ цветовой символики в народной одежде ненцев, хантов и манси и выявляются цветовые коды, которые соотносятся с особенностями этнической картины мира и жизненным укладом. Устанавливается связь между цветовыми предпочтениями в традиционном костюме и этнопсихологией народов Севера.*

*Ключевые слова: цветовой код, цветовосприятие, цветовой тест, традиционный женский костюм, ханты, манси, ненцы, этническая картина мира, этнопсихология.*

В век глобализации и цифровизации культурного пространства особенно значимым становится изучение и сохранение аутентичных культур народов евразийского Севера. Малочисленные народы севера Тюменской области – ханты, манси, ненцы и др. – относятся к коренным народам, по сей день сохранившим, хотя порой лишь на символическом уровне, элементы традиционного мировоззрения: фетишизм, анимизм, включая и шаманство, тотемизм. Вместе с тем картине мира каждого этноса присуща определенная специфика, охватывающая как сами ее сюжеты, так и формы их представления. В этой связи становится актуальным исследование цветовых кодов как ярко выраженных маркеров этнической специфики, тесным образом связанных с миропониманием, традициями, обычаями, составляющими важнейшие области национального самосознания. Цвет выступает как одна из существеннейших реалий окружающего мира, который человек воспринимает и органично воспроизводит в художественных образах. В процессе изготовления костюма происходит тщательный отбор цветов мастерицами, исходя из цветовых предпочтений народа, которые выражали отношение к окружающему миру на уровне коллективного бессознательного.

Целью настоящего исследования является изучение цветовых кодов традиционного женского костюма у народов Тюменского Севера как наиболее смыслододержащей, эстетически насыщенной формы этнической культуры, в которой слились основные концепты мироустройства и этнопсихологические особенности.

Тайну цвета пытались разгадать многие исследователи в различных областях науки и культуры. И. Ньютон разложил луч света на спектр цветов, И.В. Гете заложил основы для изучения его психофизиологических свойств,

М. Ломоносов рассмотрел механизмы различения цвета в человеческом глазу и др. Особое внимание цвету уделяли художники и дизайнеры – Н. Волков, В. Кандинский, И. Иттен, которые рассматривали цвет в синергетическом единстве форм, символов, гармонии хроматических сочетаний, оказывающих воздействие на зрителя. Одной из ключевых фигур в области исследований по проблеме теории цвета и колорита в России был ученый-физик Ф.Ф. Петрушевский. Ему принадлежит множество исследований в области физики, в частности, ряд изобретений в прикладной оптике. Отсюда следует и его заинтересованность вопросами цветоведения. Ф.Ф. Петрушевского именовали «первым русским цветоведом» [1].

В последующих трудах художники и теоретики поднимали вопросы, касающиеся взаимодействия света и цвета, восприятия цвета, его психофизиологического, символического и эзотерического значения. Так, исследователь цвета в формате методологии хроматизма М.О. Сурина выделяет девять различных свойств цвета, в том числе терапевтические, гедонистические, информационные, суггестивные, визуальные, стимулирующие, диагностико-прогностические, сакральные и символические [2, 3]. Смысл и значение цвета в культуре, исходя из общих гуманистических позиций, подчеркнуто в исследованиях Н.В. Серова. В выводах и обобщениях автор представляет «цветовые коды», которые связывает с определенными компонентами интеллекта: абстрактное мышление соотносится с понятием «абстракция» цветообозначения; творческое мышление – с чувственно-образным уровнем восприятия цвета, метамеризация цветоцветовой информации связывается прежде всего с бессознательным кодированием цвета [4. С. 515]. Таким образом, с позиций гуманитаристики цвет в истории общества и культуры рассматривается как определенный символ, знак-носитель информации о специфических явлениях культуры.

На XX в. пришелся расцвет исследований в области психологии цвета. Одним из выдающихся психологов, совершивших прорывные открытия в области психодиагностики цветом, стал Макс Люшер. Будучи разносторонним, эрудированным ученым, он изучал социологию, философию права и религии, клиническую психиатрию и в 1949 г. защитил диссертацию по психодиагностике цветом [5]. Психолог, педагог, писатель Рудольф Арнхейм в своем труде «Искусство и визуальное восприятие» также рассматривает цвет с психологической точки зрения. Сравнивая цвет с формой, он доказывает, что они имеют разное влияние на человека. Книга содержит богатый экспериментальный материал, автор широко использует эмпирические данные [6].

Изучению эмоционального компонента в психологической структуре цветовосприятия посвящена работа П.В. Яньшина [7]. Автор рассматривает взаимодействие цвета не только со зрением, но и со всем организмом человека и отмечает следующее: «Цвет несет в себе нечто, ставящее его в особенные отношения с человеческой душевной организацией. Понять это „нечто“ невероятно трудно», с чем нельзя не согласиться. По мнению ученого, «в форме колорита человеку дано видеть эмоции (настроения). Цвета эмоциоподобны, а эмоции цветоподобны. В этом смысле можно утверждать, что конкретный цвет является символом собственного воздействия на человека. Это и позволяет использовать цвет как фактор психической регуляции» [Там же. С. 5–18]. В своих исследованиях П.В. Яньшин приходит к выводу, что цвет

имеет парадоксальную природу. Он выводит 6 «парадоксов», один из которых отрицает существование цвета как объективного феномена, и объявляет его ноуменом интеллекта, раскрывающимся на объективированном уровне цветовых феноменов, которые также можно рассматривать в цветовых канонах традиционных культур, где конкретный цвет может быть рассмотрен как символ всех объектов реальности, обладающих присущими данному цвету характеристиками и значимостями в отношении к человеку. Цвет предстает тогда как символ и носитель общей идеи неких жизненных отношений. [7. С. 279]. Анализ проблемы цветового символизма осуществляет психолог Б.А. Базыма, он рассматривает глубокую связь цветовой символики с различными пластами человеческого сознания, в свою очередь связанного с общественно-культурной жизнью людей [8].

Таким образом, с точки зрения психологии процесс познания человеком объективного мира средствами цвета включает чувственное и рациональное начало, а эмпирическим путем установлены всевозможные связи цветовых предпочтений с особенностями психики человека, раскрывающие его внутренний мир и восприятие внешнего мира.

Методологической базой для анализа цветовых кодов традиционного женского костюма у народов Тюменского Севера стали указанные работы Р. Арнхейма, П.В. Яньшина, М. Люшера, Б.А. Базыма, посвященные исследованию психологического концепта цвета, выявлению его влияния на сознательное и бессознательное и раскрывающие его связь с мировоззрением и художественным творчеством. По мнению автора настоящей статьи, посредством цветовых кодов могут быть изучены картины мира и в традиционных культурах. Более того, применительно к традиционной культуре цветовая картина мира является одной из важных составляющих модели мироздания.

Для анализа цветовых кодов применительно к традиционному женскому костюму у народов Тюменского Севера была взята цветовая концепция психодиагностики личности (коллектива личностей) М. Люшера. Исходя из нее, для выявления этнической специфики в цветовосприятии нами были разработаны три критерия:

- доминанта (основные цвета, которые мастер по изготовлению традиционной одежды выделяет как характерные для своего этноса и относится к ним как к идеалу, к которому надо стремиться). Этот критерий мы будем соотносить в тестах Люшера с функцией «+» – хочет быть;

- субдоминанта (цвет в орнаментальных символах, которые, как правило, рассказывают о взаимоотношениях человека с миром). Критерий будет соотноситься в системе Люшера с функцией «х», которая интерпретируется как проявление возможностей человека во взаимодействии с внешним миром;

- тоника (цветовые акценты в полосках и мелких деталях), которые соотносятся нами с функцией «=», т.е. поступки, которые человек совершает, и особенности самого мастера как представителя и выразителя национального сообщества, этноса.

С опорой на указанные критерии, на наш взгляд, возможно проанализировать цветовую символику в традиционном костюме и соотнести ее с этнопсихологией. В традиционной культуре гендерное распределение хозяйственных занятий предполагает в качестве наиважнейшей функции для женщин пошив одежды. В суровых северных условиях значение этой функ-



ции возрастает многократно. К тому же декор одежды выполнял функцию магической защиты ее владельца. Поэтому не удивительно, что именно в сфере одежды максимально реализовался творческий потенциал женщин. Пошитой одежде в традиционной культуре судили о мастерстве женщины и ее красоте. Искусно выполненная одежда в условиях Севера являлась одной из ценностей не только семьи, но и всего рода. Особое внимание уделялось цветовым сочетаниям и орнаментации. Так, у хантов «нанесению орнамента уделяется не меньше времени, чем изготовлению вещи. «Традиционно считается, что вещь готова и пользоваться ею можно лишь тогда, когда она орнаментирована» [10. С. 9].

Задачи, связанные с цветовосприятием северных народов, в историографии решались, как правило, подспудно, в ходе рассмотрения специфики традиционной одежды, декоративно-прикладного искусства и особенно орнамента. Исследования традиционного костюма различных северных этносов рассмотрены в работах Н.Ф. Прытковой [11], Е.Г. Федоровой [12, 13], М.В. Южаниновой [14], О.М. Рындиной [15], А.М. Сязи [16], А.А. Богордаевой [17] и др. Работы этих авторов содержат анализ одежды обских угров, ее колористического, орнаментального и композиционного строя, техники исполнения. При этом одежда рассматривается как знаковая система, где цветовые коды отражали особенности мировосприятия ее обладателей.

Цветовые сочетания в композиционном решении традиционного костюма хантов рассмотрены Н.Ф. Прытковой, отмечено наличие устойчивых цветовых сочетаний – красного, синего (или зеленого) и желтого цветов. В основном, это суконные канты и полосы, украшающие одежду из оленьих шкур: малицы, шубы, капоры, обувь. Встречались и украшения (аппликация, бисер, мозаика) из материалов синего или зеленого цветов [11]. Е.Г. Федоровой [12, 13, 21] проанализирован традиционный костюм обских угров (южные, восточные и северные ханты и манси) [12. С. 266–267]. Указано, например, что из сукна и хлопчатобумажной ткани *красного цвета* шили женскую, мужскую и детскую одежду, которая считалась нарядной. Особенно это было распространено у северных групп обских угров (манси) [13. С. 167].

Цветовосприятию в традиционной одежде обских угров уделяет внимание М.В. Южанинова [14]. Автор отмечает, что хантыйские женщины предпочитают комбинировать из сукна четырех цветов: красного, желтого, синего и зеленого. Существует и своеобразный вкусовой стереотип: черный сах (меховая шуба) следует украшать красным и желтым цветом, белый (светлый) – красным, зеленым и синим. Как считает исследователь, «информация» о мире духов, людей и природе была закодирована в декоративной композиции. Так, женская хантыйская одежда, сах, представляет своеобразную модель мироздания: белый воротник – символ Верхнего мира, орнаментированный стан – стилизованная картина Среднего, черный подол-панда принадлежит миру Нижнему [Там же. С. 48].

О.М. Рындина рассматривает орнаментацию традиционной одежды в знаковом аспекте, где орнамент выступает в качестве сакрального кода, связывающего вещь с мифологией и обрядовой практикой обских угров [15]. Рассматривая цвет в системе мироздания самодийских народов, автор указывает на то, что троичная система мироздания имеет определенную семантику

цвета, где белый – Верхний мир, черный – Нижний, а Средний мир людей – пестрый, цветной [16. С. 10].

Изменения в использовании цвета в традиционной одежде обских угров, произошедшие на рубеже XVIII–XIX вв., раскрывают О.М. Рындина и А.М. Сязи. Они указывают, что пестроту костюму самодийцев придало внедрение сукна. Располагая свободой выбора в отношении цвета применяемого сукна, самодийцы отдавали предпочтение *красному*, далее следовал *желтый и зеленый цвета*. Вся радужная триада служила олицетворением радуги, украшавшей, по мнению народа, подол одежды верховного божества Нума [Там же. С. 11].

Особое значение цвету как важнейшему показателю священности предмета придавала А.А. Богордаева. По мнению исследователя, весь комплекс традиционной одежды обских угров был выдержан в едином цветовом стиле [17]. Особо выделяет автор красный цвет, который в хантыйской культуре символизирует мир живых людей, посредника между людьми и Верхним миром, огонь и его очищающие свойства, кровь, жизненную силу, материнское начало, мужскую силу. Предметы желтого цвета широко используются в качестве жертвенных даров, чтобы подчеркнуть глубокое уважение и почитание тех духов, которым они преподносятся [18. С. 145]. Цветовое сочетание белый – черный (светлый – темный) раскрывает символику божественных миров, которая дополняется другими сочетаниями цветов со своими значениями, символизирующих мир людей [17. С. 126].

Таким образом, за период с середины XX и до начала XXI в. был накоплен значительный материал по цветовым предпочтениям, значению цвета в традиционной одежде обских угров, рассмотрены колористические решения различных типов одежды и украшений, сакральное значение цвета и связь его с мировоззрением народа. При этом нередко из поля зрения выпадала взаимосвязь цветовосприятия с этнопсихологией. Это дает возможность продолжить изучение традиционного костюма обских угров с указанной точки зрения, поскольку цветовые предпочтения в традиционной одежде являются характеристикой социально-психологического портрета носителей традиций. Такой подход обуславливает использование комплекса научных методов, включая сравнительно-сопоставительный, сравнительно-типологический, а также методы полевой этнографии.

Рассмотрим искусство женского костюма хантов (остяков), проживающих в Ханты-Мансийском автономном округе и частично в Ямало-Ненецком. Формирование этого этноса происходило на протяжении длительного времени на основе смешения племен уральской неолитической культуры и кочевых угорских племен, продвигающихся с южных степных районов. З.П. Соколова [19, 20] акцентировала внимание на том, что различия между отдельными группами хантов велики и «до недавних пор ханты не считали себя единым народом» [Там же. С. 27]. Ею обосновано разделение этноса на этнографические и территориальные группы, определены факторы, влияющие на формирование этих групп [20]. В силу сказанного особый интерес представляет сравнение традиционной одежды хантов различных территориальных групп – северные, южные и восточные.

Источниковую базу исследования составили музейные предметы, презентующие традиционные костюмы указанных групп этноса. В Музейном

комплексе им. И.Я. Словцова, г. Тюмень (Тюменский областной краеведческий музей – ТОКМ) хранятся женский халат, пояс, платок, относящиеся к восточным хантам, вторая половина XIX в.; женский халат северных хантов, вторая половина XX в.; женский халат северных манси, вторая половина XX в. [9]. В Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике (ТГИАМЗ) – летний халат южных хантов, конец XIX в., и в Этнографическом музее под открытым небом «Торум Маа», г. Ханты-Мансийск, – женский халат северных манси, вторая половина XX в. Опора на музейные коллекции обусловлена их наибольшей аутентичностью в плане представления традиционной культуры, особенно с учетом современной динамики костюма у коренных народов Севера.

Проанализируем традиционный женский сах северных хантов, который хранится в ТОКМ (КП ОФ 8108\1) и относится к Шурышкарскому р-ну, пос. Овалынгорт (рис. 1). Материал изготовления – сукно, кожа, х/б нитки; отделка – аппликация, ручное шитье. Размеры – 112 × 54 × 74 × 34. Следует отметить, что верхняя часть женского халата выполнена из сукна красного и синего цвета, которые символизируют огонь (красный), воду земную (синий) и являются доминирующими цветами; орнаментальные мотивы – «рога оленей» – достаток, радость (желтый). Основной мотив обрамляется бордюром из мелких синих треугольников, которые обращены острием вниз. Идея движения заложена уже в ленточном построении орнамента: окаймляя края одежды, заполняя поверхность пояса оленьей упряжи или стенки берестяной посуды, – везде он располагается мерной или более стремительной поступью своего шага [21. С. 124]. Орнаментальные бордюры обрамлены синими, желтыми, красными полосками.

Чтобы определить, насколько указанные цвета актуальны сегодня, мы провели опрос у работников культуры г. Тюмени, в частности, беседовали с ведущим специалистом по сохранению и развитию культуры коренных малочисленных народов Севера Л.Д. Собяниной, мастерицей по пошиву народной традиционной одежды С.М. Сатиной (Новьюховой), студенткой 4-го курса кафедры искусств ТюмГУ С. Новьюховой. На вопрос «Какие цвета, по Вашему мнению, несут информацию о культуре народов Севера?» большинство респондентов отметили зеленый, символизирующий цвет природы, леса; белый, относящийся к священным: белый лебедь, белая береза как священное дерево, цвет чистоты; голубой, связанный с весной:



**Рис. 1.** Северные ханты, Тюменский областной краеведческий музей ТОКМ, вторая половина XX в. Сукно, кожа, х/б нитки; аппликация, ручное шитье

**Fig. 1.** Northern Khanty, Tyumen regional Museum of local lore TO KM, the second half of the XX century. Cloth, leather, x/b thread; applique, hand sewing

есть месяц голубых рек и озер; красный – символ тепла, огня; желтый – символ огня, солнца. На вопрос, в чем особенность национального характера, в основном отвечали – выносливость, стойкость, терпение.

Попробуем соотнести символику цвета с тестами Люшера, используя методику, описанную выше. Доминантой являются красный и синий цвета, функция + (хочет быть), означает «активность-стремление к гармонии» (стремится к жизни, богатой действиями и впечатлениями, и к близости, которая доставляет эмоциональное удовлетворение [5. С. 367]. Субдоминанта цвета в костюме выражена желтым цветом орнамента «оленьи рога», которые чередуются с красным цветом и будут рассматриваться как функция «х», которая характеризует поведение: активный, устремленный вовне, и неутомный, разочарованный тем, что события в желаемом направлении развиваются медленно. Это вызывает раздражительность, переменчивость и недостаток настойчивости в преследовании своих целей [Там же. С. 378]. Особую смысловую нагрузку несут орнаменты с «оленьим» мотивом – «рога маленького оленя» и «оленьи ножки»: домашний олень – полифункциональная основа жизни в тундре: средство передвижения, источник питания, его шкура используется для строительства и утепления жилья [22]. Тоника цвета отражена орнаментированными полосками синего и желтого цвета «=», что означает следующее: поведение сдержанное, взыскателен в своих эмоциональных требованиях и привередлив в выборе партнера. Психологическая интерпретация указанного сочетания цветов отрицает возможность какой-либо глубокой эмоциональной близости [5. С. 383], что можно расценивать как сдержанность в проявлении чувств. Таким образом, цветовая символика в рассмотренном женском костюме северных хантов характеризует психотип личности, активно стремящейся к гармоничным отношениям в социуме, в коллективе, эмоционально сдержанной в проявлении своих чувств, что, на наш взгляд, соответствует таким этнопсихологическим качествам, как терпение и стыд.

Рассмотрим женский традиционный костюм восточных хантов, который хранится в Тюменском областном краеведческом музее – КП ОФ 6135/7 (рис. 2), относится ко второй половине XIX в., приобретен в Сургутском р-не, пос. Угут. Материал – сукно, мех, кожа, бисер, х/б нитки; отделка – ручное шитье, вышивка бисером. Размеры – 102 × 56 × 61 × 52.

Анализ цвета в костюме восточных хантов указывает на несколько характерных отличий. Доминантой являются зеленый и синий цвета, что характеризует функцию + и означает стремление к самоутверждению, потребность в покое, желание произвести приятное впечатление



**Рис. 2.** Восточные ханты. Тюменский областной краеведческий музей ТОКМ, вторая половина XIX в. Сукно, мех, кожа, бисер, х/б нитки; ручное шитье, вышивка бисером

**Fig. 2.** Eastern Khanty. Tyumen regional Museum of local lore ТОКМ, the second half of the XIX century. Cloth, fur, leather, beads, x/b thread; hand sewing, beading

и получить одобрение со стороны окружающих, чувствовать, что его ценят, им восхищаются, обидчивость, когда его не замечают или когда он не получает заслуженного признания [5. С. 365]. Данная характеристика раскрывает потребность в общении, одобрении со стороны коллектива. Субдоминанта цвета выражена красным и черным (в головном уборе), функция «х» замыкается в себе, если встречает сопротивление [Там же. С. 362]. Подобная характеристика применима к упрямому и обидчивому человеку, который внутренне не согласен с мнением других, но его воспитание не позволяет входить с ними в конфронтацию. Тоника цвета отражена орнаментированной полосой с цветовыми вставками зеленого и красного цвета «=», что означает какие-либо препятствия, вызывающие негодование и возмущение, субъект согласен как угодно приспособляться, лишь бы достичь мира и покоя [Там же. С. 369]. Данная характеристика еще раз указывает на способность уступать и решать вопросы мирным путем. Таким образом, психологическая характеристика, выстраиваемая на основе цветовой символики костюма, предполагает ярко выраженную позицию коллективизма, зависимость от мнения большинства, миролюбивость, уступчивость, граничащую с детской наивностью.

Рассмотрим цветовой строй в женском летнем халате южных хантов, который находится в Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике – КП ОФ 3135/7, относится к концу XIX в. Изготовлен ручным шитьем из сукна, украшен нашиванием бисера на ткань. Размеры – 95 × 43. Халат отличается богатством орнамента, графичностью элементов орнамента, сочетанием контрастных цветов (рис. 3). Доминантой в нем является черный цвет. А.А. Богордаева отмечает, что черный и темно-синий в традиционном костюме хантов были взаимозаменяемыми, а желтый и зеленый использовались как дополнительные, для расцвечивания [17]. В психоанализе использование черного интерпретируется как позиция протеста и выражение импульсивной динамики, исключение всего, что могло бы повлиять на субъект [5. С. 372]. Иными словами, речь идет об упрямстве и настойчивости обладателя. Субдоминанта в костюме представлена красным цветом платка, который ассоциируется с активностью, причем достигаемый успех не соизмерим с затраченными усилиями [Там же. С. 376].

**Рис. 3.** Южные ханты. Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник. ТИАМЗ. Конец XIX в. Сукно, бисер, шитье ручное, нашивание бисера на ткань

**Fig. 3.** Southern Khanty, Tobolsk historical and architectural Museum-reserve. TEAMS, late XIX century. Cloth, beads, embroidery manual, beaded naselenie on the fabric



Тоника орнаментальных вставок красного и синего цвета по белому фону представлена в виде квадратов и крестов. Косой крест еще называют «собачья лапа», его значение – отграничение мира людей от враждебных существ иного мира [23]. Интерпретация красного и синего цвета в функции («») указывает на чувство отрезанности от внешнего мира, уединенности [5. С. 383]. Таким образом, интерпретация цветовосприятия рассмотренного халата сопряжена с такими качествами, как активность с определенной степенью упрямства и настойчивости, а также уединенность, отрезанность от внешнего мира.

Ключевой проблемой при анализе цветовосприятия отдельных элементов традиционной культуры, в данном случае женского костюма, становится возможность соотнесения полученных характеристик с данными, представленными в этнопсихологии. По мнению В.Г. Крысько, ханты отличаются практическим складом ума, большой сообразительностью, трудолюбием, выдержкой и выносливостью, художественными способностями [24. С. 155]. Нельзя не согласиться с этим утверждением, глядя на искусное изготовление народной одежды и на характерную орнаментацию, требующую высокого мастерства. М.А. Лапина отмечает такие этнопсихологические особенности хантов, как честность, правдивость, доброта, благодушие, человеколюбие. Этим объясняется отсутствие у них стремления к преступности, в особенности преступления против личности. Ссоры между хантами были весьма редки и прекращались без всякой вражды. «В духовном облике народов Севера, в том числе и хантов, прослеживается высочайший уровень человечности в сочетании с почти детской наивностью, доверчивостью и непосредственностью» [25. С. 41]. В.Н. Адаев отмечает, что хантам более присущи коллективизм, конформность как регулятор поведения в группе, стыд в качестве механизма социального контроля и консервативное стремление жить по установленным правилам, следствием чего является значительная регламентированность различных сторон жизни человека. В подходе к освоению пространства он отмечает, что хантыйский народ «врастает» в среду и «одомашнивает» ее, стремится к гармонии с помощью мировоззренческих установок-ограничителей [26]. Таким образом, представленная интерпретация цветовых кодов у рассмотренных экземпляров традиционного женского хантского костюма, характерного для разных этнических групп, в целом согласуется с этнопсихологическими особенностями народа, зафиксированными в литературе.

Используя предложенную методику, попытаемся подойти к вопросу о том, существуют ли отличия между цветовыми кодами у хантов, ненцев и манси. Для этого рассмотрим ненецкий женский летний халат (рис. 4), который хранится в Тобольском государственном краеведческом музее-заповеднике – КП ОФ 3139/5. Он бытовал в конце XIX в., сшит из сукна, отделан ручным шитьем бисера, размеры – 95 × 43. Дополнен платком. Как утверждают исследователи, в национальной одежде ненцев и хантов выделяются признаки внешнего сходства, а именно: материал, форма, цвет, конструктивные особенности и технология изготовления, что является показателем процессов диффузии культурных форм [27]. В этой связи при анализе ненецкого женского костюма будут рассматриваться лишь цветовые сочетания.



Доминантой у рассматриваемого экземпляра являются зеленый и черный цвета. В соответствии с психологической интерпретацией, зеленый и черный означают упорное стремление к самоутверждению из честолюбия, желание упрочить свой статус и обрести независимость от внешних условий [5. С. 372]. Самоутверждение для упрочения своего статуса указывает в большей степени на преобладание индивидуальности над коллективом. Субдоминанта в костюме выражена в орнаментальных украшениях, которые представлены прямыми полосками желтого и зеленого цвета. Психологическая интерпретация этих цветовых сочетаний акцентирует такие черты, как честолюбие, отстаивание своей точки зрения [Там же. С. 376]. Тоникой является акцентирование элементов разными цветами, красным и синим. Сочетание синего и красного цвета указывает на чувство отрезанности от других и стремление к гармонии [Там же. С. 383]. Чувство социального дистанцирования индивида зачастую граничит с желанием единения с природной средой. Таким образом, интерпретация цветовосприятия применительно к рассмотренному женскому халату ненцев указывает на такие качества, как упорное стремление к самоутверждению, честолюбие, отстаивание своей точки зрения, чувство отрезанности от других и стремление к гармонии с природной средой обитания.

Соотнесем полученные характеристики цветовых кодов с этнопсихологией. В.А. Булдашов характеризует ненцев как немногословных, сдержанных в межличностных отношениях, самостоятельных и здравомыслящих. Отношения между людьми у ненцев издавна строятся на принципах взаимного доверия, взаимовыручки и поддержки [28]. В.Н. Адаев, проводя сравнение культуры хантов и ненцев, указывает на то, что в освоении пространства ненцы проявляют «легкость» в отношениях с землей, преимущественное использование ресурсов в первозданном виде, а ханты – «врастание» и «одомашнивание среды»; в отношении с окружающими субъектами ханты ориентированы на коллектив, а ненцы – на индивида; ханты проявляют консерватизм, а ненцы – легкое принятие новшеств [26]. Таким образом, цветовые коды, отраженные в рассмотренных экземплярах традиционного костюма, «раскрывают» кардинальные отличия этих этносов в плане этнопсихологии.



**Рис. 4.** Ненцы. Тобольский государственный краеведческий музей-заповедник. ТГКМЗ. Конец XIX в. Сукно, бисер, шитье ручное

**Fig. 4.** Nenets. Tobolsk state Museum-reserve. THKS. Late XIX century. Cloth, beads, hand sewing



**Рис. 5.** Северные манси. Тюменский областной краеведческий музей ТОКМ. Вторая половина XX в. Х/б ткань, х/б нитки, ручное шитье, аппликация

**Fig. 5.** Northern Mansi. Tyumen regional Museum of local lore ТОКМ. The second half of the XX century. X/b fabric, x/b thread, hand sewing, applique

В исследованиях цветовых кодов традиционной женской одежды чаще всего сравнивают хантыйские и мансийские образцы. Рассмотрим традиционный женский костюм северных манси, который хранится в Тюменском областном краеведческом музее – КП ОФ 4274/2 (рис. 5). Он относится ко второй половине XX в., сшит вручную из хлопчатобумажной ткани хлопчатобумажными нитками, отделан аппликацией, размеры –  $95 \times 84 \times 30 \times 34$ . Мансийский традиционный костюм отличается своеобразной орнаментацией, для которой характерны многоярусные орнаментальные полосы по подолу платья и перпендикулярные полосы по передней полочке. Вместе с тем исследователи отмечают, что мансийские бисерные украшения проще хантыйских по цветовой гамме и набору орнаментальных мотивов [29].

Доминантой в костюме выступает красный цвет, психологическая интерпретация которого указывает на активность, силу, энергию и жизнедеятельность [5. С. 366]. Активный, энергичный, сильный сопряжены с такими качествами, как мужественный и агрессивный. В средние века манси считались отважными воинами, кровожадными и беспощадными [30]. Субдоминанта, белый и красный цвета, в плане психологии соотносится с функцией «х» и характеризуется

только как красный (белый цвет не берется во внимание), означает активность, приносящую успех или награду, которая не соизмерима с затраченными усилиями, стремление к мирному состоянию, гармонии [5. С. 376]. Указанная трактовка может свидетельствовать и о настороженности, влекущей за собой агрессию, приспособляемость или хитрость. Тоника проявляется в орнаментике красного и синего цвета и выражает чувство отрезанности и невозможности достижения глубины взаимоотношений и гармонии, к которым индивид стремится [Там же. С. 383]. Эти характеристики можно трактовать как «врастание» в природную среду, консерватизм, характерные и для хантов. Таким образом, цветовой анализ конкретного традиционного костюма манси указывает на такие качества, как активная жизненная позиция, агрессивность, воинственность, настороженность, стремление к «врастанию» в природную среду, ее одомашнивание.

Интересно, что В.Г. Крысько дает одинаковую этнопсихологическую характеристику двум этносам, хантам и манси, не указывая особенностей: они отличаются практическим складом ума, большой сообразительностью, трудолюбием, выдержкой и выносливостью, художественными способностями



[24. С. 155]. Однако если проанализировать труды в области этнопсихологии северных народов А. Шиховой, то можно найти соответствия с полученными выводами, согласно которым манси, в отличие от хантов, обладают воинственностью, настороженностью. «Манси даже в разгар веселья редко улыбались, сохраняя на лице задумчивое и даже слегка угрюмое выражение со сжатыми губами и мрачным глубоким взглядом исподлобья. Эти особенности народа не раз упоминались и в фольклоре. В мужчине ценились сосредоточенность, рассудительность и настороженность» [31].

Итак, прослеживается связь определенного цветового кода, заложенного мастерицей в процессе изготовления в конкретный экземпляр традиционной женской одежды, с этнопсихологическими характеристиками этноса в целом. На основе цветовой концепции Макса Люшера, связанной с психологическими особенностями человека, в статье апробированы критерии цветового анализа конкретных элементов традиционного костюма: доминанта, субдоминанта, тоника. Полученные выводы раскрывают психологические стереотипы восприятия, свойственные этносу в целом. Так, через цветовосприятие отдельной мастерицы оказываются выраженными такие этнопсихологические черты, как «легкость» ненцев в отношении к земле, преимущественное использование ресурсов в первозданном виде, а применительно к хантам и манси – «одомашнивание среды» и «врастание» в нее; ориентированность хантов на коллектив, а ненцев – на индивида, настороженность и воинственность манси; консерватизм хантов и манси и, напротив, легкое принятие новшеств ненцами. Конечно, для подтверждения выдвинутого положения о наличии определенной связи между цветовыми кодами в конкретных экземплярах традиционной одежды и этнопсихологией этноса требуется дальнейшая работа в данном направлении.

### Литература

1. Петрушевский Ф.Ф. Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи. (Шесть публичных лекций). СПб., 1883. 104 с.
2. Сурина М.О. Эзотерические свойства. Ростов н/Д : Изд. центр «МарТ» : Феникс, 2010. 144 с.
3. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. М. : ИКЦ «МарТ» ; Ростов н/Д : Изд. центр «МарТ», 2005. 152 с.
4. Серов Н.В. Цвет культуры. Психология, культурология, физиология. СПб. : Речь, 2004. 672 с.
5. Люшер М. Магия цвета. Харьков : СФЕРА : Сварог, 1996. 432 с.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. 1974. URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/> (дата обращения: 8.06.2019).
7. Яньшин П.В. Психосемантика цвета. СПб. : Речь, 2006. 368 с.
8. Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика. СПб. : Речь, 2007. 205 с.
9. Творчество народов Тюменской области. М. : Советский спорт, 1999. 256 с.
10. Сязи А.М. Декоративно-прикладное искусство хантов Нижней Оби. Тюмень : Ин-т проблем освоения Севера СО РАН, 1995. 176 с.
11. Прыткова Н.Ф. Одежда хантов // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1951. Т. 15. С. 123–233.
12. Федорова Е.Г. Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. СПб., 1994. 286 с.
13. Федорова Е.Г. К вопросу об этнической истории манси (по данным материальной культуры) // VI МКФУ. Сыктывкар, 24–30 VII. 1985. Тезисы. Т. IV. Сыктывкар, 1985. С. 167–168.
14. Южанинова М.В. Хантыйский сах // Модель в культурологии Сибири и Севера. Екатеринбург, 1992. С. 104–109.

15. Рындина О.М. Система художественного оформления меховых изделий в культуре ненцев. URL: <https://docplayer.ru/36862088-O-m-ryndina-sistema-hudozhestvennogo-oformleniya-mehovyh-izdeliy-v-kulture-nencev.html> (дата обращения: 8.06.2019).
16. Рындина О.М., Сязи А.М. Вступительная статья // Узоры северного сияния. Т. 2: Само-дикие народы. Салехард : АРТВИД ; СПб. : Русская коллекция, 2005. С.10–11.
17. Богордаева А.А. Цветовая символика в традиционной в одежде обских угров. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovaya-simvolika-v-traditsionnoy-odezhde-obskih-ugrov> (дата обращения: 8.06.2019).
18. Богордаева А.А. Традиционный костюм обских угров: Классификация, функции, развитие: дис. ... канд. ист. наук. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01002853185> (дата обращения: 8.06.2019).
19. Соколова З.П. О сложении этнографических и территориальных групп у обских угров // Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока: тез. докл. Новосибирск, 1973. С. 123–125.
20. Соколова З.П. К вопросу о формировании этнографических и территориальных групп обских угров // Этногенез и этническая история народов Севера. М. : Наука, 1975. С. 186–210.
21. Федорова Н.Н. К вопросу о структуре традиционного орнамента обских угров // Орнамент народов Западной Сибири. Томск, 1992. URL: <https://docplayer.ru/55512406-Ornament-narodov-zapadnoy-sibiri.html> (дата обращения: 8.06.2019).
22. Сязи А.М. Декоративно-прикладное искусство хантов нижней Оби. Тюмень, 1995. 169 с.
23. Лукина Н.В. Альбом хантыйских орнаментов (восточная группа). Томск : Изд-во Том. ун-та, 1979. 241 с.
24. Крысько В.Г. Этническая психология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Академия, 2009. 320 с.
25. Латына М.А. Этика и этикет хантов. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1998. 114 с.
26. Адаев В.Н. Традиционная экологическая культура хантов и ненцев Западной Сибири. Екатеринбург, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/traditsionnaya-ekologicheskaya-kultura-hantov-i-nentsev-zapadnoy-sibiri> (дата обращения: 8.06.2019).
27. Шушарина Н.П. Женский национальный костюм коренных народов Крайнего Севера как отражение культурного взаимовлияния. URL: <https://docplayer.ru/29205989-N-p-shusharina-zhenskiy-natsionalnyy-kostyum-korennyh-narodov-kraynego-severa-kak-otrazhenie-kulturnogo-vzaimovliyaniya.html> (дата обращения: 8.06.2019).
28. Булдашов В.А. Этнопсихологические черты народов Севера и Сибири. URL: <https://studfiles.net/preview/5915631/page:37/> (дата обращения: 04.02.2019).
29. Федорова Н.Н. Орнамент на одежде и утвари манси // Орнамент народов Западной Сибири. Томск, 1992. С. 103–114
30. Остроумов И.Г. Вогулы-манси: историко-этнографический очерк. Пермь, 1904. 50 с.
31. Шихова А. Манси – загадочные и аутентичные жители Севера. URL: <http://travelask.ru/articles/mansi-zagadochnye-i-autentichnye-zhiteli-severa> (дата обращения: 04.02.2019).

**Olga A. Bakieva**, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: bakieva\_1963@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 226–240.

DOI: 10.17223/2220836/39/21

#### **COLOR IN THE TRADITIONAL COSTUME ART OF INDIGENOUS SMALL NATIONS IN TYUMEN NORTH**

**Keywords:** color analysis; the art of traditional costume; ornament; Khanty; Mansi; Nenets; nature of ethnic group; mentality; ethnopsychology.

The study connected with the problem of color vision in the ethnic culture. The focus of the author is the art of folk costume for the indigenous peoples in Tyumen North (Khanty, Mansi and Nenets). Using Luscher color test, the author developed the criteria for the analysis of color symbolism in traditional costume: dominant (primary colors that craftsman presents traditional clothing highlights as a characteristic for their ethnic group and keep it as an ideal which we should follow). This criterion correlated in tests Luscher with a “+” – wants to be; the subdominant (color ornamental symbols that usually tell about the relationship in human world). The criterion is matched, according to Luscher, with the function of “x”, which is as a manifestation of human capabilities in interaction with outside world.

Tonic (color accents in the stripes and small details) corresponds the function of “=”, meaning the actions the person performs, and, in the opinion of the author, with ethno-psychological features of master as a representative of the national community, ethnic group. The author thinks that base on criteria helps to perform color symbolism in traditional costume and to correlate it with the ethnopsychology.

The article considers the traditional women's clothing of the Nenets, the Khanty and Mansi from the Museum collections in the cities of Tyumen, Tobolsk, Khanty-Mansiysk, due to their greatest authenticity in traditional clothes, especially on the background of modern dynamics suit for indigenous peoples of the North. Every Museum thing has color analysis on three defined criteria, and then occurred the interpretation of the analysis according to the method Lüscher color diagnostics. As a result there is psychological characteristic of every master and his support in traditions of the ethnic community. It was connected with the characteristics of ethnic groups, the ethnopsychology.

The research shows the possibility of correlation in personal and psychological characteristics of traditional masters, based on the analysis of psychological patterns in color perception. The author used the psychology inherent in the ethnic group, considering the relationship between the color codes in traditional costume and the ethnopsychology of people in the North.

### References

1. Petrushevsky, F.F. (1883) *Svet i tsveta sami po sebe i po otnosheniyu k zhivopisi* [Light and colors in and of themselves and in relation to painting]. St. Petersburg: [s.n.].
2. Surina, M.O. (2010) *Ezotericheskie svoystva* [Esoteric properties]. Rostov on Don: MarT; Feniks.
3. Surina, M.O. (2005) *Tsvet i simvol v iskusstve, dizayne i arkhitekture* [Color and symbol in art, design and architecture]. Moscow; Rostov on Don: Mart.
4. Serov, N.V. (2004) *Tsvet kul'tury. Psikhologiya, kul'turologiya, fiziologiya* [The color of culture. Psychology, cultural studies, physiology]. St. Petersburg: Rech'.
5. Lusher, M. (1996) *Magiya tsveta* [Color magic]. Translated from German. Kharkov: SFERA: Svarog.
6. Arnheim, R. (1974) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. [Online] Available from: <https://docviewer.yandex.ru/view/> (Accessed: 8th June 2019).
7. Yanshin, P.V. (2006) *Psikhosemantika tsveta* [Psychosemantics of Color]. St. Petersburg: Rech'.
8. Bazyma, B.A. (2007) *Psikhologiya tsveta: teoriya i praktika* [Psychology of color: theory and practice]. St. Petersburg: Rech'.
9. Volkina, M.G. et al. (1999) *Tvorchestvo narodov Tyumenskoy oblasti* [Creativity of the peoples in Tyumen Region]. Moscow: Sovetskiy sport.
10. Syazi, A.M. (1995) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo khantov Nizhney Obi* [Decorative and applied art of the Khanty of the Lower Ob]. Tyumen: SB RAS.
11. Prytkova, N.F. (1951) Odezhda khantov [Khanty clothes]. *Sb. Muzeya antropologii i etnografii*. 15. pp. 123–233.
12. Fedorova, E.G. (1994) *Istoriko-etnograficheskie ocherki material'noy kul'tury mansi* [Historical and ethnographic sketches of Mansi material culture]. St. Petersburg.
13. Fedorova, E.G. (1985) K voprosu ob etnicheskoy istorii mansi (po dannym material'noy kul'tury) [On the ethnic history of Mansi (according to material culture)]. *VI MKFU*. Syktyvkar, July 24–30. Syktyvkar: [s.n.]. pp. 167–168.
14. Yuzhaninova, M.V. (1992) Khantyyskiy sakh [Khanty sakh]. In: *Model' v kul'turologii Sibiri i Severa* [Model in the cultural studies of Siberia and the North]. Ekaterinburg: UB RAS. pp. 104–109.
15. Ryndina, O.M. (n.d.) *Sistema khudozhestvennogo oformleniya mekhovykh izdeliy v kul'ture nentsev* [The system of decorating fur products in the Nenets culture]. [Online] Available from: <https://docplayer.ru/36862088-O-m-ryndina-sistema-hudozhestvennogo-oformleniya-mehovyh-izdeliy-v-kulture-nencev.html> (Accessed: 8th June 2019).
16. Ryndina, O.M. & Syazi, A.M. (2005) Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. In: Syazi, A.M. *Uzory severnogo siyaniya* [Patterns of the Northern Lights]. Vol. 2. Salekhard: ARTVID; St. Petersburg: Russkaya kolleksiya. pp. 10–11.
17. Bogordaeva, A.A. (n.d.) *Tsvetovaya simvolika v traditsionnoy v odezhde obskikh ugrov* [Color symbols in the Ob Ugrian traditional dress]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovaya-simvolika-v-traditsionnoy-odezhde-obskikh-ugrov> (Accessed: 8th June 2019).
18. Bogordaeva, A.A. (2005) *Traditsionnyy kostyum obskikh ugrov: Klassifikatsiya, funktsii, razvitiye* [The Ob Ugrian traditional costume: Classification, functions, evolution]. History Cand. Diss.

St. Petersburg. [Online] Available from: <https://search.rsl.ru/ru/record/01002853185> (Accessed: 8th June 2019).

19. Sokolova, Z.P. (1973) O slozhenii etnograficheskikh i territorial'nykh grupp u obskikh ugrov [On the formation of ethnographic and territorial groups among the Ob Ugrians]. In: Derevyanko, A.P. (ed.) *Problemy etnogeneza narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Problems of the ethnogenesis of the peoples of Siberia and the Far East]. Novosibirsk: SB RAS. pp. 123–125.

20. Sokolova, Z.P. (1975) K voprosu o formirovani etnograficheskikh i territorial'nykh grupp obskikh ugrov [On the formation of ethnographic and territorial groups of the Ob Ugrians]. In: Gurvich, I.S. (ed.) *Etnogenez i etnicheskaya istoriya narodov Severa* [Ethnogenesis and ethnic history of the peoples of the North]. Moscow: Nauka. pp. 186–210.

21. Fedorova, N.N. (1992) K voprosu o strukture traditsionnogo ornamenta obskikh ugrov [On the structure of the Ob Ugrian traditional ornament]. In: Lukina, N.V. (ed.) *Ornament narodov Zapadnoy Sibiri* [Ornament of the peoples of Western Siberia]. Tomsk: Tomsk State University. [Online] Available from: <https://docplayer.ru/55512406-Ornament-narodov-zapadnoy-sibiri.html> (Accessed: 8th June 2019).

22. Syazi, A.M. (1995) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo khantov nizhney Obi* [Decorative and applied arts of the Khanty of the Lower Ob]. Tyumen: [s.n.].

23. Lukina, N.V. (1979) *Al'bom khantyyskikh ornamentov (vostochnaya gruppa)* [Album of Khanty ornaments (the eastern group)]. Tomsk: Tomsk State University.

24. Krysko, V.G. (2009) *Etnicheskaya psikhologiya* [Ethnic psychology]. Moscow: Akademiya.

25. Lapina, M.A. (1998) *Etika i etiket khantov* [Ethics and etiquette of the Khanty]. Tomsk: Tomsk State University.

26. Adaev, V.N. (2004) *Traditsionnaya ekologicheskaya kul'tura khantov i nentsev Zapadnoy Sibiri* [Traditional ecological culture of the Khanty and Nenets of Western Siberia]. Ekaterinburg: SB RAS. [Online] Available from: <http://cheloveknauka.com/traditsionnaya-ekologicheskaya-kultura-hantov-i-nentsev-zapadnoy-sibiri> (Accessed: 8th June 2019).

27. Shusharina, N.P. (n.d.) *Zhenskiy natsional'nyy kostyum korennykh narodov kraynego Severa kak otrazhenie kul'turnogo vzaimovliyaniya* [Women's national costume of the indigenous peoples of the Far North as a reflection of cultural interaction]. [Online] Available from: <https://docplayer.ru/29205989-N-p-shusha-rina-zhenskiy-nacionalnyy-kostyum-korennykh-narodov-kraynego-severa-kak-otrazhenie-kulturnogo-vzaimovliyaniya.html>. (Accessed: 8th June 2019).

28. Buldashov, V.A. (n.d.) *Etnopsikhologicheskie cherty narodov Severa i Sibiri* [Ethnopsychological features of the peoples of the North and Siberia]. [Online] Available from: <https://studfiles.net/preview/5915631/page:37/> (Accessed: 4th February 2019).

29. Fedorova, N.N. (1992) Ornament na odezhde i utvari mansi [Ornament on Mansi clothes and utensils]. In: Lukina, N.V. (ed.) *Ornament narodov Zapadnoy Sibiri* [Ornament of the peoples of Western Siberia]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 103–114

30. Ostroumov, I.G. (1904) *Voguly-mansi: istoriko-etnograficheskiy ocherk* [Voguly-Mansi: a historical and ethnographic essay]. Perm: [s.n.].

31. Shikhova, A. (n.d.) *Mansi – zagadochnye i autentichnye zhiteli severa* [Mansi - mysterious and authentic inhabitants of the North]. [Online] Available from: <http://travelask.ru/articles/mansi-zagadochnye-i-autentichnye-zhiteli-severa>. (Accessed: 4th February 2019).

УДК 94:069-055.2(571.1)''19/20''  
DOI: 10.17223/22220836/39/22

**Н.М. Дмитриенко**

## **ЖЕНСКИЙ СЛЕД В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ СИБИРИ (XIX – НАЧАЛО XX В.)**

*Впервые в исследовательской литературе выясняется роль женщин в становлении и развитии сибирских музеев в XIX – начале XX в. Освещается благотворительная поддержка со стороны женщин музеев Енисейска, Минусинска, Красноярска, Томска. Показано участие женщин во внутримузеевской деятельности, выявлен вклад А.В. Потаниной, Е.Н. Клеменц, М.Н. Костюриной, М.В. Красноженовой и др. в пополнение и научную обработку музейных фондов, в организацию культурно-просветительной работы, проведение музееведческих исследований.*

*Ключевые слова: музейное дело Сибири, женщины-музееведы, музейная благотворительность, музееведческие исследования.*

Музейное дело Сибири, как и всей России, долгое время было сферой исключительно мужского влияния. Как следствие, в исследовательской литературе встречается лишь мимолетное упоминание о музейной деятельности двух-трех сибирячек [1–3]. Однако, если внимательнее взглянуть в научные и документальные свидетельства, то можно разглядеть много больше. Опыт такого углубления в периодику, документальные публикации, источники личного происхождения позволяют заметить активное участие сибирских женщин в благотворительности, пожертвованиях и дарениях в пользу музеев, их работу по комплектованию и обработке фондов, проведение просветительных мероприятий.

Вполне понятно и объяснимо, что первыми жертвовательницами на сибирские музеи выступали жены и дочери состоятельных людей, коллекционеров. В этом отношении особая роль принадлежит семье красноярского купца П.И. Кузнецова, в которой живо интересовались новинками литературы, устраивались музыкальные вечера, собирались коллекции сибирских древностей. Семейные увлечения восприняла старшая из дочерей Кузнецовых Юлия. Будучи в замужестве за купцом 2-й гильдии И.А. Матвеевым, она, возможно, привила ему интерес к коллекционированию. Так или иначе, супруги Матвеевы собирали коллекции птиц и бабочек, древних окаменелостей, археологических и этнографических предметов, картины и образцы китайской культуры. Со временем, а именно на рубеже 1870–1880-х гг., когда музейное строительство в Сибири приобретало все более широкие масштабы, Матвеевы инициировали открытие в Красноярске городского музея. Они предоставили под музейное хранилище собственный дом и передали в музей все свои коллекции. Известно, что Юлия Матвеева внесла на обустройство музея 3 тыс. руб. (а всего было собрано 7 293 руб.). Важно подчеркнуть, что пожертвования на Красноярский музей – деньгами и коллекциями – поступали и от сестер Ю.П. Матвеевой – Е.П. и А.П. Кузнецовых [4. С. 222–225].

Семейство Кузнецовых жертвовало немалые по тому времени суммы на содержание Минусинского музея. Особо следует отметить вклад Евдокии Петровны Кузнецовой, которая помогала денежными средствами в строительстве музейного здания, финансировала экспедиции по исследованию Минусинского края. Она оплатила поездку руководителя музея Н.М. Мартынова по городам Европейской России, где он знакомился с новыми приемами собирания и сохранения музейных коллекций. Ее сестра Александра Петровна Кузнецова также жертвовала деньги, участвовала в пополнении музейных фондов коллекциями растений и горных пород [5. С. 87, 235]. Если говорить о традициях музейной благотворительности семьи Кузнецовых, то нужно сказать об Ольге Ивановне Иваницкой, которая после смерти И.П. Кузнецова-Красноярского (по предположению, они состояли в гражданском браке), последовавшей в январе 1916 г., передала в фонды Археологического музея Императорского Томского университета более 1 700 археологических предметов, старинные документы, рукописи, гравюры [6. С. 158].

На нужды Енисейского музея жертвовала Анастасия Алексеевна Кытманова, жена основателя и руководителя музея А.И. Кытманова [7. С. 6]. В книге Ф.Я. Кона, посвященной истории становления Минусинского музея, приведен список жертвователей в пользу музея, и в их числе упомянуто немало женщин. Они передавали в дар музею небольшие коллекции или даже отдельные предметы, но вместе взятые, их дары обеспечивали пополнение музейных фондов. В списке Кона, кроме сестер Кузнецовых, названы две сельских учительницы: М.О. Азбукина и А.Г. Галицкая, подарившие в музей древнее бронзовое китайское зеркало (первая), растения и семена чечевицы (вторая). Жительница с. Абаканского Е. Дмитриева передала коллекцию насекомых, Л. Королева из деревни Иудиной подарила предметы древности и самородное золото, а Е.Н. Окулова из деревни Шошиной подарила серебряную чашку. Иркутская гимназистка А.М. Таут прислала чучела козули и рисунки, мешанка М.П. Пищикова доставила в музей свои рукоделия, жена инженера А.Н. Яворовская поделилась коллекцией растений и китайскими предметами, абаканская купчиха Мухина – коллекцией насекомых. Предметы из Палестины передала в музей жена красноярского исследователя-этнографа Л.О. Ярилова [5. С. 221–254].

Отдав должное женской благотворительности в пользу музеев, важнее все же сказать о непосредственном участии женщин в музейной работе. И среди первых, кто оставил заметный след в российском музейном деле, была, конечно же, Александра Викторовна Потанина. Она родилась в 1843 г. в семье нижегородского священника, выпускника Московской духовной академии В.Н. Лаврского. По слабости здоровья получила только домашнее образование, но отец, «хороший латинист», по выражению Г.Н. Потанина, и братья – Валериан, выпускник Казанской духовной академии, и Константин, окончивший Императорский Казанский университет, – «заменили ей школу». Она много читала, хорошо знала английский язык, рисовала, проявляла литературные способности. И, что для раскрытия темы особенно важно, занималась вместе со старшим братом физическими опытами, увлеклась коллекционированием, собирала гербарий [8. С. XVII]. Став женой Потанина, Александра Викторовна продолжала пополнять свои знания уже под руководством и в сотрудничестве с мужем. А в 1874 г., когда после освобождения

из многолетней ссылки (по делу «сибирского сепаратизма») Г.Н. Потанин получил предложение от вице-председателя Императорского Русского географического общества П.П. Семенова-Тян-Шанского совершить ученое путешествие по Центральной Азии, Александра Потанина приняла самое деятельное участие в подготовке к экспедиции. Обрадованный и воодушевленный полученным предложением, Потанин попросил годовую отсрочку, и всю зиму 1874/75 г. вместе с женой усердно восполнял знания по ботанике, флористике и гербаризации, изучал петрографию, минералогию, учился приготавливать шлифы [9. С. 74–75]. Из писем Г.Н. Потанина известно, что его жена специально обучалась в мастерской Академии наук делать чучела [10. С. 153]. В марте 1876 г. в ходе непосредственной подготовки к экспедиции Потанин обратился к другу своей молодости художнику И.И. Шишкину с просьбой помочь Александре Викторовне советами, где в Петербурге можно купить хорошие медовые краски, а также белила, серебро, золото в раковинах. И объяснял, что «краски нужны для срисовывания этнографических предметов и рыб, ящериц и других животных, теряющих свой цвет по смерти». Добавлял также, что, возможно, будет необходимость «набросать вид какой-нибудь интересный в геологическом отношении, с ледником и т.п.» [11. С. 32]. И действительно, во время экспедиций по Центральной Азии А.В. Потанина сделала много карандашных зарисовок и акварельных набросков природных ландшафтов, этнографических памятников, которые передавались в музей, а позже были частично опубликованы в посмертном издании ее работ с пояснениями Г.Н. Потанина [12. С. 291–296].

Основательная научная и организационная подготовка позволила Г.Н. Потанину совершить четыре грандиозных экспедиции по Монголии и Китаю, и во всех этих путешествиях обязательно участвовала в качестве незаменимой помощницы и деятельной сотрудницы А.В. Потанина. Позже Потанин вспоминал: «Во время путешествия она мне помогала в моих коллекционных работах. Помогала сушить растения, что было для нее нелегко. По приходе на ночлег я успевал только заложить в прессы новый сбор, а перекладка старого сбора в новую сухую бумагу лежала на ее обязанности» [9. С. 76]. А.В. Потанина разделяла увлечение мужа буддийской культурой, записывала беседы с буддийскими ламами, публиковала материалы своих наблюдений в сибирской прессе [13. С. 220–223]. Так, зимой 1885 г. А.В. Потанина посетила буддийский монастырь Кадигава, где устраивались религиозные пляски – чам (совр. цам), связанные с празднованием нового года. Первое в русской этнографии описание этих плясок, опубликованное в иркутской газете «Сибирь», позволяет по достоинству оценить наблюдательность А.В. Потаниной, ее способность зафиксировать и объяснить все детали религиозной церемонии. В сопровождении проводника Сантан-Джимбы она взойшла вместе с другими паломниками на высокую горную вершину к буддийскому монастырю, под стенами которого собрались торговцы съестными припасами и «красным товаром». Ламы и миряне разместились на монастырской площади вокруг стола, на нем возвышался сор (вырезанная из дерева мертвая голова) – неперенный атрибут чама, перед которым и совершались пляски. Церемония началась шествием лам-знаменосцев под черными знаменами и лам-музыкантов в высоких желтых шапках и желтых мантиях, за ними шли ламы в разноцветных шелковых халатах и в деревянных масках в ви-

де головы быка, барса, слона или какой-то птицы. Под звуки труб, медных тарелок и больших бубнов маскированные начали свои пляски, движения их сначала были плавными, и показались наблюдательнице похожими на балетные па. Но внезапно они «прерывались неистовыми прыжками и круженьем, которое больше напоминало движение разъяренных животных, которых изображали эти маски». Две маски привлекли особое внимание Потаниной: они изображали не животных, а простых смертных и в карикатурной форме, выходками и ужимками смешивших зрителей, пытались показать, «каковы были нравы на земле до просвещения людей буддизмом». Церемония завершилась поклонением ширетую, настоятелю монастыря, а затем сор подняли со стола, торжественно вынесли за ворота и сожгли и тем самым победили дух зла [14. С. 10–11].

А.В. Потанина внимательно всматривалась в культуру народов Монголии и Китая, с необычайной точностью (в письменных заметках и зарисовках) воспроизводила внешний облик, костюмы, занятия обитателей изучаемых ею территорий. Так, во время первой монгольской экспедиции 1876–1877 гг. она увидела и описала урянхайцев, возвращавшихся с пашен: «Быки были нагружены мешками с просом; женщины ехали на быках или коровах, а большая часть мужчин – на лошадях. Лица урянхайцев были красивее монгольских, несколько татарского типа; черные, живые глаза и черные же усы даже стариков делали красивыми, а между молодежью встречались настоящие красавцы. На головах у женщин были пунцовые шерстяные капюшоны, вроде тех, что носят наши монахини под клобуком. По краям и вокруг лица этот головной убор был у всех вышит белыми бусами. Шубы на женщинах были длинные, овчинные, у некоторых крытые синей нанкой: фасон женских шуб напоминал рубаху наших татарок: книзу шуба оканчивалась широкой оборкой, окаймленной полосой красного ситца или черного плиса» [15. С. 51]. Будучи смертельно больной, она продолжала свои наблюдения в последней экспедиции по Китаю в 1893 г. и делилась ими в письмах к родным, в заметках, опубликованных уже после ее смерти (в сборнике 1895 г.).

Потанинские экспедиции, как известно, организовывались и проводились по заданиям и на средства Императорского Русского географического общества и Императорской Академии наук, и все собранное – образцы флоры, горные породы, чучела птиц, рыбы, насекомые – передавалось в петербургские музеи. Дублетными материалами участники экспедиций делились с сибирскими музеями, где они частично сохранились по сию пору [16. С. 69–70]. Вместе с мужем А.В. Потанина присылала собранные ею коллекции и отдельные предметы в создававшийся не без ее участия музей в Кяхте, а затем – в Иркутске [17. С. 299; 18. С. 220]. Участие Александры Потаниной в музейной деятельности в Сибири укрепилось на рубеже 1880–90-х гг., когда Г.Н. Потанин был избран правителем дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества и возглавил Иркутский музей, работавший в составе Восточно-Сибирского отдела. Она обрабатывала собранные ею этнографические коллекции, участвовала вместе с мужем в проведении первой в Иркутском музее буддийской выставки.

Заслуги А.В. Потаниной в изучении Азии получили высокую оценку научной общественности. В январе 1887 г. участникам потанинской экспедиции были вручены награды Императорского Русского географического



общества: Г.Н. Потанин был удостоен Константиновской золотой медали, А.В. Потанина – малой золотой медали. При этом она с присущей ей скромностью говорила, что «получила медаль за стирку белья» [9. С. 76]. Но друзья и коллеги вполне осознавали ее роль в исследовании и музейном деле Сибири и всей России. В октябре 1893 г., когда скорбная весть о кончине А.В. Потаниной в китайской экспедиции достигла русских пределов, в Иркутском музее была отслужена панихида по скончавшейся. После совершения обряда правитель дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества и хранитель Иркутского музея Д.А. Клеменц высказался о том, какое значение имело участие А.В. Потаниной в трудах ее мужа. «Все мы догадываемся, что это участие было весьма значительно, – говорил Клеменц. – Знаем мы, что наш почтенный друг не предпринимал ни одного решения более или менее важного без совета покойной; знали, что она близко знакома была со всеми его трудами; но всегда на поставленный ей вопрос в этом роде она отделялась шуткой. Всегда готовая признать чужие заслуги, она тщательно умалчивала о своих. Нужно было заставить ее врасплох, нужно было косвенным путем подойти к делу, заставить ее проговориться, чтобы узнать что-нибудь о трудах ее в экспедициях. И оказывалось, что покойная принимала деятельное участие в собирании богатых ботанических коллекций Г.Н. Потанина, производила метеорологические наблюдения, что над собранными ею образчиками монгольского орнамента усердно трудился наш глубокий знаток истории искусства В.В. Стасов».

Д.А. Клеменц особо отметил внимательное отношение А.В. Потаниной к Иркутскому музею, говорил о том, что в последних предсмертных письмах она сообщала о коллекциях, приобретенных для музея, делилась своими размышлениями о том, какие пробелы музея можно было бы пополнить экспедиционными материалами. Он процитировал выдержку из ее писем в Иркутск: «Как часто мысли наши издавна несутся к высокому зданию в мавританском стиле, на берегу Ангары, как хотелось бы быть с вами!» [19. 31 окт.].

Одновременно с А.В. Потаниной в сибирских музеях работала Елизавета Николаевна Зверева, по мужу Клеменц. Уроженка Енисейской губернии, выпускница естественного отделения Бестужевских женских курсов в Петербурге, Е. Зверева в 1884 г. прибыла в уездный Минусинск и заняла должность начальницы Минусинской женской прогимназии. Одновременно преподавала историю и естествознание, водила гимназисток в музей, созданный Н.М. Мартыановым, и проводила уроки, основываясь на музейных коллекциях. По сути, первой в истории музейного дела Сибири она осуществляла музейно-просветительную работу.

С организацией в 1886 г. комитета по постройке здания Минусинского музея Е.Н. Зверева вошла в его состав, участвовала во внутримузеевской работе, заведовала метеорологической станцией, созданной при музее, доставляла в музей гербарные сборы, а после отъезда из Минусинска присылала собранные ею гербарии, китайские и японские предметы. Через решение учебных и просветительных задач Е.Н. Зверева пришла к пониманию ведущей роли музея в жизни сибирского города и, выступая на торжестве закладки здания Минусинского музея в 1887 г., говорила об этом так: «Накопляя запас своих коллекций, музей приносит двоякую пользу: город выигрывает в сбережении

средств на первоначальное образование, благодаря готовому хранилищу наглядных пособий, всегда доступных его училищам, а эти учебные заведения располагают такими вспомогательными средствами, каких не имели бы при устройстве своих кабинетов учебных пособий». И продолжала далее, имея в виду научные интересы своих друзей и коллег: «Я уже не говорю о значении библиотеки и музея для учителей и учительниц, если хотите, чтобы они стояли на высоте призвания. Скажу только, что по милости этих учреждений Минусинск не страшен даже лицам с высшим образованием: к их услугам находится здесь немало научных задач, требующих разрешения, и полная возможность пополнить недостаток знаний, запастись которыми не удалось раньше» (цит. по: [5. С. 91–92]).

Сотрудничая в Минусинском музее, Е.Н. Зверева встретила сосланного в Сибирь народовольца Д.А. Клеменца, и вскоре они поженились. Думается, что музееведческие интересы и занятия Д.А. Клеменца формировались в значительной степени под влиянием жены. Она неизменно сопровождала своего мужа в его экспедициях по Сибири и Монголии, помогала в сборе и обработке собранных материалов, а кроме того, проводила самостоятельные сборы фольклора, гербарных образцов, вела метеорологические наблюдения. По свидетельству Г.Н. Потанина, Е.Н. Клеменц сопровождала своего мужа «верхом на коне во всех его разъездах по Монголии, а раз совершила самостоятельную поездку из Урги на реку Керулен для археологических розысков» [20. С. 138]. В 1890–1894 гг., когда, как отмечалось, Д.А. Клеменц состоял правителем дел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества и хранителем Иркутского музея, Е.Н. Клеменц занималась в музее обработкой фондов, проводила, в частности, описание гербария, доставленного Г.Н. Потаниным из Китая [21. С. 14–18].

Хочу особо подчеркнуть, что опыт музейной работы Е.Н. Зверевой-Клеменц в Минусинске подхватили другие женщины. Так, преподавательница прогимназии Аполлинария Александровна Аргунова, в 1883 г. ставшая женой Н.М. Мартыанова, много лет работала с фондами музея, служила в библиотеке, организованной при музее. Елена Константиновна Малинина, жена члена комитета Минусинского музея врача А.В. Малинина, сотрудничала в музее со дня его основания, жертвовала на его нужды. Екатерина Гусева, дочь городского головы щедрого жертвователя на нужды Минусинского музея И.Г. Гусева, доставляла в музей чучела животных, начертила карту Минусинского округа, которая экспонировалась в музее. С 1880 г. с музеем сотрудничала П. Сафьянова (возможно, супруга богатейшего сибирского предпринимателя и мецената Г.П. Сафьянова). Она собирала и передавала в музей предметы по русской этнографии, пополняла образовательный отдел, а в 1900 г. доставила в музей каменную бабу, обнаруженную ею в верховьях Енисея [5. С. 232].

Немаловажную роль в музейной жизни Сибири сыграли тобольские женщины, и прежде всего Мария Николаевна Костюрина. Окончив Мариинскую женскую гимназию в Тобольске, она училась на физико-математическом факультете Бестужевских женских курсов, участвовала в партии «Народная воля», в 1885 г. была арестована и сослана в Восточную Сибирь. Несколько лет спустя Костюрина получила разрешение поселиться в Тобольске, где почти 20 лет издавала и редактировала первую в Тобольской губер-

нии частную газету «Сибирский листок». Заинтересовавшись научными и просветительскими возможностями Тобольского губернского музея, открывшегося в 1890 г., она вошла в состав руководящего комитета музея, участвовала в сборе и обработке материалов. В поездках по окрестностям Тобольска она собирала фольклор и народные обычаи, публиковала собранные материалы в «Ежегоднике Тобольского музея» [22, 23]. Одновременно занималась обработкой музейных коллекций, подготовила и издала каталоги коллекций по этнографическому и палеонтологическому отделам музея, участвовала в подготовке материалов музея для представления их на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г., на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. и Первой западносибирской выставке в Омске в 1911 г. [24].

В Тобольском музее сотрудничала Варвара Яковлевна Пигнатти, жена штатного сотрудника музея, редактора «Ежегодника Тобольского губернского музея», а в 1917–1918 гг. – тобольского губернского комиссара Временного правительства. Служившая сначала помощницей библиотекаря, а в годы Первой мировой войны ставшая библиотекарем, Варвара Пигнатти подготовила и опубликовала обширный список книг, хранившихся в музейной библиотеке [25]. Кроме того, еще до работы с книгами она описала карпологическую коллекцию музея [26].

Говоря о Тобольском музее, нужно вспомнить о Т.П. Гладышевой, которая в 1900–1910-х гг. под руководством хранителя музея Н.Л. Скалзубова и сменившего его В.Н. Пигнатти следила «за исправностью коллекций», служила смотрительницей, а затем помощницей библиотекаря музея. Составители обзора музейной деятельности писали о Гладышевой так: «Зная в музее каждую вещь, каждую книгу, она являлась и является незаменимой помощницей хранителя музея и библиотекаря. При отсутствии путеводителя по музею – она живой путеводитель, отвечающий на все вопросы посетителей» [27. С. 18, 24–25].

Столь же незаменимы были женщины-сотрудницы в Красноярском городском музее. Выпускница, а затем преподавательница Красноярской женской гимназии Мария Васильевна Красноженова активно участвовала в деятельности Красноярского общества попечения о начальном образовании и в 1898 г. инициировала создание Подвижного педагогического музея наглядных пособий и руководила им более 10 лет. Под влиянием отца, который собирал народные заговоры, она увлеклась записями фольклора, сборами материалов о лекарственных травах, приемах и рецептах народной медицины. В летние месяцы совершала небольшие экспедиции по Енисейской губернии и передавала свои сборы в Красноярский городской музей, где со временем стала сотрудничать. Она сама обрабатывала переданные в музей материалы и публиковала их в «Известиях Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества», в журнале «Живая старина» и «Сибирская живая старина» («Описание свадьбы в деревне Злобиной», «Описание крестьянской свадьбы в деревне Лапиной», «Материалы по народной медицине Енисейской губернии», «Взятие снежного городка в Енисейской губернии», «Из народных обычаев крестьян деревни Покровки» и др.). Продолжая сотрудничать в Красноярском музее в послереволюционные годы, М. Красноженова сформировала в музее отдел быта русского населения, организовала выставки «Старый Красноярск», «Суриковский уголок». Она деятельно за-

нималась музейным просвещением, по ее инициативе в программу начального школьного образования в Енисейской губернии были включены уроки по сибиреведению, а при Доме юношества в Красноярске был организован кружок по сибиреведению [28. Стб. 1028; 29].

Приведенные в статье материалы позволяют говорить, что на волне общественного подъема в России во второй половине XIX – начале XX в. возрастала социальная активность женщин, формировалась женская интеллигенция, представительницы которой внесли заметный вклад в развитие музейного дела Сибири.

### Литература

1. Тугаринов А.Я. Исторический очерк Красноярского музея со времени его основания // Двадцатипятилетие Красноярского музея (1889–1914). Красноярск, 1915. С. 1–100.
2. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. Благотворительность и пожертвования в музейном деле Сибири в XIX – начале XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 126–139.
3. Юнина Е.А. Социально-культурная деятельность сотрудников Тобольского губернского музея как элемент модернизации общества конца XIX – начала XX в. в контексте истории повседневности // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97), ч. 1. С. 74–82. URL: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/16.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/16.html) (дата обращения: 09.04.2020).
4. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И., Дементьев А.Д., Голев И.А., Григорьева С.Е. Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 2: Труды музееведов последней трети XIX – первых десятилетий XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2019. 252 с.
5. Кон Ф.Я. Исторический очерк Минусинского местного музея за 25 лет (1887–1902 гг.). Казань, 1902. 260, VI, II с.
6. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. И.П. Кузнецов-Красноярский – историк и музеевед // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 409. С. 157–163.
7. Кытманов А.И. Енисейский общественный местный музей и общественная публичная библиотека. Енисейск, 1886. 64 с.
8. А.В. Потанина (биографический очерк) // Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю: сб. статей А.В. Потаниной. М., 1895. С. I–XLII.
9. Потанин Г.Н. Воспоминания (окончание) // Литературное наследство Сибири / гл. ред. Н.Н. Яновский. Новосибирск: Кн. изд-во, 1986. Т. 7. С. 35–127.
10. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1988. Т. 2. 344 с.
11. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск: Изд-во Иркут ун-та, 1989. Т. 3. 296 с.
12. Потанин Г.Н. Объяснение рисунков // Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю: сб. статей А.В. Потаниной. М., 1895. С. 291–296.
13. Дмитриенко Н.М., Голев И.А. О буддийской коллекции Г.Н. Потанина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 218–229.
14. Потанина А.В. Религиозная пляска в монастыре Кадигава // Сибирь. Иркутск, 1885. 14 июля.
15. Потанина А.В. Из странствий по Урянхайской земле // Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю: сб. статей А.В. Потаниной. М., 1895. С. 48–71.
16. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2016. Вып. 404. С. 67–76.
17. Попов И.И. Из воспоминаний // Литературное наследство Сибири / гл. ред. Н.Н. Яновский. Новосибирск: Кн. изд-во, 1986. Т. 7. С. 294–304.
18. Письма Г.Н. Потанина / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск, 1990. Т. 4. 428 с.
19. Восточное обозрение. Иркутск, 1893.
20. Потанин Г.Н. Д.А. Клеменц // Литературное наследство Сибири / гл. ред. Н.Н. Яновский. Новосибирск: Кн. изд-во, 1986. Т. 7. С. 134–139.

21. Адрианов А.В. Памяти супругов Клеменц: отд. оттиск из 45-го тома «Известий Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества». Иркутск, 1917. 22 с.

22. *Сибирские народные песни*, записанные в подгородных деревнях около Тобольска летом 1894 года (с приложением некоторых мелодий) М.Н. Костюриной // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1895. Вып. 3. Паг. 4. С. 1–80.

23. Костюрина М.Н. Крестьянская свадьба в подгородных деревнях г. Тобольска // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1898. Вып. 9. Паг. 5. С. 1–16.

24. Мария Николаевна Костюрина (Емельянова) (1862–1930) – 150 лет со дня рождения. URL: <https://kzref.org/j-z-l-t-jizne-zamechatelenih-lyudej-toboleska-chtobi-znali-i-p.html?page=8> (дата обращения: 08.04.2020).

25. *Систематический* каталог библиотеки Тобольского губернского музея / сост. В.Я. Пигнатти // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1915. Вып. 23. Паг. 2. С. 1–358.

26. Пигнатти В.Я. Карпологическая коллекция Тобольского губернского музея // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1907. Вып. 17. Паг. 7. С. 1–8.

27. Тобольский губернский музей за 25 лет его существования. 1890–1915 гг. // Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1915. Вып. 25. Паг. 2. С. 1–131.

28. Красноженова Мария Васильевна // Сибирская советская энциклопедия. Т. 2: 3–К. Новосибирск: Зап.-Сиб. отделение ОГИЗ, 1930. Стб. 1028.

29. Красноженова Мария Васильевна. URL: [https://www.wikiwand.com/ru/Красноженова\\_Мария\\_Васильевна](https://www.wikiwand.com/ru/Красноженова_Мария_Васильевна) (дата обращения: 10.04.2020).

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

E-mail: vassa.mv@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 241–251.

DOI: 10.17223/2220836/39/22

#### WOMEN'S TRACK IN THE MUSEUM SCIENCE OF SIBERIA (XIX – EARLY 20TH CENTURY)

**Keywords:** museum science of Siberia; women-museologists; museum charity; museum study.

The topic of this article did not attract the attention of researchers. Using of newspapers, letters and memoirs, museographical publications and some other authentic sources enabled the author to identify and highlight women's participation in the creation and activities of many museums in Siberia. First, the article shows the museum charity of women from wealthy families. They were the daughters of merchant Piotr I. Kuznetsov – Yulia (in Matveyev's marriage), Alexandra and Eudokia, the wife of the founder of Yeniseisk Museum Anastasia Kytmanova, merchant wife Mukhina and others. The author of the article emphasizes that the most important contribution to the museum science of Siberia was made by those women, who worked inside museums. The first of them was Alexandra Potanina – wife and helper of the outstanding Russian traveler and museologist Grigory Potanin. Together with her husband, Alexandra Potanina worked in the expeditions through Mongolia and China, collected herbariums, made sketches of natural landscapes and cultural artifacts, composed different historical sources and transferred them to museums in St. Petersburg, Siberian town of Kyakhta and Irkutsk. Then the author tells about Elizabeth Clements, who played a prominent role in the museum science of Siberia. She had a higher natural science education, worked in the Minusinsk Museum, and was one of the first who used museum collections in cultural and educational work. Together with her husband Dmitry Clements, she participated in scientific expeditions through Siberia and Mongolia, engaged in archaeological excavations, made herbariums and transferred all collected materials to Minusinsk and Irkutsk museums. In addition, she worked up the museum collections by herself. Maria Kostyurina played an important role in Tobolsk Museum. She was native of Tobolsk, participated in revolution movement of narodnik (populist), and was exiled to Siberia. Some later she came in Tobolsk, published the newspaper “Siberian Vestnik”. In 1890 Kostyurina joined the executive committee of Tobolsk Museum, took place in collecting of different museum materials on folklore and peasant culture around Tobolsk. She was engaged in issuing several museum catalogs, used museum materials in investigations and scientific publications. The article includes the information about Maria Krasnozhenova, who collected, worked up and published the museum sources in Krasnoyarsk Museum. Thus, the

materials of the article allow opening a new page in the history of museum science, and telling about the first Siberian women-museumologists.

### References

1. Tugarinov, A.Ya. (1915) *Istoricheskiy ocherk Krasnoyarskogo muzeya so vremeni ego osnovaniya* [A historical sketch of the Krasnoyarsk museum since its foundation]. In: *Dvadsatipyatiletie Krasnoyarskogo muzeya (1889–1914)* [25 years of the Krasnoyarsk museum (1889–1914)]. Krasnoyarsk: Eniseyskaya gubernskaya el.-tipografiya. pp. 1–100.
2. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2017) Charity and donations in the museum science in Siberia in 19th and early 20th century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 28. pp. 126–139. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/28/12
3. Yunina, E.A. (2018) Social and cultural activity of the employees of Tobolsk province museum as an element of society modernization at the end of the 19th – early 20th century in the context of everyday life history. *Manuskript – Manuscript*. 11(97). pp. 74–82. (In Russian). DOI: 10.30853/manuskript.2018-11-1.16
4. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Dementiev, A.D., Golev, I.A. & Grigorieva, S.E. (2019) *Muzevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museological heritage of North Asia]. Issue 2. Tomsk: Tomsk State University.
5. Kon, F.Ya. (1902) *Istoricheskiy ocherk Minusinskogo mestnogo muzeya za 25 let (1887–1902 gg.)* [A historical sketch of the Minusinsk local museum for 25 years (1887–1902)]. Kazan: [s.n.].
6. Chernyak, E.I. & Dmitrienko, N.M. (2016) I.P. Kuznetsov-Krasnoyarskiy as a historian and museographer. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 409. pp. 157–163. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/409/26
7. Kytmanov, A.I. (1886) *Eniseyskiy obshchestvennyy mestnyy muzey i obshchestvennaya publichnaya biblioteka* [Enisei public local museum and public library]. Eniseysk: [s.n.].
8. Anon. (1895) A.V. Potanina (biograficheskiy ocherk) [A.V. Potanina (a biographical sketch)]. In: Potanina, A.V. *Iz puteshestviy po Vostochnoy Sibiri, Mongolii, Tibetu i Kitayu* [From travels in Eastern Siberia, Mongolia, Tibet and China]. Moscow: [s.n.]. pp. I–XLII.
9. Potanin, G.N. (1986a) *Vospominaniya (okonchanie)* [Memories (end)]. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary heritage of Siberia]. Vol. 7. Novosibirsk: Kn. izd-vo. pp. 35–127.
10. Potanin, G.N. (1988) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's Letters]. Vol. 2. Irkutsk: Irkutsk State University.
11. Potanin, G.N. (1989) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's Letters]. Vol. 3. Irkutsk: Irkutsk State University.
12. Potanin, G.N. (1895) *Ob'yasnenie risunkov* [Explanation of drawings]. In: Potanina, A.V. *Iz puteshestviy po Vostochnoy Sibiri, Mongolii, Tibetu i Kitayu* [From travels in Eastern Siberia, Mongolia, Tibet and China]. Moscow: [s.n.]. pp. 291–296.
13. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) About Grigoriy Potanin's buddhist collection. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 38. pp. 218–229. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/38/20
14. Potanina, A.V. (1885) *Religioznaya plyaska v monastyre Kadigava* [Religious dance in the Kadigawa monastery]. *Sibir'*. 14th July.
15. Potanina, A.V. (1895) *Iz stranstviy po Uryankhayskoy zemle* [From wanderings in the Uryankhai land]. In: Potanina, A.V. *Iz puteshestviy po Vostochnoy Sibiri, Mongolii, Tibetu i Kitayu* [From travels in Eastern Siberia, Mongolia, Tibet and China]. Moscow: [s.n.]. pp. 48–71.
16. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) G.N. Potanin's contribution to Siberian museum science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/404/10
17. Popov, I.I. (1886) *Iz vospominaniy* [From memoirs]. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary heritage of Siberia]. Vol. 7. Novosibirsk: Kn. izd-vo. pp. 294–304.
18. Potanin, G.N. (1990) *Pis'ma G.N. Potanina* [G.N. Potanin's Letters]. Vol. 4. Irkutsk: Irkutsk State University.
19. *Vostochnoe obozrenie*. (1893).
20. Potanin, G.N. (1986b) D.A. Klements. In: Yanovsky, N.N. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo Sibiri* [Literary heritage of Siberia]. Vol. 7. Novosibirsk: Kn. izd-vo. pp. 134–139.

21. Adrianov, A.V. (1917) *Pamyati suprugov Klements* [In memory of the Clements spouses]. Irkutsk: [s.n.].
22. Kostyurina, M.N. (1895) *Sibirskie narodnye pesni, zapisannye v podgorodnykh derevnyakh okolo Tobol'ska letom 1894 goda (s prilozheniem nekotorykh melodi)* [Siberian folk songs recorded in suburban villages near Tobolsk in the summer of 1894 (with some melodies attached)]. *Ezhegodnik Tobol'skogo gubernskogo muzeya*. 3(4). pp. 1–80.
23. Kostyurina, M.N. (1898) *Krest'yanskaya svad'ba v podgorodnykh derevnyakh g. Tobol'ska* [Peasant wedding in suburban villages of Tobolsk]. *Ezhegodnik Tobol'skogo gubernskogo muzeya*. 9(5). pp. 1–16.
24. Kzref.org. (n.d.) *Mariya Nikolaevna Kostyurina (Emel'yanova) (1862–1930) – 150 let so dnya rozhdeniya* [Maria Nikolaevna Kostyurina (Emelyanova) (1862–1930) – 150th birthday]. [Online] Available from: <https://kzref.org/j-z-l-t-jizne-zamechatelenih-lyudej-toboleska-htobi-znali-i-p.html?page=8> (Accessed: 8th April 2020).
25. Pignatti, V.Ya. (1915) *Sistematicheskiy katalog biblioteki Tobol'skogo gubernskogo muzeya* [Systematic catalog of the Tobolsk provincial museum library]. *Ezhegodnik Tobol'skogo gubernskogo muzeya*. 23(2). pp. 1–358.
26. Pignatti, V.Ya. (1907) *Karpologicheskaya kollektsiya Tobol'skogo gubernskogo muzeya* [Carpological collection of the Tobolsk Provincial Museum]. *Ezhegodnik Tobol'skogo gubernskogo muzeya*. 17(7). pp. 1–8.
27. Anon. (1915) *Tobol'skiy gubernskiy muzey za 25 let ego sushchestvovaniya. 1890–1915 gg.* [Tobolsk Provincial Museum for 25 years of its existence. 1890–1915]. *Ezhegodnik Tobol'skogo gubernskogo muzeya*. 25(2). pp. 1–131.
28. Anon. (1930) *Krasnozhenova Mariya Vasil'evna* [Krasnozhenova Maria Vasilievna]. In: Shumyatsky, B.Z. (ed.) *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya* [Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 2. Novosibirsk: OGIZ. Col. 1028.
29. Wikiwand.com. (n.d.) *Krasnozhenova Mariya Vasil'evna* [Krasnozhenova Maria Vasilievna]. [Online] Available from: [https://www.wikiwand.com/ru/Krasno-zhenova,\\_Mariya\\_Vasil'evna](https://www.wikiwand.com/ru/Krasno-zhenova,_Mariya_Vasil'evna) (Accessed: 10th April 2020).

УДК 94:069(571.15)''19/20''  
DOI: 10.17223/22220836/39/23

**И.А. Голев, Н.М. Дмитриенко**

## **К ИСТОКАМ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В АЛТАЙСКОМ ГОРОДЕ БИЙСКЕ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.)**

*Рассматривается слабо изученный вопрос о зарождении музейного дела в южной части Алтая. Привлечение источников личного происхождения и свидетельств периодической печати обеспечило выявление предпосылок создания музея в Бийске, дало возможность охарактеризовать общественную атмосферу в Бийске в конце XIX – начале XX в., выяснить роль Г.Н. Потанина, бийских купцов Котельникова, Васенева, Копылова в осознании необходимости создания музея. Детализирован процесс подготовки и открытия Бийского музея в 1918 г., ставший основой действующего в настоящее время Бийского краеведческого музея им. Бианки.*

*Ключевые слова:* музейное дело, Бийский музей, Г.Н. Потанин, бийские купцы-просветители.

Музейное дело как особая сфера деятельности, направленной на создание музеев и обеспечение важнейших музейных функций (собирающие, хранение, экспонирование памятников), которые позволяют документировать явления и процессы окружающей действительности, зародилось в России в давние времена. Постепенно музейное строительство набирало силу, распространялось по стране и в XIX в. достигло Сибири. Картина зарождения и развития музейного дела в Томске, Иркутске, Кяхте и других сибирских городах раскрывается в трудах современных исследователей [1–5]. Считаем необходимым продолжить начатое и показать предпосылки создания музейного дела в Бийске.

Основанный в начале XVIII в. как военная крепость и пограничный пункт российско-монгольского порубежья в продолжение XIX – начала XX в. Бийск превратился в важнейший экономический центр на юго-восточной окраине России. Возрастала административная и культурно-образовательная значимость города, как следствие все более заметную роль в жизни Бийска играли крупная буржуазия, представленная гильдейским купечеством, а также служащие и интеллигенция [6. С. 51–55]. Представители этих социальных группировок были наиболее заинтересованы в развитии в городе культуры и образования. Интересную характеристику бийского общества 1870-х гг. оставил в своих письмах Г.Н. Потанин, который встречался с бийскими купцами и их приказчиками в научных экспедициях по Монголии и в самом Бийске. Не скрывая критического отношения к «бийским богачам», которые, по его свидетельству, «соперничают с китайскими компаниями в эксплуатации монголов», Г.Н. Потанин неизменно подчеркивал предпринимательскую активность бийских купцов, заинтересованность бийчан в культурных преобразованиях. Из его писем известно, что осенью 1876 г. во время первой экспедиции по Монголии он встретился с приказчиком бийского купца Гилева Константином Кузнецовым, который согласился на предложение Потанина вести метеорологические наблюдения и заполнять метеорологический



журнал. С особым уважением Г.Н. Потанин относился к бийскому купцу Ивану Петровичу Котельникову: он знал монгольский язык, торговал в Монголии русскими товарами, закупленными на Ирбитской ярмарке, был первым, кто наладил доставку в Монголию продуктов алтайского мараловодства, живо интересовался общественными вопросами. С помощью Котельникова была организована доставка почты – писем, газет, посылок с книгами – в потанинскую экспедицию. И.П. Котельников и сам выписывал газеты и журналы, во всяком случае во время пребывания в Бийске Потанин читал газету «Сибирь» и журнал «Сын Отечества» [7. С. 60–63, 105, 113]. Важно отметить, что в литературе есть сведения о том, что П.И. Котельников состоял действительным членом Императорского Русского географического общества [8. С. 61].

Одним из самых ярких представителей купечества не только в Бийске, но и во всей Сибири был несомненно Алексей Данилович Васенев. Уроженец Ирбита, он еще подростком прибыл в Бийск, служил у купца Котельникова, с молодости бывал по торговым делам в Монголии, около трех лет прожил во Внутреннем Китае. А.Д. Васенев был хорошо знаком с жизнью населения и природой Центральной Азии, посещал буддийские монастыри, с увлечением собирал письменные и вещественные памятники, вел дневниковые записи о своих поездках. В 1883 г. его записки были опубликованы в «Известиях Императорского Русского географического общества» и тогда же вышли отдельным изданием. Чуть позже А.Д. Васенев подготовил к изданию еще одно описание торговых маршрутов по Монголии [9, 10]. Как и другие бийчане, А.Д. Васенев помогал Г.Н. Потанину имеющимися у него материалами. Так, в письме Д.А. Клеменцу от января 1891 г. Г.Н. Потанин сообщал: «Васенева я просил доставить в отдел расспросные сведения о стране вокруг Улясутая» [11. С. 158]. Несколько лет спустя А.Д. Васенев помогал уже Д.А. Клеменцу в сборах предметов повседневности и верований монголов, приобрел заказанный Клеменцем дербетский костюм, собирал для него коллекцию бурханов [12. С. 68].

Известно, что состоятельные горожане вносили деньги на поддержание культуры и образования в Бийске: купец М.С. Сычев в течение 20 лет помогал Форштадскому городскому училищу, Пушкинскому 3-классному училищу, Бийской женской прогимназии. После его смерти в 1905 г. прогимназию поддерживал денежными средствами купец Н.И. Ассанов. Купец А.Ф. Морозов построил каменное здание для приходского училища в Бийске [13. С. 115–116]. Характерно, что жители Бийска, как и многих других городов Сибири, охотно жертвовали на нужды первого в Северной Азии Императорского Томского университета. Так, купец А.В. Соколов внес на строительство университета 1 тыс. руб., купцы А.В. Соколов, Л.Ф. Морозов, Я.А. Сахаров и братья Гилевы сделали свои вклады на строительство Дома общежития студентов [14. С. 95–97]. Для нас особенно важно подчеркнуть то, что в 1886 г. И.П. Котельников пожертвовал для Зоологического музея Императорского Томского университета «две звериных шкуры Аргали и Теке» [15. С. 136]. Позднее, по сведениям И.С. Караченцева, он передал в университет «шкуру антилопы со всеми необходимыми частями для определения вида и вполне пригодную для приготовления чучела, т.е. с нетронутой головой и нетронутыми плюсневыми костями» [16. С. 214]. В 1890 г. через томского полицмейстера М.А. Архангельского в университет поступила коллекция бийского со-

бирателя М.В. Миловзорова, включавшая 23 предмета. Это были памятники археологии (наконечники стрел, кольчуга, нож), этнографии (китайские платки, плащ алтайского кама), минералогии и краниологии [17. С. 17–18]. Два года спустя бийский врач Станов передал в Зоологический музей Томского университета шкуру горного барана с черепом и рогами. Кроме того, в документах о комплектовании университетских музейных фондов упоминается житель Бийска Власов, также совершавший пожертвования в пользу университета [18. С. 47, 57]. В 1909 г., по сообщению газеты «Сибирская жизнь», купец А.Д. Васенев подарил в Археологический музей университета большую коллекцию буддийских храмовых предметов [19]. (Обработкой буддийской коллекции Васенева занимался знаток и собиратель памятников буддийской культуры Г.Н. Потанин.)

Как видим, в Бийске находилось немало по тому времени людей, интересовавшихся культурными ценностями, приобщавшихся к их собиранию и сохранению. Думается, что месячное пребывание Г.Н. Потанина и членов его монгольской экспедиции в Бийске в декабре 1877 – январе 1878 г. в ожидании получения экспедиционных материалов (гербарий, насекомые, шкурки животных, горные породы) не прошло бесследно для горожан. В апреле 1879 г. по пути во вторую монгольскую экспедицию Г.Н. Потанин вновь оказался в Бийске и провел в городе около месяца, занимался фольклорными сборами, познакомился со священником из телеутов Михаилом Чевалковым и записал его рассказ о камлании телеутского кама в честь Эрлика [7. С. 150–153]. В общении с бийчанами путешественник наверняка делился своими впечатлениями о монгольских поездках, о ценности и важности собранных им материалов и заронил среди них интерес к собирательству. Разумеется, этот интерес проявился не сразу. Так, например, по сообщениям сибирской прессы известно, что в 1882 г. бийский мещанин Васильев при добыче булыжного камня в окрестностях города обнаружил останки древних животных: бедренную кость и часть нижних челюстей мамонта, лобную часть головы древнего быка. Правда, древние находки не сразу были оценены по достоинству, и они «валялись в иле и грязи близ того места, где найдены». Тем не менее знающие люди все же передали палеонтологические памятники в Томский университет, и автор газетной заметки Б. Поляновский добавлял, что «тут же вблизи, на берегу, лежат свежеразбитые на куски два великолепных рога допотопного быка». А на его вопрос о том, почему рога были разбиты, Поляновский получил такой ответ: «На что они, ведь они гнилые и не годятся ни на какие поделки» [20, 21].

Конечно же, не все бийчане рассуждали так, тем более, что в городах Сибири один за другим открывались государственные и общественные музеи. Тогда-то, в 1886 г., впервые была высказана мысль о создании музея в Бийске. По сведениям газеты «Восточное обозрение», в музее предполагалось собирать этнографические коллекции, основу которых могли бы составить «предметы живущих в соседях племен алтайцев, чуйских теленгитов, черневых татар». Фонды будущего музея могли бы пополняться, по мнению анонимного автора газетной статьи, естественнонаучными коллекциями, в частности, образцами горных пород и минералов. Документирование сельского хозяйства в музее позволило бы посетителям «видеть способы улучшения, о которых им не приходило и в голову» [22]. По сути, в газете излагалась

концепция музеев прикладных знаний, создаваемых повсеместно в стране с целью распространения естественнонаучной и технической информации. Известно, например, что в 1887 г. было принято решение о создании Музея прикладных знаний в Томске, и в 1892 г. он был открыт [23. С. 452]. Судьба бийского музея складывалась не столь удачно. Характерно, что Н.М. Ядринцев, совершивший в 1886 г. обзорную поездку по сибирским музеям, сообщил, что «положено основанию музею в Семипалатинске, в Бийске и на днях строится музей в Тобольске» [24. С. 100]. Однако в январе 1887 г. «Сибирская газета» известила своих читателей о том, что «попытка основать в Бийске местный музей не нашла сочувствия среди граждан этого города» [25].

Несмотря на первую неудачу, мысль о создании музея как центра исследования Южного Алтая и прилегавших к нему территорий не могла бесследно исчезнуть из умов бийчан. В числе лиц, заинтересованных в создании музея в Бийске, нужно назвать купца Н.И. Ассанова, который в 1908 г. стал одним из учредителей Бийского отдела Общества изучения Сибири и улучшения ее быта. В 1910 г. Н.И. Ассанов вместе с А.Д. Васеневым и Г.Г. Бодуновым профинансировал научную экспедицию профессоров Императорского Томского университета М.И. Боголепова и М.Н. Соболева по изучению русско-монгольской торговли. По итогам экспедиции была издана книга «Очерки русско-монгольской торговли» (Томск, 1911), позволившая обобщить данные о торговле сибирских предпринимателей в Монголии. Кроме того, летом 1912 г. Н.И. Ассанов оказал денежную поддержку организации экскурсии учениц бийской Николаевской женской гимназии в Горный Алтай. Умерший в 1911 г. отставной чиновник, бийский купец 2-й гильдии П.А. Копылов оставил в наследство своему племяннику, полковнику в отставке А.П. Копылову 100 тыс. руб. с условием, чтобы они были потрачены на благотворительность. Наследник принял решение направить деньги на создание в Бийске Народного дома, открыть в нем театральный зал, кинотеатр, библиотеку, аудиторию для лекций и, самое главное в данном случае, музей [26; 27. С. 349–350]. Судьба планировавшегося музея пока не выяснена, скорее всего, создать его все же не удалось.

Дело сдвинулось с мертвой точки в период революции 1917 г., когда на волне общественно-политического подъема повсеместно в стране, в том числе и в Бийске, активизировалась культурная жизнь. Считаем, что серьезную подвижку в «музейном вопросе» оказал приезд в Бийск в июле 1917 г. Михаила Бонифатьевича Шатилова. Накрепко связанный с Алтаем, выпускник Императорского Томского университета, ближайший ученик и сподвижник Г.Н. Потанина, Шатилов с молодости интересовался историческим прошлым Сибири, ратовал за приобщение сибиряков «к началам науки и цивилизации». Избранный в ноябре 1917 г. депутатом Всероссийского Учредительного собрания по Алтайскому избирательному округу, М.Б. Шатилов, на наш взгляд, активно содействовал социокультурным преобразованиям в Бийске [28. С. 212–215]. В январе 1918 г. в Бийске был открыт Народный университет, призванный «дать знание для всех, сделать науку общим достоянием». Очевидно, с этой же целью при университете планировалось создание музея в составе археологического, ботанического и минералогического отделов [29. 17 окт.]. Не позже чем в сентябре 1918 г. Бийский музей был открыт, заведующим был назначен Аристоклий Александрович Хребтов. Уроженец Лиф-

ляндской губернии, он окончил Рижскую духовную семинарию, а в 1908 г. – сельскохозяйственное отделение Рижского политехнического института, преподавал в различных городах Европейской России, имел опыт работы с памятниками природы, занимался их инвентаризацией. Оказавшись в Бийске, А.А. Хребтов работал в учительской семинарии, читал лекции по сельскохозяйственной ботанике в Народном университете, организовывал и проводил экскурсии с целью ознакомления учащихся с флорой и фауной алтайских территорий [30. С. 114; 31. 29 мая]. В 1919 г., по сведениям, сохранившимся в литературе, А.А. Хребтов подготовил брошюру «Из природы Алтая. 13 общедоступных естественноисторических экскурсий по окрестностям гор. Бийска», но для выяснения того, где сейчас хранится эта брошюра, требуются дополнительные разыскания.

В соответствии с общепринятыми музейными правилами фонды Бийского музея формировались экспедиционными материалами. Так, Д.И. Кузнецов и Б.Ф. Добрынин доставили из поездки по Алтаю коллекцию минералов, среди которых были «подвергшиеся действию воды, вследствие чего на камнях образовались различные рисунки», а также гербарий и коллекцию насекомых. Для археологического отдела были привезены охотничьи принадлежности алтайцев, в том числе стрела, а также музыкальный инструмент, напоминавший, по свидетельству очевидцев, мандолину и «имеющий вместо струн конский волос». Открывшийся музей практически сразу стал принимать посетителей, уже 18 сентября 1918 г. его осматривали сельские учителя и инструкторы по внешкольному образованию Бийского уездного земства. Заведующий музеем А.А. Хребтов и его помощник (имя которого не сохранилось) познакомили первых посетителей с коллекцией минералов, «засушенных растений и разных препаратов». Одновременно первые музейные гости получили дельные советы по собиранию и препарированию насекомых и мелких животных, а самое главное, А.А. Хребтов «указал способы их сохранения» [29. 20, 21 сент.].

Сотрудники Бийского музея включились в просветительную работу Народного университета. В феврале 1919 г. состоялось учреждение Общества любителей природы, председателем общества был избран заведующий музеем А.А. Хребтов, в правление вошли Н.В. Назаревский и М.И. Крот-Донорский, имеющие опыт музейной деятельности. По сообщению в местной газете, общество ставило «широкие задачи по исследованию естественно-исторических, археологических, этнографических и других богатств края, по охране памятников природы, популяризации и распространению знаний». Руководство общества планировало организовывать экскурсии «как для добывания научных материалов, так и познавательные в окрестности города и на Алтай», устраивать лекции и научные чтения. Ставились задачи, которые в тех условиях вряд ли могли быть реализованы, но несомненно определяли перспективы культурной работы: создавать музеи, аквариумы, террариумы, зоологические сады, опытные поля и огороды. На первых порах деятельность Общества любителей природы сводилась к общим встречам его членов, на одном из первых заседаний общества состоялся доклад М.И. Крот-Донорского о раскопках, проведенных сельским писарем М.Д. Копытовым в окрестностях села Фоминского [31. 20, 21 февр.].

На собрании Общества любителей природы 8 марта 1919 г. представитель отдела внешкольного образования Бийского уездного земства

В.В. Белянин (в будущем известный советский писатель В.В. Бианки) выступил с заявлением «о предполагаемой организации в уезде сельских музеев» и призвал членов общества оказать возможное содействие. Сообщение В.В. Белянина было встречено с сочувствием, а «детальное ознакомление с вопросом» было поручено правлению общества. Кроме того, на том же заседании 8 марта 1919 г. В.В. Белянин прочитал доклад «О проекте постановки музейного дела в уезде», вызвавший оживленную дискуссию. В результате был разработан план по организации музеев в Бийском уезде. Об этом плане было решено оповестить Институт исследования Сибири, созданный в Томске в январе 1919 г., и просить его делегировать в Бийск специалиста, способного оказать организационную поддержку бийчанам в создании музеев. Для полноты картины нужно сказать, что силами Народного университета и открывшегося при нем музея в феврале 1919 г. была организована выставка картин и скульптур, на которой были представлены работы А.О. Никулина, Д.И. Кузнецова и В.А. Сенгалеви́ч-Копыловой [31. 25 февр., 16, 27 марта].

Развернувшееся в Бийске музейное строительство получило государственную поддержку зимой 1919/20 г., когда в Сибири была восстановлена Советская власть и в составе отдела народного образования Бийского уездного ревкома начала работу секция по организации музеев в Бийском уезде. Объединив фонды музея при Народном университете и коллекции земской управы, руководители секции открыли в апреле 1920 г. Бийский советский народный музей [32. Стб. 335; 33. С. 4]. Так завершился длительный подготовительный период и возникло научно-культурное учреждение, известное ныне как Бийский краеведческий музей им. В.В. Бианки.

### Литература

1. Дмитриенко Н.М., Григорьева С.Е. К истории создания Сибирского областного научно-художественного музея в Томске (1911–1920 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 381. С. 119–122.
2. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Музеи Императорского Томского университета: первые годы создания и деятельности // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 81–90.
3. Черняк Э.И. Д.А. Клеменц и создание музея в Кяхте // Вестник Томского государственного университета. История. 2015. № 4. С. 5–8.
4. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
5. Дмитриенко Н.М., Голев И.А. О буддийской коллекции Г.Н. Потанина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 218–229.
6. Дмитриенко Н.М. Социальная структура населения Бийска в конце XIX – начале XX в. // Вопросы социально-экономического развития Сибири в период капитализма / отв. ред. А.П. Бородавкин. Барнаул, 1984. С. 50–57.
7. Письма Г.Н. Потанина: в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут ун-та, 1989. Т. 3. 296 с.
8. Скубневский В.А., Старцев А.В., Гончаров Ю.М. Предприниматели Алтая. 1861–1917 гг.: энциклопедия. Барнаул, 1996. 112 с.
9. Васенев А. От Кобдо до Чугучака: маршрут купеческого каравана. Томск : Типо-литография Михайлова и Макушина, 1883. 26 с.
10. От Кобдо до Ланьчжеуфу: маршрут пути, пройденного караваном т-ва Никольской мануфактуры Саввы Морозова и К° / сост. А. Васенев. Томск : Тип. Михайлова и Макушина, 1889. V, 59 с.
11. Письма Г.Н. Потанина: в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут ун-та, 1990. Т. 4. 428 с.
12. Старцев А.В. «...Чтобы поблагодарила Вас и Россия...» (к биографии А.Д. Васенева) // Алтайский сборник. Барнаул, 1992. Вып. 15. С. 56–74.

13. *Старцев А.В.* Общественная и культурная деятельность предпринимателей Алтая // Предпринимательство на Алтае (XVIII в. – 1920-е годы) / отв. ред. В.А. Скубневский. Барнаул : День, 1993. С. 113–128.
14. *Дмитриенко Н.М.* Императорский Томский университет и сибирское купечество: опыт взаимодействия // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 413. С. 94–102.
15. *Циркуляр* по Западно-Сибирскому учебному округу. Томск, 1886. № 3. 466 с.
16. *Караченцев И.С.* Циркуляры Западно-Сибирского учебного округа как источник изучения законодательной деятельности в области музейного дела Императорского Томского университета (1886–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 212–219.
17. *Чернова И.В.* О поступлении коллекции М.В. Миловзорова в Музей археологии и этнографии Сибири ТГУ // Труды Музея археологии и этнографии Сибири имени В.М. Флоринского Томского государственного университета / отв. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. Т. 1. С. 13–18.
18. *История музеев Томского университета (1888–1941 гг.) в документах и материалах // Томские музеи. Музеи университетов: материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области» / ред. С.Ф. Фоминых, Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 27–171.*
19. *Сибирская жизнь.* Томск, 1909. 23 мая.
20. *Поляновский Б.* Змеиногорский рудник // Томские губернские ведомости. 1882. 21 окт.
21. *Поляновский Б.* Бийск, 30 ноября // Томские губернские ведомости. 1882. 16 дек.
22. *Местные музеи и мысль о них в Тобольске и Бийске // Восточное обозрение.* Иркутск, 1886. 9 окт.
23. *Дмитриенко Н.М.* Музей прикладных знаний // Энциклопедия Томской области: в 2 т. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. Т. 1. С. 452–453.
24. *Музееведческое наследие Северной Азии. Вып. 2: Труды музееведов последней трети XIX – первых десятилетий XX века / Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, А.Д. Дементьев, И.А. Голев, С.Е. Григорьева.* Томск, 2019. 252 с.
25. *Сибирская газета.* Томск, 1887. 18 янв.
26. *Народный дом в Бийске // Сибирская жизнь.* Томск, 1912. 23 нояб.
27. *Энциклопедический словарь по истории купечества и коммерции Сибири: в 2 т. Новосибирск : Академическое изд-во «Гео», 2012. Т. 1. 451 с.*
28. *Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И.* Михаил Бонифатьевич Шатилов: революционер и музеевед // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 211–227.
29. *Думы Алтая.* Бийск, 1918.
30. *Николаев С.Ф.* Агроном и ботаник А.А. Хребтов (1876–1944 гг.) // На западном Урале / сост. Л.Г. Дворсон. Пермь, 1964. Вып. 4. С. 113–122.
31. *Алтайский край.* Бийск, 1919.
32. *Бийский музей // Сибирская советская энциклопедия. [Новосибирск]: Сибирское краевое изд-во, 1929. Т. 1. Стб. 335.*
33. *Ирисов Э.А., Цехановская Н.А.* Бийскому краеведческому музею 50 лет // Известия Алтайского отдела Географического общества Союза ССР. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1970. Вып. 11. С. 3–13.

**Ivan A. Golev**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

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

E-mail: vassa.mv@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 252–260.

DOI: 10.17223/2220836/39/23

# TO THE ORIGINS OF MUSEUM SCIENCE IN ALTAI CITY OF BIYSK (LATE 19TH TO EARLY 20TH CENTURY)

**Keywords:** museum science; Biysk museum; G.N. Potanin; Biysk merchants-educators.

This article is devoted to the unexplored issue of the birth of museum science in the small provincial town of Biysk in southern Siberia. Reliance on historical sources, many of which are introduced into scientific circulation for the first time, allows the authors to carry out a historical reconstruction of the sociocultural development of Biysk in the second half of 19th – early 20th century. The article reports on the increasing role of the city bourgeoisie and intellectuals in the life of Biysk, shows

the charity of merchants Kotelnikov, Vasenev, Assanov, Sychev, Morozov. The authors emphasize donations of Biysk townspeople to the museums of Imperial Tomsk University. They reveal the role of G.N. Potanin who involved some residents of Biysk in studying of the southern part of Altai and Mongolia, in collecting and describing of natural and historical memorials. All these events are considered as the most important prerequisites for the origin of the museum science in Biysk.

Then the article shows that the first idea of establishing Biysk museum was expressed in 1886. However, it was not possible to implement it. New attempts to open the museum were made in 1911. There were the funds of the merchant Kopylov, who wanted to use them for the sake of culture and education. They also failed. Only the events of the Revolution of 1917 allowed starting works on the creation of the museum. Now it is known about People's University opened in Biysk in 1918 and the museum, which was created under it. The purpose of the museum was educating of townspeople. The first head of Biysk museum was A.A. Khrebtov, a graduate of Riga Polytechnic Institute. He managed to attract knowledgeable people, who conducted expeditions and delivered collections of minerals, archaeology and ethnography to the museum. From the first days of opening rural teachers, employees of the county land (zemstvo) and others visited the museum. The museum became a center of educational work in Biysk and its county. The Society of Nature Lovers was based on People's University and its museum. Members of this society turned to the study of the nature and history of Biysk district. The representative of the department of out-of-school education V.V. Belyanin planned to create a network of museums of the Biysk district. The authors point out that in the future he became a well-known Soviet writer V.V. Bianchi. The article shows that the museum funds, created in 1918–1919, were used as the basis of Biysk Soviet People's Museum. It was opened in April 1920 by section on organization of museums in Biysk district, established in the department of public education of Biysk district revolutionary committee. The authors of the article express their opinion that the preparatory period, which lasted 44 years, had finished with great success. Scientific and cultural center was created in the southern part of Altai, and it still works today as the Biysk Regional Museum named after V.V. Bianchi.

### References

1. Dmitrienko, N.M. & Grigorieva, S.E. (2014) On the history of foundation of the Siberian Scientific and Art Museum in Tomsk (1911–1920). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 119–122. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/381/19
2. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2015) Imperial Tomsk University Museums: the first years of establishment and activities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 397. pp. 81–90. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/397/14
3. Chernyak, E.I. (2015) D.A. Klements and his role in making of Kyakhta museum. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 4. pp. 5–8. (In Russian).
4. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2016) G.N. Potanin's contribution to Siberian museum science. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 404. pp. 67–76. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/404/10
5. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) About Grigoriy Potanin's buddhist collection. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 38. pp. 218–229. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/38/20
6. Dmitrienko, N.M. (1984) Sotsial'naya struktura naseleniya Biyska v kontse XIX – nachale XX v. [The social structure of the population of Biysk in the late 19th – early 20th centuries]. In: Borodavkin, A.P. (1984) *Voprosy sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Sibiri v period kapitalizma* [Problems of the socio-economic development of Siberia during the period of capitalism]. Barnaul: [s.n.]. pp. 50–57.
7. Potanin, G.N. (1989) *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's letters: in 5 vols]. Vol. 3. Irkutsk: Irkutsk State University.
8. Skubnevsky, V.A., Startsev, A.V. & Goncharov, Yu.M. (1996) *Predprinimateli Altaya. 1861–1917 gg.: entsiklopediya* [The Altai entrepreneurs. 1861–1917: an encyclopedia]. Barnaul: Demidovskiy fond.
9. Vasenev, A. (1883) *Ot Kobdo do Chuguchaka: marshrut kupecheskogo karavana* [From Kobdo to Chuguchak: the route of a merchant caravan]. Tomsk: Mikhaylov i Makushin.
10. Vasenev, A. (1889) *Ot Kobdo do Lan'chzheufu: marshrut puti, proydennogo karavanom t-va Nikol'skoy manufakturny Savvy Morozova i K<sup>o</sup>* [From Kobdo to Lanchjeufu: the route of the path traversed by the caravan of the Nikolskaya manufactory of Savva Morozov and K<sup>o</sup>]. Tomsk: Mikhaylov i Makushin.

11. Potanin, G.N. (1990) *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's letters: in 5 vols]. Vol. 4. Irkutsk: Irkutsk State University.
12. Startsev, A.V. (1992) "...Chtoby poblagodarila Vas i Rossiya..." (k biografii A.D. Vaseneva) ["... To thank you and Russia ..." (to the biography of A.D. Vasenev)]. *Altayskiy sbornik*. 15. pp. 56–74.
13. Startsev, A.V. (1993) Obshchestvennaya i kul'turnaya deyatel'nost' predprinimateley Altaya [Social and cultural activities of Altai entrepreneurs]. In: Skubnevsky, V.A. (ed.) *Predprinimatel'stvo na Altae (XVIII v. – 1920-e gody)* [Entrepreneurship in Altai (the 18th century – 1920s)]. Barnaul: Den'. pp. 113–128.
14. Dmitrienko, N.M. (2016) Imperial Tomsk University and Siberian merchants: the experience of co-operation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 413. pp. 94–102. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/413/15
15. The West Siberian educational district. (1886) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebno-mu okrugu* [Circular note for the West Siberian educational district]. 3.
16. Karachencev, I.S. (2020) Circulars of the West Siberian school district as a source of study of legislative activity in the field of Museum Affairs of the Imperial Tomsk University (1886–1916). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 212–219. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/22
17. Chernova, I.V. (2002) O postuplenii kollektsii M.V. Milovzorova v Muzei arkheologii i etnografii Sibiri TGU [On addition of M.V. Milovzorov's collection to the Museum of Archeology and Ethnography of Siberia, TSU]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Trudy Muzeia arkheologii i etnografii Sibiri imeni V.M. Florinskogo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of the V.M. Florinsky Museum of Archeology and Ethnography of Siberia in Tomsk State University]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 13–18.
18. Fominykh, S.F. & Chernyak, E.I. (eds) (2012) *Tomskie muzei. Muzei universitetov* [Tomsk Museums. University museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 27–171.
19. *Sibirskaya zhizn'*. (1909) 23rd May.
20. Polyansky, B. (1882a) Zmeinogorskiy rudnik [Zmeinogorsky mine]. *Tomskie gubernskie vedomosti*. 21st October.
21. Polyansky, B. (1882b) Biysk, 30 noyabrya [Biysk, November 30]. *Tomskie gubernskie vedomosti*. 16th December.
22. Anon. (1886) Mestnye muzei i mysl' o nikh v Tobol'ske i Biyske [Local museums and thought about them in Tobolsk and Biysk]. *Vostochnoe obozrenie*. 9th October.
23. Dmitrienko, N.M. (2008) Muzei prikladnykh znaniy [A Museum of Applied Knowledge]. In: Dmitrienko, N.M. (ed.) *Entsiklopediya Tomskoy oblasti: v 2 t.* [Encyclopedia of Tomsk Region: in 2 vols]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 452–453.
24. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Dementiev, A.D., Golev, I.A. & Grigorieva, S.E. (2019) *Muzevedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museological heritage of North Asia]. Issue 2. Tomsk: Tomsk State University.
25. *Sibirskaya gazeta*. (1887). 18th January.
26. Anon. (1912) Narodnyy dom v Biyske [People's House in Biysk]. *Sibirskaya zhizn'*. 23rd November.
27. Rezun, D.Ya. (ed.) (2012) *Entsiklopedicheskiy slovar' po istorii kupechestva i kommersii Sibiri: v 2 t.* [Encyclopedic Dictionary of the History of Merchants and Commerce of Siberia: in 2 vols]. Vol. 1. Novosibirsk: Geo.
28. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2018) Mikhail Bonifatievitch Shatilov as Revolutionist and Museum Scientist. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 31. pp. 211–227. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/31/22
29. *Dumy Altaya*. (1918)
30. Nikolaev, S.F. (1964) Agronom i botanik A.A. Khrebtov (1876–1944 gg.) [Agronomist and botanist A.A. Krebtov (1876–1944)]. In: Dvorson, L.G. (ed.) *Na zapadnom Urale* [In the Western Urals]. Issue 4. Perm: [s.n.]. pp. 113–122.
31. *Altayskiy kray*. (1919)
32. Azadovsky, M. (ed.) (1929) *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya* [Siberian Soviet Encyclopedia]. Vol. 1. Novosibirsk: Sibirskoe krae-voe izd-vo. Col. 335.
33. Irisov, E.A. & Tsekanovskaya, H.A. (1970) Biyskomu kraevedcheskomu muzeyu 50 let [The Biysk Museum of Local Lore is 50 years old]. *Izvestiya Al-tayskogo otdela Geograficheskogo obshchestva Soyuza SSR*. 11. pp. 3–13.



УДК 379.85:304.2

DOI: 10.17223/22220836/39/24

**В.В. Новосельская**

## **ТУРИЗМ И КУЛЬТУРА КАК ФАКТОРЫ РЕГИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ**

*В контексте постиндустриальной экономики развитие территории все чаще связывается с двумя ключевыми территориальными ресурсами современности – культурой и туризмом. Осуществлено выявление проблем взаимодействия культуры и туризма в контексте регионального развития. Особое внимание уделено туризму как объекту государственной культурной политики. Проведенный автором анализ указывает, что именно туризм является той высокодоходной сферой, которая позволяет культуре выступать не только эстетическим ресурсом, но и получать прибыль. От активного взаимодействия туризма и культуры повышается экономический уровень регионов, обеспечивается социальная устойчивость, происходит развитие региональной инфраструктуры.*

*Ключевые слова: культура, туризм, региональное развитие, государственная культурная политика.*

В современном мире, особенности которого определяются постиндустриальной экономикой, основанной, прежде всего, на информации, знаниях, креативности и предполагающей значительное превалирование и постоянный рост производства услуг по отношению к материальному производству, важнейшим ресурсом развития как отдельных территорий, так и страны в целом выступает туризм. В числе прочего – культуры, искусства, индустрии развлечений и др. он позволяет обеспечить необходимое качество жизни современного человека, которая отличается разнообразием перспектив и стратегий, значительным объемом свободного времени, доступностью различной информации и социальных контактов, постоянным поиском чувственных и интеллектуальных удовольствий и новых впечатлений, стремлением ощущать себя не только представителем конкретной цивилизации и культуры, но и участником мировой истории и общечеловеческого пространства.

Как отмечается в программе ВТО «Культурное наследие и развитие туризма» (2001 г.), «одним из столпов индустрии туризма стало присущее всему человечеству желание увидеть и познать культурную самобытность различных частей света. Во внутреннем туризме культурное наследие стимулирует национальную гордость за свою историю. В международном туризме культурное наследие стимулирует уважение и понимание других культур и, как следствие, способствует миру и взаимопониманию» (цит. по: [1]).

Для многих стран и регионов туризм является массовым социально-культурным и социально-экономическим феноменом и одной из наиболее перспективных отраслей хозяйствования (не случайно сегодня туризм именуют «фабрикой без труб»), приносящей довольно солидные доходы, являющейся важнейшим фактором и ресурсом социального и экономического развития, обеспечивающей социальную стабильность и взаимопонимание людей. Кроме того, туризм является важнейшим фактором социальной жиз-

ни, позволяющим не только удовлетворять потребности и интересы личности, познающей и осваивающей окружающий мир, но и стимулировать развитие процессов и явлений, которые обеспечивают должное представление достижений человеческой деятельности и богатств окружающего мира соответствующему потребителю – туристу.

Поэтому туризм можно рассматривать и как разновидность предпринимательства, и как способ социализации, образования и воспитания личности, и как средство установления взаимопонимания между людьми и предупреждения различных конфликтов в глобализирующемся мире, и как способ сохранения культурного наследия и функционирования культуры.

Поскольку туризм – чрезвычайно многостороннее явление, его исследование в современной науке имеет достаточно широкий спектр направлений: экономическое (В.И. Азар, М.Б. Биржаков, В.Г. Гуляев, Н.И. Кабушкин, В.А. Квартальнов, В.С. Новиков, Н.А. Платонов, С.Ю. Туманов, А.А. Федуплин, Г.А. Яковлев и др.), культурологическое (А.Ю. Александрова, А.И. Арнольдов, Г.И. Афонин, М.А. Ариарский, Т.Г. Киселева, М.В. Соколова, Ю.А. Стрельцов, А.К. Якимович, Л.П. Воронкова, А.А. Карамашева, В.И. Рогачева, Ю.Н. Кротова и др.), социологическое (Т.Н. Ананьева, И.А. Гобозов, Г.Г. Дилигенский, С.В. Дусенко, Т.П. Иванова, А.П. Осауленко, Н.Е. Покровский, В.И. Рогачева, Е.Н. Сущенко, В.А. Тураев, С.Е. Щеглов и др.), управленческое (А.С. Гонтарева, Н.И. Гуденко, В.В. Дворниченко, К.А. Евдокимов, В.Л. Иноземцев, Г.Н. Исаев, Н.Н. Кабушкин, А.Р. Каньковская, В.А. Квартальный, М.М. Маринин, Н.Г. Новиков, Т.И. Черняева, А.Д. Чудновский, Т.А. Фролова и др.), философское (Г.И. Афонин, А.С. Гализдра и др.), педагогическое (Л.И. Воронкова, М.Г. Воронцова, А.Г. Запесоцкий, М.И. Игнатова, Д.А. Измайлова и др.).

Как видим, в современной научной литературе существуют различные подходы к изучению туризма, и, следовательно, определения туризма, акцентирующие внимание на его конкретных особенностях.

Обобщая эти определения, С.Н. Федорова, в частности, объединяет их в три основные группы: к первой относятся узкоспециальные определения туризма как разновидности рекреации, конкретных видов активного отдыха, восстановления здоровья; во вторую группу входят определения туризма как одной из форм миграции людей, путешествия, пространственного перемещения (используются, прежде всего, в статистике); третья группа включает определения туризма как сложного социально-экономического явления, системы многообразных свойств и отношений (см.: [2]).

Одно из наиболее известных определений туризма дано Всемирной туристской организацией (ВТО), понимающей туризм как «деятельность людей, путешествующих и останавливающихся в местах вне их обычного окружения на период не более последовательного года для досуга, бизнеса или с другими целями, не сопряженными с деятельностью, подлежащей вознаграждению в месте пребывания» (цит. по: [3]).

Еще одно довольно развернутое определение туризма мы находим у М.А. Винокурова: «Туризм – это путешествие, совершаемое человеком в свободное от основной работы время в оздоровительных, познавательных, профессионально-деловых, спортивных, религиозных и иных целях. ...Туризм дает возможность познакомиться с культурой других стран и ча-

стей света, удовлетворяет любознательность человека, обогащает его духовно и оздоравливает физически, способствует развитию личности. Он позволяет совмещать отдых с познанием нового» (цит. по: [4. С. 121–122]).

Исходя из вышеизложенного, можно обозначить сущностные черты туризма, который является социальным явлением, одним из видов социальной деятельности, включенной в соответствующую систему социальных (экономических, политических, культурных и иных взаимосвязей); одной из активных форм проведения досуга; связан с познанием и освоением культуры, общением с представителями иных культур; имеет сложную внутреннюю структуру, соответствующую целям и условиям его осуществления; связан со свободным перемещением людей согласно их личным интересам; не предполагает получения путешествующими дохода от источников в месте пребывания; предполагает временное нахождение (проживание) в местах, являющихся объектом туристического интереса; может быть как внешним (международным), так и внутренним, в первом случае способствуя развитию межкультурных связей личности, а во втором – формированию культурной и национальной идентичности: «Идентичность является сущностной основой личности и любого человеческого сообщества как исторического и социокультурного субъекта. При этом базовым уровнем отождествления себя с другими является культурная идентичность, которая присутствует в различной степени в любой иной идентичности» [5. С. 654].

Эти особенности туризма определяют условия его осуществления, с необходимостью вызывая к жизни массу социальных явлений и процессов, обеспечивающих развитие туристской индустрии и практически всех сфер общественной жизни.

Начиная с древнейших времен развитие туризма (прежде всего, в форме путешествий) было связано с насущной потребностью человека познавать мир, обогащать свои знания и опыт с целью освоения и преобразования как социальной, так и природной действительности.

А.С. Гализдра, анализируя социокультурные аспекты феномена туризма, особо отмечает его системность и целостность, с одной стороны, и автономность его ключевых составляющих – с другой: «Во-первых, туризм – социальная практика. Во-вторых, туризм – это сфера досуга. В-третьих, туризм является формой потребления. В-четвертых, туризм есть культурный феномен. В-пятых, туризм – отрасль экономики. Кроме того, туризм самым тесным образом взаимодействует с окружающей средой» [6].

Туризм позитивно влияет на экономику и социальную жизнь в целом, принося значительную прибыль, обеспечивая социальную устойчивость, рост занятости и благополучия населения. Туризм обеспечивает открытость и взаимопонимание представителей различных культур и народов, предупреждение различных социальных конфликтов. Туризм является средством успешного брендинга территорий и формирования их позитивного имиджа, что необходимо для привлечения капиталов, стимулирования бизнеса, улучшения экономической динамики.

Причем принципиальным условием эффективного развития туризма как ресурса укрепления социального и экономического благополучия соответствующей территории является обеспечение его постоянного, сезонно не зависящего характера. Как показывает мировая практика, это возможно лишь

тогда, когда в основу туристской индустрии будет положено культурное начало, т.е. использование разнообразных артефактов культуры и культурно-природных ландшафтов для привлечения туристов различных категорий, обеспечения постоянного, бесперебойного функционирования и развития туристской индустрии.

На сегодняшний день различают *прямое* и *косвенное* влияние культуры на экономический потенциал территории. Так, прямым вкладом в экономическое развитие региона является прибыль от учреждений сферы культуры (кинотеатров, музейных комплексов, галерей и художественных салонов, концертных залов и опер и т.п.). Косвенное же влияние, часто упускаемое из виду, имеет чуть ли не большее значение, так как способствует увеличению процента занятости населения, а значит, снижению уровня безработицы и увеличению благосостояния жителей данного региона. Это происходит за счет так называемых «сопутствующих сфер» – транспортной, пищевой, туристической и т.д. [7. С. 75].

Включенный в систему социально-экономических и политических отношений, туризм является одним из основных объектов государственной культурной политики. Среди международных документов, определяющих сферу туризма, особо отметим принятую в 1974 г. в Брюсселе Хартию по культурному туризму. В ней подчеркивается социальный, экономический и культурный статус туризма, его всевозрастающая роль, в том числе и в популяризации историко-культурного наследия, а сам туризм определяется как феномен, цель которого – ознакомление «с памятниками и достопримечательными местами. Он оказывает на них положительное влияние в том смысле, что ради своих собственных целей он способствует и поддержанию их в хорошем состоянии, и охране» [8], что позволяет соответствующей территории извлекать как политическую, так и социально-экономическую выгоду.

В Резолюции Генеральной Ассамблеи ООН «Глобальный этический кодекс туризма», принятой 21 декабря 2001 г., особо отмечается вклад туризма в укрепление межэтнического и межсоциального взаимодействия, а сам туризм определяется как «сфера, использующая культурное наследие человечества и вносящая вклад в его обогащение» [9].

Если обратиться к туризму как объекту культурной политики Российской Федерации, то его регламентация происходит минимум на двух уровнях – федеральном и региональном. В Федеральном законе «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации» туризм определяется как «временные выезды (путешествия) граждан Российской Федерации, иностранных граждан и лиц без гражданства (далее – лица) с постоянного места жительства в лечебно-оздоровительных, рекреационных, познавательных, физкультурно-спортивных, профессионально-деловых, религиозных и иных целях без занятия деятельностью, связанной с получением дохода от источников в стране (месте) временного пребывания» [10]. Также к основным документам относят Государственную программу РФ «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 годы [11], а также «Стратегию развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 года», где туризм выступает как высокодоходная сфера, «средство повышения занятости и качества жизни населения, способ поддержания здоровья граждан, основа для развития социокультурной среды и воспитания патриотизма, а также мощный инструмент просвещения и фор-

мирования нравственной платформы развития гражданского общества» [12]. Одной из основных задач развития туризма в Российской Федерации, в 2012 г. вошедшей в 10 наиболее посещаемых туристических стран, является развитие культурно-познавательного туризма, «основной целью которого является ознакомление с природными и культурными достопримечательностями» [Там же]. Особо подчеркивается, что ввиду возрастания образовательного и культурного уровня целевой туристской аудитории необходимы пересмотр и модернизация способов потребления туристских продуктов и услуг.

Помимо общегосударственных задач развития туризма, в федеральных нормативных документах также приводятся анализ текущего состояния, проблемы и перспективы территориального туризма. Так, помимо представленной «Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 года», региональному уровню развития туризма посвящен целый ряд федеральных документов, среди которых отметим Федеральную целевую программу «Развитие внутреннего и въездного туризма в Российской Федерации (2011–2018 годы)» [13], а также Федеральный закон от 12 февраля 2015 г. № 9-ФЗ «Об особенностях правового регулирования отношений в области культуры и туризма в связи с принятием в Российскую Федерацию Республики Крым и образованием в составе Российской Федерации новых субъектов – Республики Крым и города федерального значения Севастополя» [14].

В рамках территорий управление туризмом регулируется законодательными актами и нормативными документами регионального уровня. В качестве примера приведем нормативно-правовые документы Республики Крым. Так, туризм как одно из ключевых направлений развития Крыма регулируется Законом Республики Крым от 9 января 2017 г. № 352-ЗРК/2017 «О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» [15], а также Законом Республики Крым от 14 августа 2014 г. № 51-ЗРК «О туристской деятельности в Республике Крым» [16].

В «Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» туризм выступает одной из пяти основных отраслей специализации Крыма и, несмотря на целый ряд негативных факторов, «культурная и туристская функции Республики Крым являются системообразующими для региона, и их значение неизбежно будет возрастать в будущем» [15. С. 54].

Как видим, и в научных исследованиях, и в нормативно-правовых документах на сегодняшний день подчеркивается все возрастающая популярность туризма как фактора регионального развития и его тесная связь с культурой как объектом туристского интереса и ключевым туристским ресурсом [17. С. 53; 18. С. 174].

Оценивая особенности туризма, прежде всего выделяют его отношение к культуре не только как к ценности, но и как к экономическому ресурсу. Так, Е.Г. Моисеева подчеркивает, что туризм – это не только путешествия «к культурным достопримечательностям, объектам исторического наследия, поездки на фестивали, фольклорные праздники и с целями изучения природы, искусства, паломничество» [19. С. 97], но и влияние всей социально-культурной среды территории, включая учреждения сферы культуры, природный ландшафт, местную культуру общения и пр. Все это представляет собой историко-культурный потенциал конкретной территории, используемый в туризме, с одной стороны, как эстетический ресурс, а с другой – как

экономический (подробнее см.: [19. С. 97; 20. С. 78]). Приведем в качестве примера концепцию развития Будапешта посредством культуры и туризма, анализируемую А. Тереком. Определив туризм как фактор экономического изменения столицы Венгрии, автор подчеркивает его тесную связь с досуговой сферой, с защитой историко-культурного наследия и брендингом территории: «За последние десятилетия туризм превратился в ведущий сектор мировой экономики, темпы его роста превышают темпы мирового экономического роста. Туризму принадлежит лидирующая роль в создании рабочих мест. ...Туризм – капиталоемкий сектор, он развивает инфраструктуру данного региона» [21. С. 167].

Что касается территориального развития Российской Федерации посредством туризма, то, несмотря на значительный историко-культурный потенциал, на мировом туристском рынке ее доля составляет всего 1% от глобального культурного туристического продукта [23]. Это связано с такими федеральными и региональными проблемами, как отставание в развитии туристской инфраструктуры (в том числе и транспортной) в большинстве регионов России; плохая экология и загрязненность территорий, активно развивающих туризм; отсутствие или недостаток инвестиций в рассматриваемой сфере, а также высокая стоимость «туристского продукта», негативно влияющая на конкурентоспособность отечественного туризма; отставание большинства «традиционных» туристских программ от динамично изменяющегося спроса потребителей туристского продукта; «низкая осведомленность россиян о туристских возможностях регионов Российской Федерации, разрозненность информационных ресурсов в сфере туризма и отсутствие единой системы информационной поддержки внутреннего и въездного туризма; негативный имидж отечественного туристского продукта» [12. С. 40–41] и др.

Отметим, что, несмотря на вышеизложенные проблемы, в Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 г. среди позитивных тенденций развития туристской сферы отмечается рост интереса к культурно-познавательному туризму в регионах.

Приведем в качестве примера проблемы и перспективы развития Республики Крым средствами культуры и туризма. Являясь уникальным по своему природно-культурному ландшафту, геополитическому положению, этнокультурному составу, историко-культурному наследию, на сегодня Крым является одним из крупнейших туристических центров России, развивая такие виды туризма, как культурно-познавательный, событийный, пешеходный, велосипедный, автотуризм, подводный, конный, этнографический, сельский, спортивный, круизный (подробнее см.: [12. С. 37–38]). Несмотря на ряд проблем, связанных с устаревшей инфраструктурой, сложной транспортной доступностью, туризм является ключевым фактором дальнейшего развития Крыма.

Как отмечается в Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 г., только в 2015 г. туристский поток вырос на 21%. 11 500 архитектурно-исторических и культурных объектов, составляющих лишь часть культурного потенциала Крыма, позволяют говорить о дальнейшем увеличении интереса именно к культурному туризму. Одной из востребованных сегодня в мире технологий, внедряемой в Крыму и в перспективе благоприятно повлияющей на развитие данной территории, является созда-

ние туристического кластера и преобразование за счет оптимизации и инноваций туристической индустрии. Так, к 2030 г. планируется увеличение турпотока практически в 2,2 раза в сравнении с 2015 г. [23]. На сегодняшний день в Крыму существует более 200 маршрутов, удовлетворяющих постоянно изменяющийся спрос потребителей. Таким образом, туризм выступает одним из ключевых факторов регионального развития в современных условиях.

В то же время, как известно, Крым всегда был одним из наиболее значительных туристских регионов, потенциал которого используется и развивается явно недостаточно: на сегодняшний день в процесс территориального развития вовлечены далеко не все культурные ресурсы Крыма, объединяющие, по официальным данным, более 1 400 учреждений культуры и 2 113 объектов культурного наследия [15]. Невзирая на наличие богатейшей и разнообразнейшей культуры (которая, безусловно, при «правильной» ее подаче потребителю может стать весомым ресурсом регионального развития), и до сегодняшнего дня туризм в Крыму носит преимущественно курортный и сезонный характер. Это является ярким свидетельством того, что культура и туризм продолжают существовать достаточно независимо друг от друга, в первую очередь, по причине чрезмерной автономности курирующих отраслевых ведомств – Министерства культуры Республики Крым и Министерства курортов и туризма Республики Крым. Такая самостоятельность создает риски отсутствия межотраслевых связей, что, безусловно, никак не способствует как развитию туристской индустрии, так и развитию культуры.

Проблема отсутствия взаимосвязей между отраслями, имеющими схожие цели, затрагивает не только культуру и туризм, но и культуру и образование, и т.д. Как отмечает О.Н. Астафьева, «отсутствие систематической совместной работы учреждений образования и культуры и оптимальных схем взаимодействия между сферами культуры, образования, туризма осложняет решение задач, определенных Президентом РФ в качестве ключевых в Указе от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [24. С. 681]. Эти проблемы преодолеваются, во-первых, приведением к единообразию нормативно-правовой базы в области туризма и культуры, а во-вторых – разработкой и внедрением совместных программ и стратегий культурной политики. Помимо этого, при помощи межведомственных взаимодействий между сферами культуры и туризма решается задача по привлечению внебюджетных средств в культуру. Так, например, выше заявленные проблемы отражаются в Государственной программе Республики Крым «Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым» на 2017–2020 годы [25]. В частности, в ее реализации не предусмотрено ни участие Министерства курортов и туризма Республики Крым, ни вовлечение объектов культурного наследия в туристскую индустрию. Это, в свою очередь, приводит к тому, что для осуществления этой Программы (даже таких мероприятий, как реконструкция концертных залов или реставрация культурно-исторических памятников) запланировано использование только бюджетных средств, причем в основном республиканских, в то время как мировой опыт показывает необходимость и возможность значительного «облегчения» финансовой нагрузки государства в вопросах развития культуры и сохранения культурного наследия за счет привлечения внебюджетных средств. На это прямо указывается в норматив-

но-правовых документах, обеспечивающих культурную политику в России: Основы государственной культурной политики [26], Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г. [27], Государственной программе РФ «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 гг. [11] и др. Поэтому в Государственную программу Республики Крым «Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым» на 2017–2020 гг. необходимо внести изменения, предусматривающие разработку механизмов привлечения внебюджетных средств, взаимодействия всех ведомств и социальных субъектов, заинтересованных в развитии культуры и ее использовании в качестве ресурса территориального, в данном случае – регионального развития Республики Крым.

Подводя итог, отметим, что культура и туризм являются ключевыми факторами регионального развития именно при условии их активного взаимодействия. Культурно-историческое наследие, местная культура, культурная инфраструктура и в целом природно-культурный ландшафт не только формируют социокультурную идентичность населения, но и лежат в основе успешного брендинга конкретных территорий и формирования их позитивного имиджа, что несомненно сказывается на их туристической привлекательности. В то же время именно туризм является той высокодоходной сферой, которая позволяет культуре выступать не только эстетическим ресурсом, но и получать прибыль. Именно от активного взаимодействия туризма и культуры повышается социально-экономический уровень регионов, обеспечивается социальная устойчивость за счет роста занятости и благополучия населения, происходит развитие торговли, а также транспортной, строительной, пищевой и иных сфер, развитие региональной инфраструктуры и пр. Помимо этого, эффективное привлечение культуры как ресурса туризма позволяет не только активно развивать и стимулировать саму туристскую сферу, но и транслировать уникальные культурные ресурсы территории в общемировом пространстве. Учитывая богатейший и уникальный ресурс регионов России, необходимо проанализировать и пересмотреть современную отечественную политику в области культуры и туризма, уделяя большое внимание расширению финансирования, межведомственной согласованности, механизмам и технологиям развития территории посредством использования культурного потенциала, в том числе и туристической сферой.

### *Литература*

1. Мошняга Е.В. Международный культурный туризм как фактор межкультурной коммуникации // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2005. Вып. 55. С. 128–147. URL: [http://tourlib.net/statti\\_tourism/moshnyaga.htm](http://tourlib.net/statti_tourism/moshnyaga.htm) (дата обращения: 24.09.2018).
2. Федорова С.Н. Этнокультурный туризм как культурологический феномен: сущность и структура // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2014. Вып. 4, т. 11. С. 129–135.
3. Кумаржанова К.Ш. Туризм как социальный феномен современности. URL: [http://www.rusnauka.com/30\\_NNM\\_2012/Economics/10\\_119261.doc.htm](http://www.rusnauka.com/30_NNM_2012/Economics/10_119261.doc.htm) (дата обращения: 14.09.2018).
4. Халяева О.А. Социокультурные и правовые основания развития культурного туризма // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2015. № 1 (13). С. 120–132.
5. Швецова А.В. Национальная идентичность как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 653–661.



6. Гализдра А.С. Феномен туризма: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-turizma-sotsialno-filosofskii-analiz> (дата обращения: 12.09.2018).
7. Новосельская В.В. Культурное пространство территории как ресурс экономики впечатлений // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 3. С. 72–86.
8. Хартия по культурному туризму. URL: <http://docs.cntd.ru/document/901756983> (дата обращения: 12.09.2018).
9. Резолюция Генеральной Ассамблеи ООН «Глобальный этический кодекс туризма». URL: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/pdf/tourism.pdf](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/pdf/tourism.pdf) (дата обращения: 16.09.2018).
10. Об основах туристской деятельности в Российской Федерации: Федеральный закон от 24.11.1996 № 132-ФЗ. URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_12462/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_12462/) (дата обращения: 04.09.2018).
11. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 годы: Постановление Правительства Российской Федерации от 15.04.2014 № 317. URL: <http://base.garant.ru/70291902/> (дата обращения: 11.09.2018).
12. Об утверждении Стратегии развития туризма в Российской Федерации на период до 2020 года: Распоряжение Правительства Российской Федерации от 31.05.2014 № 941-р. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70573746/> (дата обращения: 03.09.2018).
13. О федеральной целевой программе «Развитие внутреннего и въездного туризма в Российской Федерации (2011–2018 годы)»: Постановление Правительства РФ от 02.08.2011 № 644 (ред. от 07.02.2018). URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_118424/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_118424/) (дата обращения: 11.09.2018).
14. Об особенностях правового регулирования отношений в области культуры и туризма в связи с принятием в Российскую Федерацию Республики Крым и образованием в составе Российской Федерации новых субъектов – Республики Крым и города федерального значения Севастополя: Федеральный закон от 12 февраля 2015 г. № 9-ФЗ. URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=102367669> (дата обращения: 05.09.2018).
15. О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года: Закон Республики Крым от 9 января 2017 года № 352-ЗПК/2017. URL: <http://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/strategy-fullvers.pdf> (дата обращения: 10.09.2018).
16. О туристской деятельности в Республике Крым: Закон Республики Крым от 14 августа 2014 г. № 51-ЗПК. URL: [https://rk.gov.ru/file/pub/pub\\_235245.pdf?l.0.7](https://rk.gov.ru/file/pub/pub_235245.pdf?l.0.7) (дата обращения: 11.09.2018).
17. Остапчук А.В. Перспективы развития культурного туризма в Республике Крым. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93966/15-Ostapchuk.pdf?sequence=1> (дата обращения: 02.09.2018).
18. Мошняга Е.В. Концепт «культурный туризм» в системе концептов международного туризма // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 173–179.
19. Моисеева Е.Г. Культурный туризм как стратегический ресурс России // Вестник МГУКИ. 2012. № 1 (45). С. 96–100.
20. Солопов О.В. Культурный туризм как философская проблема // Известия Тульского государственного университета. 2014. № 1. С. 73–80.
21. Терек А. Ориентиры развития Будапешта до 2015 года: культура и туризм [реф. Кутеповой Л.А.] // Государственная служба за рубежом. Управление культурой. Реферативный бюллетень № 5'(55). М.: Изд-во РАГС, 2004. С. 157–167.
22. Егорова Е. Н. Ресурсная база культурного туризма: традиции, современное состояние. URL: [http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv\\_zhurnala/fik/2017/12/culture/egorova.pdf](http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/fik/2017/12/culture/egorova.pdf) (дата обращения: 22.08.2018).
23. Стратегия социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года – Стратегия «трех побед». URL: [https://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/prez\\_strategy2030.pdf](https://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/prez_strategy2030.pdf) (дата обращения: 21.09.2018).
24. Астафьева О.Н., Коротеева О.В., Шибяева Е.А. Образование и культура в социокультурном развитии регионов России // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 677–685.
25. Об утверждении Государственной программы Республики Крым «Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым» на 2017–2020 годы и признании утратившими силу некоторых постановлений Совета министров Республики Крым: постановление Совета министров Республики Крым от 31 января 2017 года № 28. URL: [http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub\\_326608.pdf](http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_326608.pdf) (дата обращения: 13.09.2018).

26. *Основы государственной культурной политики*: Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 25.12.2014 г. № 0001201412250002 (дата обращения: 18.09.2018).

27. *Об утверждении* Стратегии государственной культурной политики Российской Федерации на период до 2030 г.: Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29.02.2016 № 326-п. URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 4.3.2016 г. № 0001201603040022 (дата обращения: 11.09.2018).

**Vera V. Novoselskaya**, Ministry of Culture of the Republic of Crimea (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: [arinanovoselskaya@gmail.com](mailto:arinanovoselskaya@gmail.com)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 261–272.

DOI: 10.17223/2220836/39/24

# **TOURISM AND CULTURE AS FACTORS OF REGIONAL DEVELOPMENT: PROBLEMS OF INTERCONNECTION**

**Keywords:** culture; tourism; regional development; state cultural policy.

In the context of the postindustrial economy, the development of the territory is increasingly associated with two keys of territorial resources of the present – culture and tourism. Tourism is a massive sociocultural and socioeconomic phenomenon and one of advanced economic sectors, yielding rather substantial incomes, which are central to the resource for social and economic development, ensuring social stability and mutual understanding of people. In this article, the author identifies the essential features of tourism and its sociocultural aspects. By way of the fundamental condition of the effective tourism development and the resource of the region development, it is pointed out the assurance of its permanent, seasonally independent character, which can be achieved by attracting culture as a resource of tourist industry.

Special attention should be given to the tourism as an object of state cultural politics. The study analyzed the international, federal and regional normative legal documents, which is regulated in the tourism sector. By way of argument it is enumerated the legal documents of the Republic of Crimea. The main problems and prospects are analyzed. The increasing popularity of tourism, as a factor of regional development, is closely connected with culture as an object of tourist interests and wit the key of tourist resources.

The author cites the number of problems in local tourism, as one of the foundations, which are indicate the disunity of the tourist industry and the cultural sphere. To solve these problems, it is necessary to envisage the development of mechanisms and to attract extrabudgetary funds, the interaction of all departments and social subjects, interested in the development of culture and its usage, as well as a regional development resource, by means of involving cultural heritage objects to the tourism industry.

In the conclusion it is emphasized that cultural potential of the regions is not only formed the sociocultural identity of the population, but also it is underlined the successful branding of territories and the formation of their positive image, which can affect their tourist attractiveness. At the same time, there is such kind of tourism that allows culture, in the highly profitable sphere, to act not only as an aesthetic resource, but also to make a profit. That is to say that active interaction of tourism and culture of the socioeconomic level of the regions has been risen. The social sustainability has been ensured due to the growth of employment and well-being of the population. The development of trade, as well as transport, construction, food and other spheres, and the development of regional infrastructure are ensued. In addition, the effective attractions of culture, as a resource of tourism, are allowed not only to develop rapidly, but also to stimulate the tourism sector itself and to broadcast the unique cultural resources of the territory in the worldwide space.

## **References**

1. Moshnyaga, E.V. (2005) *Mezhdunarodnyy kul'turnyy turizm kak faktor mezhkul'turnoy kommunikatsii* [International cultural tourism as a factor of intercultural communication]. *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta*. 55. pp. 128–147. [Online] Available from: [http://tourlib.net/statii\\_tourism/moshnyaga.htm](http://tourlib.net/statii_tourism/moshnyaga.htm) (Accessed: 24th September 2018).

2. Fedorova, S.N. (2014) Ethnocultural Tourism as a Culturological Phenomenon: Essence and Structure. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova – Vestnik of NEFU*. 4(11). pp. 129–135. (In Russian).
3. Kumarzhanova, K.Sh. (2012) *Turizm kak sotsial'nyy fenomen sovremennosti* [Tourism as a social phenomenon of our time]. [Online] Available from: [http://www.rusnauka.com/30\\_NNM\\_2012/Economics/10\\_119261.doc.htm](http://www.rusnauka.com/30_NNM_2012/Economics/10_119261.doc.htm) (Accessed: 14th September 2018).
4. Khalyaeva, O.A. (2015) Sotsiokul'turnye i pravovye osnovaniya razvitiya kul'turnogo turizma [Socio-cultural and legal grounds for the development of cultural tourism]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo*. 1(13). pp. 120–132.
5. Shvetsova, A.V. (2017) National identity as a sociocultural phenomenon. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 14(6). pp. 653–661. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-653-661
6. Galizdra, A.S. (2006) *Fenomen turizma: sotsial'no-filosofskiy analiz* [The phenomenon of tourism: a socio-philosophical analysis]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Saratov. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-turizma-sotsialno-filosofskii-analiz> (Accessed: 12th September 2018).
7. Novoselskaya, V.V. (2016) Cultural space as a resource for experience economy. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 3. pp. 72–86. (In Russian). DOI: 10.17805/zpu.2016.3.5
8. International Council on Monuments and Sites. (n.d.) *Khartiya po kul'turnomu turizmu* [Charter for Cultural Tourism]. [Online] Available from: <http://docs.icmst.ru/document/901756983> (Accessed: 12th September 2018).
9. UNO. (n.d.) *Rezolyutsiya General'noy Assamblei OON "Global'nyy eticheskiy kodeks turizma"* [Resolution of the UN General Assembly "Global Code of Ethics for Tourism"]. [Online] Available from: [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/pdf/tourism.pdf](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/pdf/tourism.pdf) (Accessed: 16th September 2018).
10. Russian Federation. (1996) *Ob osnovakh turistskoy deyatel'nosti v Rossiyskoy Federatsii: federal'nyy zakon ot 24.11.1996 N 132-FZ* [On the basics of tourist activity in the Russian Federation: Federal Law N 132-FZ of November 24, 1996]. [Online] Available from: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_12462/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_12462/) (Accessed: 4th September 2018).
11. The Government of the Russian Federation. (2014a) *Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii "Razvitie kul'tury i turizma 2013–2020 gody": postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 15.04.2014 № 317* [On the approval of the state program of the Russian Federation "Development of culture and tourism in 2013–2020": Resolution No. 317 of the Government of the Russian Federation dated April 15, 2014]. [Online] Available from: <http://base.garant.ru/70291902/> (Accessed: 11th September 2018).
12. The Government of the Russian Federation. (2014b) *Ob utverzhdenii Strategii razvitiya turizma v Rossiyskoy Federatsii na period do 2020 goda: rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 31.05.2014 № 941-r* [On the approval of the Strategy for the development of tourism in the Russian Federation for the period up to 2020: Order No. 941-r of the Government of the Russian Federation dated May 31, 2014]. [Online] Available from: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70573746/> (Accessed: 3rd September 2018).
13. The Government of the Russian Federation. (2011) *O federal'noy tselevoy programme "Razvitie vnutrennego i v'ezdnogo turizma v Rossiyskoy Federatsii (2011–2018 gody)": postanovlenie Pravitel'stva RF ot 02.08.2011 N 644 (red. ot 07.02.2018)* [On the federal target program "Development of domestic and inbound tourism in the Russian Federation (2011–2018)": Resolution N 644 of the Government of the Russian Federation of August 2, 2011, (as amended on February 7, 2018)]. [Online] Available from: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_118424/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_118424/) (Accessed: 11th September 2018).
14. Russian Federation. (2015) *Ob osobennostyakh pravovogo regulirovaniya otnosheniy v oblasti kul'tury i turizma v svyazi s prinyatiem v Rossiyskuyu Federatsiyu Respubliki Krym i obrazovaniem v sostave Rossiyskoy Federatsii novykh sub"ektov – Respubliki Krym i goroda federal'nogo znacheniya Sevastopolya: federal'nyy zakon ot 12 fevralya 2015 g. N 9-FZ* [On the peculiarities of the legal regulation in the field of culture and tourism in connection with the acceptance of the Republic of Crimea into the Russian Federation and the formation of new subjects within the Russian Federation – the Republic of Crimea and the federal city of Sevastopol: Federal Law No. 9-FZ of February 12, 2015]. [Online] Available from: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=102367669> (Accessed: 5th September 2018).
15. The Republic of Crimea. (2017) *O strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Krym do 2030 goda: zakon Respubliki Krym ot 9 yanvarya 2017 goda № 352-ZRK/2017* [On the stra-

tegy of social and economic development of the Republic of Crimea until 2030: Law No. 352-ZRK / 2017 of the Republic of Crimea dated January 9, 2017]. [Online] Available from: <http://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/strategy-fullvers.pdf> (Accessed: 10th September 2018).

16. The Republic of Crimea. (2014) *O turistskoy deyatel'nosti v Respublike Krym: zakon Respubliki Krym ot 14 avgu-sta 2014 g. №51-ZRK* [On tourist activity in the Republic of Crimea: Law No. 51-ZRK of the Republic of Crimea dated August 14, 2014]. [Online] Available from: [https://rk.gov.ru/file/pub/pub\\_235245.pdf?1.0.7](https://rk.gov.ru/file/pub/pub_235245.pdf?1.0.7) (Accessed: 11th September 2018).

17. Ostapchuk, A.V. (n.d.) *Perspektivy razvitiya kul'turnogo turizma v Respublike Krym* [Prospects for the development of cultural tourism in the Republic of Crimea]. [Online] Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93966/15-Ostapchuk.pdf?sequence=1> (Accessed: 2nd September 2018).

18. Moshnyaga, E.V. (2009) The Concept of Cultural Tourism within the System of Concepts of International Tourism. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill.* 3. pp. 173–179. (In Russian).

19. Moiseeva, E.G. (2012) Kul'turnyy turizm kak strategicheskiy resurs Rossii [Cultural tourism as a strategic resource of Russia]. *Vestnik MGUKI.* 1(45). pp. 96–100.

20. Solopov, O.V. (2014) Kul'turnyy turizm kak filosofskaya problema [Cultural tourism as a philosophical problem]. *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta – Izvestiya Tula State University.* 1. pp. 73–80.

21. Terek, A. (2004) Orientiry razvitiya Budapeshta do 2015 goda: kul'tura i turizm [ref. Kutepovoy L.A.] [Landmarks for the development of Budapest until 2015: culture and tourism [ref. Kutepova L.A.]]. *Gosudarstvennaya sluzhba za rubezhom. Upravlenie kul'turoy.* 5(55). pp. 157–167.

22. Egorova, E.N. (2017) *Resursnaya baza kul'turnogo turizma: traditsii, sovremennoe sostoyaniye* [Resource base of cultural tourism: traditions, current state]. [Online] Available from: [http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv\\_zhurnala/fik/2017/12/culture/egorova.pdf](http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/fik/2017/12/culture/egorova.pdf) (Accessed: 22nd August 2018).

23. The Republic of Crimea. (2017) *Strategiya sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Krym do 2030 goda – Strategiya “trekh pobed”* [Strategy of socio-economic development of the Republic of Crimea until 2030 – The “three wins” approach]. [Online] Available from: [https://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/prez\\_strategiya2030.pdf](https://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/prez_strategiya2030.pdf) (Accessed: 21st September 2018).

24. Astafieva, O.N., Koroteeva, O.V. & Shibaeva, E.A. (2017) Education and Culture in the Socio-Cultural Development of Russian Regions. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture.* 14(6). pp. 677–685. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-677-685

25. The Republic of Crimea. (2017) *Ob utverzhdenii Gosudarstvennoy programmy Respubliki Krym “Razvitie kul'tury, arkhivnogo dela i sokhraneniye ob'ektov kul'turnogo naslediya Respubliki Krym” na 2017–2020 gody i priznanii utrativshimi silu nekotorykh postanovleniy Soveta ministrov Respubliki Krym: postanovlenie Soveta ministrov Respubliki Krym ot 31 yanvarya 2017 goda № 28* [On approval of the State Program of the Republic of Crimea “Development of culture, archiving and preservation of cultural heritage sites of the Republic of Crimea” for 2017–2020 and invalidation of some resolutions of the Council of Ministers of the Republic of Crimea: Resolution No. 28 of the Council of Ministers of the Republic of Crimea dated January 31, 2017]. [Online] Available from: [http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub\\_326608.pdf](http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_326608.pdf) (Accessed: 13th September 2018).

26. President of the Russian Federation. (2014) *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki: ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 24.12.2014 № 808* [Fundamentals of State Cultural Policy: Decree No. 808 of the President of the Russian Federation dated December 24, 2014]. [Online] Available from: <http://www.pravo.gov.ru, 25.12.2014, No. 0001201412250002> (Accessed: 18th September 2018).

27. The Government of the Russian Federation. (2016) *Ob utverzhdenii Strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 g.: rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 29.02.2016 № 326-r* [On approval of the Strategy of the state cultural policy of the Russian Federation up to 2030: Order No. 326-r of the Government of the Russian Federation dated February 29, 2016]. [Online] Available from: <http://www.pravo.gov.ru, 4.3.2016 g. № 0001201603040022> (Accessed: 11th September 2018).

УДК 069:93:504.06 (571.55)  
DOI: 10.17223/22220836/39/25

**А.В. Сартакова**

## **ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МУЗЕЙНЫХ ИНСТИТУЦИЙ ОСОБО ОХРАНЯЕМЫХ ПРИРОДНЫХ ТЕРРИТОРИЙ ЗАБАЙКАЛЬСКОГО КРАЯ**

*Статья посвящена истории становления музейных институций особо охраняемых природных территорий Забайкальского края. На основе полевых материалов автора приводится количественная и качественная характеристика данных, показаны цель, задачи и особая роль музеев и визит-центров в сохранении, интерпретации и популяризации не только заповедных зон, но и находящихся на этих территориях объектов историко-культурного наследия.*

*Ключевые слова: музей, визит-центр, особо охраняемые природные территории, природное наследие, биосферный заповедник, заказник, национальный парк, Забайкальский край.*

На протяжении длительного времени одним из основных центров решения экологических проблем остаются особо охраняемые природные территории (далее по тексту – ООПТ). В их обязанности входит не только сохранение, мониторинг, научные исследования экосистем и природного наследия, но и предотвращение возникновения новых экологических проблем посредством экологического просвещения. Данную задачу ООПТ осуществляют на базе своих музеев природы и визит-центров, а также проведением фотовыставок различных тематик. Музейное дело для заповедных территорий является достаточно давним и традиционным направлением просветительской работы во всем мире. Кроме того, музеефикация природных территорий позволяет контролировать поток туристов, организовать безопасный отдых и познакомить с охраняемой природной территорией [1. С. 51].

По данным Инвестиционного паспорта Забайкальского края в настоящее время на его территории насчитывается 88 особо охраняемых природных территорий, которые занимают 5,42% от общей площади региона. Семь особо охраняемых природных территорий (два биосферных заповедника, два национальных парка, два заказника федерального значения, памятник природы) имеют федеральный статус, остальные 88 (один природный парк, 18 заказников, 65 памятников природы) – региональный статус [2].

В результате полевых исследований, проведенных автором в июле 2017 г., природоохранных зон Забайкальского края было выявлено, что на их территории в настоящее время расположено 5 визит-центров, из них 4 на ООПТ и один в г. Чите, который посвящен всем ООПТ Забайкальского края и представляет собой информационный центр для жителей и гостей края [3–6].

На основании анализа документов текущих архивов заповедных территорий Забайкальского края точную дату открытия первого музея ООПТ установить не удалось, так как организованные ранее музеи не были официально оформлены. Исходя из имеющихся данных по результатам интервьюирова-

ния научных сотрудников отделов экопросвещения ООПТ и летописям природы (ежегодные отчеты о проделанной работе заповедников), датой открытия музеев и визит-центров является 2000 г. [3–6].

Говоря о музеях ООПТ, несомненно существовавших до 2000 г., следует в первую очередь уделить внимание музею природы Сохондинского государственного природного биосферного заповедника.

Прежде чем говорить об истории музея, рассмотрим историю заповедника. Сохондинский заповедник – один из старейших заповедников Забайкальского края, который был основан 11 декабря 1973 г. Его главная усадьба расположена в с. Кыра Забайкальского края, именно здесь берет свое начало музейное дело ООПТ Забайкалья. Дата открытия первого музея природы заповедника не известна, современная дирекция ориентируется на 1980-е гг. [4]. Он представлял собой небольшое помещение, в котором были представлены энтомологические коллекции, тушки и чучела животных и птиц, обитающих на территории заповедника, а также фотографии, информационные стенды. Он просуществовал до начала 2001 г., а затем был ликвидирован по причине утраты эстетического вида экспонатов, т.е. из-за разложения большей части таксидермической коллекции. Спустя 2 года после закрытия музея, у научных сотрудников отдела экологического просвещения появилась идея о создании информационного визит-центра, которая была осуществлена благодаря заместителю директора заповедника по экопросвещению А.Я. Малышевой и дизайнеру Н.Р. Перфелевой [Там же].

Сегодня в главной усадьбе расположен визит-центр, который включает в себя библиотеку, два экспозиционных пространства, конференц-зал, сувенирную лавку, парковку. Отметим, что в здании усадьбы есть комната для отдыха научных сотрудников на 4 персоны, но иногда она становится гостиной для посетителей [Там же].

В разделах главной экспозиции, располагающейся в холле второго этажа усадьбы, представлены макеты рыб, земноводных и аквариумы с рыбами, обитающими в водоемах заповедника, стенды, посвященные истории заповедника, международному конкурсу детских рисунков и Красной книге Забайкальского края.

В конференц-зале на стенах размещены информационные стенды, посвященные эколого-просветительской работе и охране заповедника. На первом этаже здания представлена фотовыставка «Истоки Амура», а также аквариумы с тропическими рыбками и информационными стойками. Хотелось бы отметить, что неотличимые от настоящих рыб и змей, представленные в экспозиции макеты, сделанные из пенопласта, выполнены на высоком уровне. Тем не менее экспозиционный материал в разделах экспозиции представлен хаотично, не систематизирован, требует обновления и дополнения.

В планах на ближайшее время у научных сотрудников отдела экологического просвещения Сохондинского заповедника в области музейного дела отмечено создание информационных визит-центров на кордонах подведомственной им территории.

Первый официально оформленный музей на заповедных территориях Забайкальского края берет свое начало в 2000 г., когда в главной усадьбе государственного природного биосферного заповедника «Даурский» был открыт музей природы как структурная единица отдела экологического просвещения

(созданного в 1995 г.) [5]. Он стал центром проведения уроков, лекций, экскурсий, игр и других мероприятий для посетителей всех возрастов [7. С. 83].

В 2010 г. сотрудники отдела экопросвещения были направлены на обучение в экоцентр «Заповедник» (г. Москва), после которого зародилась идея создания визит-центра на территории заповедника «Даурский», отвечающего всем современным требованиям. Так, в 2012 г. началась реконструкция здания главной усадьбы и музея, впоследствии преобразованного в визит-центр, который в настоящее время включает в себя шестиместный гостиничный комплекс, сувенирный киоск, парковочные места и выставочное пространство в небольшой комнате общей площадью 35 м<sup>2</sup>. Экспозиционное пространство было оформлено московским дизайнером Эльвирой Пироговой. Особое внимание в экспозиции заслуживают фотообои, которые сделаны знаменитым фотохудожником Е.А. Какухиным, которые «переносят» посетителей в Забайкальские степи. Постоянная экспозиция представлена подлинными экспонатами – фотографии, минералогическая коллекция из 69 предметов, яйца птиц, а также воспроизведениями – чучела рыб, макеты дзена, манула и даурского журавля. Следует отметить, что при реконструкции была утрачена энтомологическая коллекция.

Второй визит-центр заповедника расположен в 80 км от главной усадьбы на кордоне Уточи и имеет одноименное название. Это информационный центр для рыбаков и отдыхающих на Торейских озерах [Там же]. Изначально визит-центр располагался в железнодорожных вагончиках 1940-х гг., но в 2012 г. была проведена реконструкция визит-центра, и сегодня он располагается в двух соединенных мобильных домиках 3 × 6 м. Его оформлением занимался дизайнер и художник-оформитель главной усадьбы и визит-центра «Уточи» Михаил Носомов.

Сегодня на посещение заповедника оказывают влияние климатические условия, так, например, во время засухи число посетителей минимально. Несмотря на данные обстоятельства, можно отметить постоянный ежегодный прирост туристов, для привлечения которых сотрудниками заповедника было разработано несколько экскурсионных маршрутов, рассказывающих о флоре и фауне, геологии, истории края. Неизменным интересом пользуются экскурсии «Степные легенды», «Седой Торей», «Адон-Челон – табун каменных лошадей», а излюбленными объектами наблюдений посетителей являются дзерены, верблюды, многие виды околотовных и водоплавающих птиц [Там же. С. 83–84].

Перспективы дальнейшего развития музейного дела Даурского заповедника научные сотрудники отдела экопросвещения видят в открытии музея и визит-центра на подведомственной им территории. Следует отметить, что сбор экспонатов для будущих экспозиций был начат сравнительно недавно.

Национальный парк «Алханай» является уникальным в своем роде, так как на его территории располагается большое количество как и природных, так и культурных, а точнее, религиозных, объектов. Они привлекают множество туристов со всей России. Чтобы удовлетворить их интерес и расширить кругозор, в 2002 г. был открыт визит-центр, а в 2007 г. создан музей природы, который просуществовал до 2013 г. Визит-центр национального парка, расположенный в главной усадьбе, претерпел реорганизацию в 2012 г. Так представленная сегодня экспозиция является «подарком» от заслуженного архи-

тектора Забайкальского края Б.Б. Дондокова, старая же выставка была демонтирована, но сохранена.

Следует отметить, что особый вклад в развитие музейного дела национального парка внесла заведующая музеем природы Д.П. Дугарова. Именно при ее участии были налажены контакты с Краеведческим музеем в с. Дульдурга, Музеем природы п. Агинское, Краеведческим музеем Алханая и коллекционерами, благодаря которым сегодня проводится множество совместных мероприятий [6].

В настоящее время построено отдельное здание, в котором будут расположены отдел экологического просвещения и визит-центр. В ближайшее время в нем планируется создание экспозиций с информационными стендами [Там же].

Уникальность музейного дела ООПТ Забайкальского края выражается в созданном в 2012 г. информационном визит-центре «ООПТ Забайкалья», расположенном в центре г. Чита. Визит-центр представляет местному населению и гостям информацию о все четырех государственных заповедных территориях, экскурсиях и туристических маршрутах и других видов услуг, а также проводит различные мероприятия по экологическому просвещению.

В настоящее время многие научные сотрудники особо охраняемых природных территорий отмечают, что представленные в экспозициях таксидермические экспонаты животных оказывают на школьников отрицательное воздействие, вызывая негативные ассоциации, связанные с убийством животного, поэтому во многих визит-центрах их заменили на макеты. Так, например, в экспозиции визит-центра государственного природного биосферного заповедника «Даурский» представлены макеты манула и даурского журавля, сделанные из дерева знаменитым резчиком Антоном Овдиным [Там же].

В заключение следует отметить, что музейная сеть особо охраняемых природных территорий Забайкальского края за свою недолгую историю претерпела множество изменений. Ранее заповедные территории располагали музеями природы как центрами экологического просвещения. Сегодня им на смену пришли визит-центры, которые есть в четырех федеральных ООПТ. Несмотря на то, что сегодня охраняемые природные территории не располагают музеями, их воссоздание или создание новых предполагают перспективные планы отделов экологического просвещения. Кроме того, есть и исключения, например, отдел экопросвещения Сохондинского заповедника не видит перспектив в создании музея, так как считает, что наличие визит-центра может полностью удовлетворить потребности посетителей.

Таким образом, одним из важных положительных качеств музеев и визит-центров на ООПТ является их способность удовлетворять не только рекреационные потребности посетителей, но и нести весомый образовательный и воспитательный потенциал.

### *Литература*

1. Мишакова О.Э., Сартакова А.В. К столетию заповедного дела в России: актуализация особо охраняемых природных территорий (на материале Республики Бурятия) // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 1 А. С. 592–607.
2. Инвестиционный паспорт Забайкальского края. URL: <http://passport.zab-investportal.ru/?p=3330> (дата обращения: 27.03.2018).
3. Сартакова А.В. Полевые материалы автора: интервью с ведущим специалистом отдела экопросвещения национального парка «Красный Чикой», с. Чикой. Июль 2017 г.



4. *Сартакова А.В.* Полевые материалы автора: интервью с заместителем директора заповедника «Даурский» по экологическому просвещению Анной Яковлевной Малышевой, с. Кыра. Июль 2017 г.

5. *Сартакова А.В.* Полевые материалы автора: интервью с заместителем директора заповедника «Даурский» по экологическому просвещению Татьяной Ивановной Бородиной и инженером Натальей Ивановной Бородиной, с. Нижний Цасучей. Июль 2017 г.

6. *Сартакова А.В.* Полевые материалы автора: интервью с ведущим специалистом отдела экпросвещения национального парка «Алханай», с. Дульдурга. Июль 2017 г.

7. *Кирилюк О.К., Кирилюк В.Е., Горошко О.А. и др.* Биосферный заповедник «Даурский». Чита : Экспресс-издательство, 2009. 104 с.

**Anna V. Sartakova**, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation).

E-mail: sartakova.ann@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 273–278.

DOI: 10.17223/2220836/39/25

#### THE HISTORY AND MODERN STATE OF THE MUSEUM INSTITUTIONS OF THE SPECIALLY PROTECTED NATURAL AREAS OF THE TRANS-BAIKAL TERRITORY

**Keywords:** museum; visit-center; specially protected natural territories; natural heritage; reserve; zakaznik; national park; Trans-Baikal Territory.

The article is devoted to the history of the establishment of museum institutions of specially protected natural territories in the Trans-Baikal Territory. At the beginning of the article the author notes that the museum business for specially protected natural areas is a traditional direction of educational work in Russia, including in the Trans-Baikal Territory. On the basis of field materials, the author gives the quantitative and qualitative characteristics of these institutions in the special natural territories of the Trans-Baikal Territory, determine the purpose, tasks and the special role of the museums and visiting centers of the nature reserves in preserving, interpreting and popularizing also historical sites, the cultural material heritage. Moreover, the article presents information about the peculiarities of the organization of museum institutions of nature reserves and national parks of this region. In addition, the authors use specific examples of actualizing the natural heritage through its museification. Besides, the author emphasizes that the uniqueness of the museum business of the reserved areas of the Trans-Baikal Territory is expressed in the unified information visit center “Specially Protected Natural Territories of Transbaikalia”, established in 2012, located in Chita. It provides all information to tourists about all nature protection zones of the region, as well as conducts various activities for the formation of ecological culture.

The author draws our attention to the fact that today many exhibits of specially protected natural areas have stopped demonstrating taxidermy exhibits, because stuffed animals have a negative impact on people, causing negative associations related to the killing of the animal, so many visitor centers replaced with mock-ups. One of the important positive qualities of museums and visiting centers of specially protected natural territories is their ability not only to satisfy the recreational needs of visitors, but also to have a significant educational potential. Despite the fact that today the protected natural areas of the region under discussion do not have museums recreating or creating new ones, they suggest perspective plans for the departments of environmental education. In conclusion, the nature of museums and visiting centers in nature reserves are presented, both positive and problematic moments in their formation and activities are indicated.

#### References

1. Mishakova, O.E. & Sartakova, A.V. (2017) K stoletiyu zapovednogo dela v Rossii: aktualizatsiya osobo okhranyaemykh prirodnkh territoriy (na materiale Respubliki Buryatiya) [On the centenary of nature reserve management in Russia: maintenance of specially protected natural areas (a case study of the Republic of Buryatia)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya – Culture and Civilization*. 7(1A). pp. 592–607

2. *Investitsionnyy pasport Zabaykal'skogo kraya* [Investment passport of the Trans-Baikal Territory]. [Online] Available from: <http://passport.zab-invest-portal.ru/?p=3330> (Accessed: 27th March 2018).

3. Sartakova, A.V. (2017a) *Polevye materialy avtora: interv'y u vedushchim spetsialistom otдела ekoprosveshcheniya natsional'nogo parka “Krasnyy Chikoy”*. s. Chikoy. Iyul' 2017 g. [Field

materials of the author: an interview with a leading specialist of the department of environmental education of the "Krasny Chikoy" National Park. Chikoy. July 2017]. [Manuscript].

4. Sartakova, A.V. (2017b) *Polevye materialy avtora: interv'yu s zamestitelem direktora zapovednika "Daurskiy" po ekologicheskomu prosveshcheniyu Annoy Yakovlevnoy Malyshevoy. s. Kyra. Iyul' 2017 g.* [Field materials of the author: an interview with the deputy director for environmental education of the Daursky Reserve, Anna Yakovlevna Malysheva. Kyra. July 2017]. [Manuscript].

5. Sartakova, A.V. (2017c) *Polevye materialy avtora: interv'yu s zamestitelem direktora zapovednika "Daurskiy" po ekologicheskomu prosveshcheniyu Tat'yanoy Ivanovnoy Borodinoy i inzhenerom Natal'ey Ivanovnoy Borodinoy. s. Nizhniy Tsasuchey. Iyul' 2017 g.* [Field materials of the author: interviews with Deputy Director for Environmental Education of the Daursky Reserve Tatyana Ivanovna Borodina and engineer Natalya Ivanovna Borodina. Nizhniy Tsasuchey. July 2017]. [Manuscript].

6. Sartakova, A.V. (2017d) *Polevye materialy avtora: interv'yu s vedushchim spetsialistom otdela ekoprosveshcheniya natsional'nogo parka "Alkhanay". s. Dul'durga. Iyul' 2017 g.* [Field materials of the author: interview with a leading specialist of the environmental education department of the Alkhanay National Park. Duldurga. July 2017]. [Manuscript].

7. Kirilyuk, O.K., Kirilyuk, V.E., Goroshko, O.A. et al. (2009) *Biosfernyy zapovednik "Daurskiy"* [The Daursky Biosphere Reserve]. Chita: Ekspress-izdatel'stvo.

## БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 027.8

DOI: 10.17223/22220836/39/26

А.А. Ляпкина

### СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ БИБЛИОТЕК В СТРУКТУРЕ ГИМНАЗИЙ (НА ПРИМЕРЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ Г. ТОМСКА)

*Изучается современное состояние библиотек гимназий, трансформирующихся в библиотечно-информационные центры. Анализируется состав фонда библиотек. Рассматриваются особенности деятельности библиотек общеобразовательных учреждений на примере библиотек гимназий г. Томска. Изучается представленность библиотек гимназий в виртуальном пространстве. Основным источником статистической информации стали положения о библиотеках, открытые аналитические отчеты гимназий.*

*Ключевые слова:* школьные библиотеки, библиотеки гимназий, библиотечно-информационные центры, публичный информационно-аналитический доклад.

Современные школьные библиотеки, к которым относятся библиотеки гимназий, продолжают двигаться по пути поиска новой модели. Прежде всего, такой моделью становится библиотека как библиотечно-информационный центр, объединяющий деятельность всех участников учебного процесса в рамках учебного учреждения.

Основной задачей школьных библиотек остается обеспечение информационной поддержки образовательного процесса, обслуживание учащихся, педагогов, а также родителей учащихся. В рамках решения задачи школьные библиотеки выстраивают свою деятельность: планируют выставки, мероприятия, библиотечные уроки. При этом библиотека призвана обеспечить единое информационно-коммуникативное пространство для всех участников учебного процесса.

В данной статье представлен обзор библиотек гимназий г. Томска. В большинстве своем библиотеки определяются в этих учебных учреждениях как информационные центры или входят в состав медиацентров, которые включают помимо библиотеки компьютерный класс.

Библиотечно-информационные центры присутствуют в гимназиях № 2, 13, 55 [1–3]. В гимназии № 26 действует информационный центр [4].

В гимназии № 6 функционирует медиацентр, включающий в себя библиотеку и медиатеку [5]. В прогимназии «Кристина» действует служба медиации [6].

Фонды библиотек включают как учебную, учебно-методическую, так и художественную литературу (табл. 1).

Таблица 1. Основные показатели библиотек гимназий г. Томска (2016–2019 гг.) [7–20]

Table 1. The main indicators of the libraries of grammar schools of Tomsk (2016–2019)

Год	Гимназия, №	Фонд		
		Учебники	Методическая литература	Художественная литература
2016–2017	2	7 457	–	3 777
	18	17 515 (учебно-методический фонд)		16 042
	24	17 661	12 606 (вместе с методической литературой)	
	26	14 875	874	–
2017–2018	2	7 183	–	3 084
	6	11 499	–	11 297
	18	19 219 (учебно-методический фонд)		16 221
	24	17 887	12 640 (вместе с методической литературой)	
	26	14 875	874	–
	56	31 329 (учебная литература)		14 128
2018–2019	2	8 713	–	3 264
	6	10 888	–	5 167
	13	15 711	2 116	16 223
	18	20 398 (учебно-методический фонд)		15 366
	24	19 185	12 823 (вместе с методической литературой)	
	26	14 875	874	–
	55	19 176	220	–
	56	–	–	–

Характерным является то, что фонды школьных библиотек включают достаточно обширный фонд не только учебной и учебно-методической, но и художественной литературы, который иногда равен или, по крайней мере, сравним по объемам с фондом учебников.

В качестве библиотечно-информационного центра библиотеки должны обеспечивать фонд медиатеки, а также ресурсы удаленного доступа. Показатели по наличию в библиотеках гимназий электронных документов очень различаются (табл. 2).

Таблица 2. Количество электронных документов в фондах библиотек гимназий [7–20]

Table 2. Quantity of electronic documents in the collections of grammar school libraries

Гимназия, №	2	6	13	18	24	26	55	56
Количество эл. документов	91	263	518	89 (видео- и электронные носители)	–	116	144	1 039

Читальные залы библиотек оснащены копировальным оборудованием, имеют медиатеки (см., напр.: [8. С. 58–59]).

Библиотеки гимназий выполняют в том числе рекреационную функцию. Так, в гимназии № 6 в 2018 г. открылся читальный зал «Либлбибл» повышенной комфортности, оснащенный креслами для релаксации. В читальном зале есть игры на английском и немецком языках [Там же. С. 38].

Основной общей задачей библиотек гимназий является обеспечение учебного процесса.

Помимо этого, среди задач библиотек указываются:

– «Удовлетворение образовательного запроса учащихся на повышенный уровень сложности обучения и получение дополнительного образования» [11].

– Создание в общеобразовательном учреждении информационно-библиотечной среды как сферы воспитания и образования со специальными библиотечными и информационными средствами [2].

– «Формирование здорового образа жизни» [3].

– «Формирование комфортной библиотечной среды в процессе личностно-ориентированного обслуживания» [13].

– «Защита детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» [18. С. 3].

Одним из самых характерных видов работы, присущих школьным библиотекам, является библиотечный урок. Такие уроки присутствуют в планах не каждой библиотеки (ср.: [17] и [19]). Темы библиотечных уроков разнообразны: они посвящены знаменательным датам, отдельным книгам, а также связаны с учебными предметами [19].

Помимо проведения библиотечных уроков, библиотеки готовят также различные информационные продукты – презентации, библиографические списки и т.д.

Взаимодействие с учащимися и педагогами осуществляется посредством выставочной деятельности. Этот метод библиотечного обслуживания способствует решению самых разных задач: привлечение к чтению, расширение кругозора, помощь в самообразовании и углублении знаний, формирование ценностей, здорового образа жизни, обеспечение патриотического воспитания и профориентационной работы. Выставки могут осуществляться как библиотекарями самостоятельно, так и предполагать тематические запросы от учителей, а также совместную подготовку выставочного материала, связанного с различными учебными предметами.

Большая часть выставок посвящена знаменательным датам, праздникам, писателям и выдающимся деятелям (см., напр.: [17. С. 6–7, 19–20]).

Учебные учреждения также взаимодействуют с другими библиотеками, в частности, Томской областной детско-юношеской библиотекой, Научной библиотекой Национального исследовательского Томского государственного университета, библиотеками Муниципальной информационной библиотечной системы г. Томска.

Так, гимназия № 2 организует вместе с ТОДЮБ совместные мероприятия, а НБ ТГУ – устраивает для учащихся творческие встречи [8. С. 24]. Гимназия № 56 взаимодействует с библиотекой МИБС «Эврика». В частности, за 2018 г. на базе взаимодействия были организованы осуществление авторской программы «Люби книгу», часы общения, конкурсы и интерактивная выставка [15].

Библиотеки гимназий организывают выставки. Так, в 2018 г. в библиотеке гимназии № 56 действовала выставка литературы о профессиях [Там же].

Библиотеки, включенные в общее коммуникационно-информационное пространство учебного учреждения, в развивающую среду, отличаются разнообразием деятельности и осуществляют не только обеспечение литературой учебного процесса, но и взаимодействие с педагогами в процессе проведения уроков, семинаров, вебинаров, внеклассных мероприятий.

Однако далеко не всегда эта деятельность отражена в виртуальном пространстве. Существуют варианты, когда страница, посвященная библиотеке учебного учреждения, содержит только локальный нормативно-правовой акт,

определяющий ее деятельность (положение). Видится, что библиотечно-информационные центры должны больше внимания обращать на виртуальную составляющую как наиболее актуальную в современном информационном и коммуникационном пространстве.

### *Литература*

1. *Локальные акты* // Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение «Русская классическая гимназия № 2» : официальный сайт. URL: [http://gim2.tomsk.ru/locflnie\\_akti](http://gim2.tomsk.ru/locflnie_akti) (дата обращения: 20.04.2020).

2. *Библиотечно-информационный центр* // Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение «Гимназия № 13» : официальный сайт. URL: <https://gim13.tomsk.ru/библиотечно-информационный-центр/> (дата обращения: 20.04.2020).

3. *БИЦ* // МАОУ «Гимназия № 55 им. Е.Г. Вёрсткиной» : официальный сайт. URL: <http://gymn55.ru/about/procuring/bic> (дата обращения: 20.04.2020).

4. *Информационный центр* // Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение «Гимназия № 26». URL: <http://www.gim26.tomsk.ru/galary/galary3> (дата обращения: 20.04.2020).

5. *Медиацентр* // МАОУ «Гимназия № 6» г. Томска : официальный сайт. URL: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra> (дата обращения: 20.04.2020).

6. *Структура и органы управления ОО* // МБОУ «Прогимназия «Кристина» : официальный сайт. Электрон. дан. URL: <http://rdkristina.tomsk.ru/about/contacts/> (дата обращения: 20.04.2020).

7. *Открытый информационно-аналитический (публичный) доклад о состоянии и результатах деятельности Муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения «Русская классическая гимназия № 2» за 2018/19 учебный год.* Томск, 2019. URL: [http://gim2.tomsk.ru/publiclniy\\_doklad](http://gim2.tomsk.ru/publiclniy_doklad) (дата обращения: 20.04.2020).

8. *Отчет о самообследовании Муниципального автономного общеобразовательного учреждения «Гимназия № 6» г. Томска за 2018 год.* Томск, 2019. URL: [http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti\\_o\\_samoobsledovanii/otchet\\_o\\_samoobsledovanii\\_2018.pdf](http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti_o_samoobsledovanii/otchet_o_samoobsledovanii_2018.pdf) (дата обращения: 20.04.2020).

9. *Отчет о самообследовании Муниципального автономного общеобразовательного учреждения «Гимназия № 6» г. Томска за 2017 год.* Томск, 2018. URL: [http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti\\_o\\_samoobsledovanii/otchet\\_o\\_samoobsledovanii\\_2017.pdf](http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti_o_samoobsledovanii/otchet_o_samoobsledovanii_2017.pdf) (дата обращения: 20.04.2020).

10. *Сведения о наличии оборудованных учебных кабинетов, объектов для проведения практических занятий, библиотек, объектов спорта, средств обучения и воспитания, в том числе приспособленных для использования инвалидами и лицами с ограниченными возможностями здоровья в МАОУ «Гимназии № 13» г. Томска* // МАОУ «Гимназия № 13» г. Томска : официальный сайт. URL: <https://gim13.tomsk.ru/материально-техническое-обеспечение/> (дата обращения: 20.04.2020).

11. *Библиотека* // МАОУ «Гимназия № 18» : официальный сайт. URL: <http://gimnaziya18.tomsk.ru/biblioteka.html> (дата обращения: 20.04.2020).

12. *Отчет о самообследовании Муниципального автономного общеобразовательного учреждения «Гимназия № 18» г. Томска за 2019 год.* Томск, 2020. URL: [http://gimnaziya18.tomsk.ru/images/Документы\\_и\\_фото/ФГОС/Самообследование\\_за\\_2019\\_год.pdf](http://gimnaziya18.tomsk.ru/images/Документы_и_фото/ФГОС/Самообследование_за_2019_год.pdf) (дата обращения: 20.04.2020).

13. *Библиотека гимназии* // МАОУ «Гимназия № 24 им. М.В. Октябрьской» г. Томска : официальный сайт. URL: <http://gim24.tomsk.ru/page/biblioteka-gimnazii-24> (дата обращения: 20.04.2020).

14. *Отчет о самообследовании Муниципального автономного общеобразовательного учреждения «Гимназии № 26» г. Томска за 2018 год.* Томск, 2019. URL: <http://gim26.tomsk.ru/files/img/file/Samoobsledovanie%20-%202018-1.pdf> (дата обращения: 20.04.2020).

15. *Результаты самообследования : Краткий анализ образовательного процесса МАОУ «Гимназии № 56» г. Томска : 2017/18 учебный год* // МАОУ «Гимназия № 56» : официальный сайт. URL: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=35> (дата обращения: 20.04.2020).

16. *Глушакова Е.В. Характеристика структурного подразделения* // Гимназия № 6 г. Томска : официальный сайт. Томск, 2012. URL: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra/kharakteristika-strukturnogo-podrazdeleniya> (дата обращения: 20.04.2020).

17. План работы библиотечно-информационного центра (БИЦ) МАОУ «Гимназии № 55 им. Е.Г. Вёрсткиной» на 2019/20 учебный год // МАОУ «Гимназия № 55 им. Е.Г. Вёрсткиной» : официальный сайт. Томск, 2019. URL: <http://gymn55.ru/about/procuring/bic> (дата обращения: 20.04.2020).

18. Положение о библиотеке МАОУ «Гимназия № 6» г. Томска // МАОУ «Гимназия № 6» г. Томска : официальный сайт. URL: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra/polozhenie-o-biblioteke-maou-gimnaziya-6-g-tomska> (дата обращения: 20.04.2020).

19. Анализ работы библиотеки в 2018/19 уч. году // Гимназия № 56: официальный сайт. URL: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=4> (дата обращения: 20.04.2020).

20. Годовой план работы библиотеки на 2019/20 уч. год // Гимназия № 56: официальный сайт. URL: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=4> (дата обращения: 20.04.2020).

**Anna A. Lyapkova**, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: [anna\\_lyapkova@rambler.ru](mailto:anna_lyapkova@rambler.ru)

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 279–285.

DOI: 10.17223/2220836/39/26

#### CURRENT SITUATION OF GRAMMAR SCHOOLS' LIBRARIES (ON THE EXAMPLE OF EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF TOMSK)

**Keywords:** school libraries; grammar schools' libraries; library-informational centers.

The paper examines the current situation of grammar school' libraries, which are being transformed into library-informational centers. The composition of the library fund is analyzed.

The article considers the features of the activity of libraries of General education institutions on the example of libraries of grammar schools in Tomsk. The main areas of activity are defined, such as library lessons, organization of exhibitions, etc. The paper considers the formats of libraries' participation in the educational process and extracurricular activities (organization of events).

The representation of grammar school libraries in the virtual space is analyzed.

The document analysis method was used as the leading method. In general, the representation of libraries on the websites of educational institutions is usually very limited. On some sites, information about libraries is limited to providing brief information about the library or even to having a provision about the library (or library-informational center) as a structural division of the grammar school.

The main source of statistical information was the regulations on libraries, open analytical reports and reports on self-examination of educational institutions. These documents are presented on the websites of grammar schools.

Basic statistical information is provided in open analytical reports and self-research reports. These documents determine the current composition of library collections, the volume of the fund of educational and methodical literature, as well as the equipment and capacity of libraries.

Open reports, in addition to this information, also contain information about the activities of libraries: the subject of exhibitions and librarian events.

The websites of some grammar schools have provided library work plans, which have also become a valuable source of information, since they provide the greatest coverage of the topics and types of events that are held by the library.

The regulations on libraries and library and information centers of grammar schools have become a source for defining the libraries main tasks, which can be different.

The main conclusion to which the author of the article comes: despite the fact that most educational institutions are focused on creating library-informational centers aimed at creating a common information environment, there is a lack of representation of the activities of high school libraries in the virtual space, which is modern and promising.

#### References

1. Municipal Budgetary Educational Institution Russian Classical Gymnasium 2. (n.d.) *Local acts*. [Online] Available from: [http://gim2.tomsk.ru/locflnie\\_akti](http://gim2.tomsk.ru/locflnie_akti) (Accessed: 20th April 2020).
2. Municipal Autonomous Educational Institution Gymnasium 13. [Online] Available from: <https://gim13.tomsk.ru/biblio-techno-informatsionnyy-tsentr/> (Accessed: 20th April 2020).
3. MAOU Gymnasium № 55 named after E.G. Verstkin. [Online] Available from: <http://gymn55.ru/about/procuring/bic> (Accessed: 20th April 2020).

4. MAOU Gymnasium № 26. [Online] Available from: <http://www.gim26.tomsk.ru/gallery/gallery3> (Accessed: 20th April 2020).
5. MAOU Gymnasium № 6 (Tomsk). [Online] Available from: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra> (Accessed: 20th April 2020).
6. MBOU Progymnasium "Christina". (n.d.) *Struktura i organy upravleniya* [Structure and administration bodies]. [Online] Available from: <http://rdkristina.tomsk.ru/about/contacts/> (Accessed: 20th April 2020).
7. Municipal Budgetary Educational Institution Russian Classical Gymnasium 2. (n.d.) *Otkrytyy informatsionno-analiticheskiy (publichnyy) doklad o sostoyanii i rezul'tatakh deyatel'nosti Munitsipal'nogo byudzhetskogo obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya Russkoy klassicheskoy gimnazii № 2 za 2018–2019 uchebnyy god* [Open information and analytical (public) report on the state and results of the activities of the Municipal budgetary educational institution of the Russian classical gymnasium No. 2 for the 2018–2019 academic year]. [Online] Available from: [http://gim2.tomsk.ru/publichniy\\_doklad](http://gim2.tomsk.ru/publichniy_doklad) (Accessed: 20th April 2020).
8. MAOU Gymnasium № 6 (Tomsk). (2019) *Otchet o samoobsledovanii Munitsipal'nogo avtonomnogo obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya gimnaziya №6 g. Tomsk za 2018 god* [Report on self-examination of the Municipal Autonomous General Education Institution Gymnasium No. 6 of Tomsk for 2018]. [Online] Available from: [http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti\\_o\\_samoobsledovanii/otchet\\_o\\_samoobsledovanii\\_2018.pdf](http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti_o_samoobsledovanii/otchet_o_samoobsledovanii_2018.pdf) (Accessed: 20th April 2020).
9. MAOU Gymnasium № 6 (Tomsk). (2018) *Otchet o samoobsledovanii Munitsipal'nogo avtonomnogo obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya gimnaziya №6 g. Tomsk za 2017 god* [Report on self-examination of the Municipal Autonomous General Education Institution Gymnasium No. 6 of Tomsk for 2017]. [Online] Available from: [http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti\\_o\\_samoobsledovanii/otchet\\_o\\_samoobsledovanii\\_2017.pdf](http://gim6tomsk.ru/images/official/otcheti_o_samoobsledovanii/otchet_o_samoobsledovanii_2017.pdf) (Accessed: 20th April 2020).
10. MAOU Gymnasium No. 13. (n.d.) *Svedeniya o nalichii oborudovannykh uchebnykh kabinetov, ob'ektov dlya provedeniya prakticheskikh zanyatiy, bibliotek, ob'ektov sporta, sredstv obucheniya i vospitaniya, v tom chisle prisposoblennykh dlya ispol'zovaniya invalidami i litsami s ograniченными возможностями zdorov'ya v MAOU gimnazii № 13 g. Tomsk* [Information about the availability of equipped classrooms, facilities for practical classes, libraries, sports facilities, training and education facilities, including those adapted for use by people with disabilities and persons with disabilities in MAOU Gymnasium No. 13 in Tomsk]. [Online] Available from: <https://gim13.tomsk.ru/material/no-tehnicheskoe-obespechenie/> (Accessed: 20th April 2020).
11. MAOU Gymnasium No.18. (n.d.) *Biblioteka* [Library]. [Online] Available from: <http://gimnaziya18.tomsk.ru/biblioteka.html> (Accessed: 20th April 2020).
12. MAOU Gymnasium No.18. (2020) *Otchet o samoobsledovanii Munitsipal'nogo avtonomnogo obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya gimnazii № 18 g. Tomsk za 2019 god* [Report on self-examination of the Municipal Autonomous General Educational Institution of Gymnasium No. 18 of Tomsk for 2019]. [Online] Available from: [http://gimnaziya18.tomsk.ru/images/Dokumenty\\_i\\_foto/FGOS/Samoobsledovanie\\_za\\_2019\\_god.pdf](http://gimnaziya18.tomsk.ru/images/Dokumenty_i_foto/FGOS/Samoobsledovanie_za_2019_god.pdf) (Accessed: 20th April 2020).
13. MAOU Gymnasium № 24. (n.d.) *Biblioteka gimnazii* [Library]. [Online] Available from: <http://gim24.tomsk.ru/page/biblioteka-gimnazii-24> (Accessed: 20th April 2020).
14. MAOU Gymnasium No. 26. (2019) *Otchet o samoobsledovanii Munitsipal'nogo avtonomnogo obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya gimnazii № 26 g. Tomsk za 2018 god* [Report on self-examination of the Municipal Autonomous General Educational Institution of Gymnasium No. 26 of Tomsk for 2018]. [Online] Available from: <http://gim26.tomsk.ru/files/img/file/Samoobsledovanie%20-%202018-1.pdf> (Accessed: 20th April 2020).
15. MAOU Gymnasium № 56. (n.d.) *Rezul'taty samoobsledovaniya: Kratkiy analiz obrazovatel'nogo protsessa MAOU gimnazii № 56 g. Tomsk: 2017–2018 uchebnyy god* [Results of self-examination: Brief analysis of the educational process of the MAOU Gymnasium № 56 in Tomsk: 2017–2018 academic year]. [Online] Available from: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=35> (Accessed: 20th April 2020).
16. Glushakova, E.V. (2012) *Kharakteristika strukturnogo podrazdeleniya* [Characteristics of the structural unit]. [Online] Available from: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra/kharakteristika-strukturnogo-podrazdeleniya> (Accessed: 20th April 2020).
17. MAOU Gymnasium No. 55. (2019) *Plan raboty bibliotечно-informatsionnogo tsentra (BITs) MAOU gimnazii № 55 im. E.G. Verstkinoy na 2019–2020 uchebnyy god* [Work plan of the library and information center (LIC) MAOU Gymnasium № 55 named. E.G. Verstkin for the 2019–2020 academic year]. [Online] Available from: <http://gymn55.ru/about/procuring/bic> (Accessed: 20th April 2020).



18. MAOU Gymnasium № 6. (n.d.) *Polozhenie o biblioteke MAOU gimnaziya № 6 g. Tomska* [Regulations on the library in MAOU Gymnasium № 6, Tomsk]. [Online] Available from: <http://gim6tomsk.ru/pasport-mediatsentra/polozhenie-o-biblioteke-maou-gimnaziya-6-g-tomska> (Accessed: 20th April 2020).

19. Gymnasium № 56. (n.d.) *Analiz raboty biblioteki v 2018–2019 uch. godu* [Analysis of the library work in 2018–2019 academic year]. [Online] Available from: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=4> (Accessed: 20th April 2020).

20. Gymnasium № 56. (n.d.) *Godovoy plan raboty biblioteki na 2019–2020 uch. god* [Annual work plan of the library for 2019–2020 academic year]. [Online] Available from: <http://gimn56.tsu.ru/index.php?page=4> (Accessed: 20th April 2020).

УДК 016: (092): 908(571.54)  
DOI: 10.17223/22220836/39/27

**Т.Л. Одорова**

## **БИОБИБЛИОГРАФИЯ НА САЙТАХ БИБЛИОТЕК БУРЯТИИ**

*Отражены сведения о биобиблиографической информации, представленной в открытом доступе на сайтах научных и общедоступных библиотек республики. Констатируется разнообразие форм существования биобиблиографии в библиотечной веб-среде (электронные версии традиционных библиографических пособий, базы данных и т.д.). Сделан вывод о необходимости достижения общих организационных и методических подходов библиотек по созданию биобиблиографии в республике и ее представлению в интернет-пространстве.*

*Ключевые слова: биобиблиографические указатели, электронные ресурсы, веб-сайт, библиотека, Республика Бурятия, выдающиеся деятели республики.*

Сохранение и передача последующим поколениям сведений персонального характера, о жизни и деятельности отдельной личности, известных деятелей той или иной эпохи представляется важной научно-исторической и культурно-просветительной задачей. Библиотеки вносят свой вклад в ее решение, создавая и предоставляя всем заинтересованным лицам традиционные и электронные информационные продукты, содержащие библиографические и биографические, фактографические данные, являющиеся своеобразной летописью жизнедеятельности человека.

Однако разрозненность информации по различным источникам требует наличия обобщенной характеристики региональной биобиблиографической информации, в том числе представленной в электронном виде, на библиотечных сайтах Бурятии. Исследование современного состояния биобиблиографии Бурятии, представленной в библиотечной веб-среде, стало целью данной статьи. К задачам, связанным с достижением этой цели, можно отнести: выявление биобиблиографической информации на сайтах библиотек разного типа и вида: национальной, специальных научных, вузовских, общедоступных – городских, межпоселенческих; краткое освещение структуры, содержания биобиблиографических ресурсов, поисковых возможностей исследуемых веб-сайтов. При этом автором использованы методы: сравнительного анализа, мониторинг веб-среды, библиографический.

К результатам исследования следует отнести репрезентацию форм биобиблиографической информации, существующей в библиотечной веб-среде. Сравнительная характеристика интернет-ресурсов способствует обнаружению специфики в создании информационной продукции библиотеками разных типов и видов, тенденций параллелизма в их работе, лакунов в системе информационного обеспечения. Ссылки на веб-сайты, выявленные в процессе изучения электронной среды, могут быть использованы как своего рода путеводитель по биобиблиографическим ресурсам библиотек республики.

Специфика рассматриваемого в статье феномена обозначена в «Справочнике библиографа»: «Биобиблиографические пособия как разновидность

библиографической продукции объединяют в себе библиографическую информацию о произведениях печати определенного лица, документы и биографические сведения о нем» [1. С. 565]. Отмечается многообразие форм пособий, среди них биобиблиографические (персональные) указатели, биографические и биобиблиографические словари (общие / универсальные и отраслевые; текущие и ретроспективные), электронные базы данных персоналий.

Традиционные биобиблиографические работы рассматривались в отдельных публикациях, посвященных краеведческой библиографии Бурятии [2, 3], электронный же формат данной продукции, находящейся в режиме удаленного доступа, еще не становился предметом специального изучения. В XX в. были распространены печатные указатели трудов ученых, сегодня потребителями востребованы базы данных (БД) и электронные биобиблиографические указатели [4. С. 397]. Ценным источником по теме является БД ГПНТБ СО РАН «Библиографические пособия по Сибири и Дальнему Востоку» с текущим пополнением, где доступны библиографические записи, посвященные биобиблиографии Бурятии.

В статье отражена биобиблиографическая информация, представленная на сайтах библиотек в открытом доступе, позволяющая ознакомиться с ней широким кругам пользователей. Рассматриваются главным образом биобиблиографические, персональные указатели, при этом речь не идет об исчерпывающей полноте сведений, если учитывать специфику представления ресурсов в сети Интернет, временные технические ограничения доступа, порой имеющие место и обусловленные необходимостью обновления сайтов и их контента. При создании и предоставлении этих ресурсов особое значение имеют правовые аспекты, связанные с защитой информации о личности, положениями Закона об авторском праве.

Библиотеками Бурятии созданы различные биобиблиографические и персональные пособия, базы данных, посвященные известным общественным, научным деятелям, мастерам культуры и искусства. Образцы этой информационной продукции несут мемориальную функцию, способствуют созданию имиджа республики, учреждения, представителей той или иной области научной, творческой или производственной деятельности.

Биобиблиографические работы представлены на сайтах научных библиотек вузов, Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук (БНЦ СО РАН), Национальной библиотеки Республики Бурятия (РБ), Республиканской научно-медицинской библиотеки, Республиканской детско-юношеской библиотеки, централизованных библиотечных систем г. Улан-Удэ и республики и др.

Многоаспектный поиск в электронных ресурсах позволяет выполнить запрос по поиску библиографических указателей, в том числе биобиблиографических и персональных, используя различные составляющие сайта библиотеки. Искомую информацию можно найти в самостоятельно оформленном, одноименном разделе / рубрике: «Электронная библиотека», «Электронный каталог», «Проекты», тематических базах данных.

Статус, информационное, кадровое обеспечение позволяет научным библиотекам создавать крупные указатели научно-вспомогательного характера. Важнейшим направлением работы библиотек высших учебных заведе-

ний является формирование базы данных, отражающей публикации коллектива, потенциал научно-педагогического состава вуза («Труды преподавателей», «Статьи преподавателей»).

На сайте научной библиотеки (НБ) Бурятского государственного университета (БГУ) (<http://www.library.bsu.ru/>) рубрика «Библиографические указатели» (в разделе «Электронные сетевые ресурсы») содержит посвященную профессорам вуза серию «Портрет ученого БГУ». Здесь представлены «Библиография научных и методических трудов профессора Б.Б. Намзалова» (электронная версия печатного издания указателя 2008 г.), хронологический охват публикаций научных работ с 1971 по 2008 г. и «Библиография научных и методических трудов профессора К.Б.-М. Митупова» (2014), которая включает перечень трудов, редакторских работ, рецензий и кандидатских, докторских диссертаций, защищенных под руководством ученого.

Научная библиотека БГУ принимает участие в проекте «Кто есть кто в науке вузов Восточной Сибири» (<http://www.lib.bsu.ru/>), инициированном Научной библиотекой Иркутского государственного университета среди библиотек вузов региона. Целью проекта стало продвижение достижений ученых университета в российское и мировое информационное пространство. Информация в сформированной в рамках проекта «Галерее ученых» структурирована по различным отраслям науки. Например, в рубрике «Исторические науки и археология» отражены данные об известных историках республики К.Б.-М. Митупове, Е.Е. Тармаханове, С.В. Васильевой, В.В. Номогоевой, Е.Н. Палхаевой. Среди других проектов библиотеки: «Книга памяти жертв политических репрессий», «Интерактивная Бурятия» (категория: Бурятия литературная).

В базе данных (БД) «Труды преподавателей БГУ» электронной библиотеки находим ссылки на полный текст некоторых работ, например, «Профессор Елаев Эрдэни Николаевич: библиографический указатель».

Научная библиотека Восточно-Сибирского государственного университета технологий и управления (ВСГУТУ) (<https://lib.esstu.ru/>) в разделе сайта «Библиографические указатели» демонстрирует серию «Ученые ВСГУТУ», где представлена биобиблиография таких ученых, как кандидат философских наук, доцент Е.А. Голубев, кандидат химических наук, доцент Л.А. Максанова, доктор философских наук, профессор, академик В.В. Мантатов, доктор химических наук, академик Б.Б. Танганов, доктор технических наук, профессор И.С. Хамагаева, кандидат химических наук, профессор Д.Ц. Цыбикова, доктор технических наук, профессор Т.Ф. Чиркина. В этот же раздел сайта входит серия «Труды Института пищевой инженерии и биотехнологии», где отражены публикации за 2000–2010 гг.

Электронная библиотека на сайте НБ Бурятской государственной сельскохозяйственной академии (БГСХА) (<http://lib.bgsha.ru/>) содержит раздел «Персоналии», отражающий перечень публикаций сотрудников с возможностью скачивания полного текста документа. В электронной библиотеке (с помощью опции «тип документа») находим издания, включающие библиографические сведения и посвященные вузу: кандидату сельскохозяйственных наук И.Ф. Воробьеву, доценту В.В. Плишкину, кафедре иностранных языков, преподавателям, сотрудникам, студентам, выпускникам – участникам Великой Отечественной войны и военных конфликтов второй половины XX в.

Биобиблиографическая информация на сайте НБ Восточно-Сибирского государственного института культуры, в БД «Труды преподавателей ВСГИК» (<http://lib.vsgaki.ru/>) связана с именами профессора, академика МАН ВШ В.Ц. Найдаковой, профессора, академика МАН ВШ, DDG Р.И. Пшеничниковой, профессора, академика МАИ С.А. Езовой, кандидата педагогических наук, академика МАИ Ю.Б. Авраевой, кандидата педагогических наук Р.Б. Ажеевой и др. Электронные ресурсы показывают творческую, научную, педагогическую деятельность в области культуры, искусства, библиотечно-информационной сферы. Принцип доступа к полнотекстовым версиям отдельных изданий авторизованный.

На сайте Центральной научной библиотеки БНЦ СО РАН представлены «Труды сотрудников БНЦ СО РАН» в одноименной рубрике. Сведения о мемориальных библиотеках Б.И. Панкратова, Г.С. Санжеева, В.Ц. Найдакова, А.В. Булгадаева можно найти, осуществляя последовательный поиск в рубриках «Фонды, читальные залы» – «Система каталогов и картотек» – «Алфавитные картотеки отечественного фонда». Сюда включены краткая биографическая справка об ученом, фотография, характеристика библиотеки, перечень основных публикаций. В разделе «Ресурсы» и – далее – рубрике «Электронные библиотеки» размещены полные тексты книг из библиотеки доктора исторических наук Д.Г. Дамдинова.

На главной странице республиканского центра медицинской профилактики (<http://rcmp-bur.ru/>) дана информация о печатной продукции Республиканской научно-медицинской библиотеки, отражающей в том числе биобиблиографию в области медицины Бурятии: биобиблиографические серии: «Выдающиеся деятели медицины и здравоохранения Бурятии», «Наркомы и министры», «Организаторы здравоохранения», «След в истории», «Зажигающие факел», «Люди в белых халатах»; календари знаменательных и памятных дат.

Сведения о биобиблиографических изданиях на сайте Национальной библиотеки Республики Бурятия (<http://www.nbrb.ru>) находим в электронном каталоге, электронной библиотеке «Бурятика». Издания библиотеки способствуют сохранению и трансляции культурного наследия республики. Это, например, электронные версии печатных изданий, посвященные герою Советского Союза В.Б. Борсоеву, историку, этнографу Н.Н. Козмину, архивисту, историку, краеведу В.П. Гирченко, поэту Намжилу Нимбуеву.

Электронная библиотека «Бурятика» дает замечательную возможность ознакомиться со справочно-библиографическими базами данных («Художники Бурятии», «Исследователи и путешественники на Байкале», «Чингисхан: личность и эпоха», «XII Пандито Хамбо лама Даша-Доржо Итигэлов»), электронными коллекциями, посвященными жизни и творчеству поэта Владимира Петонова, писателя, сказителя Е.И. Сороковикова-Магая. Здесь же представлен электронный вариант календаря знаменательных и памятных дат, содержащий достаточно объемный раздел «Персоналии» [5].

БД «Библиотечное дело в лицах» позволяет прикоснуться к истории библиотечного дела в республике, содержит фотографии, биографические справки, публикации представителей профессионального сообщества; ответы на вопросы прилагаемой анкеты дополняют личностные характеристики и образ библиотекаря.

Республиканской детско-юношеской библиотекой (РДЮБ) (<http://baikalib.ru/>) созданы информационная база «Детско-юношеская: Люди. Годы. Жизнь», полнотекстовая база данных «Даширабдан Батожабай» с обширной библиографией (525 библиографических записей, из них 176 отражают произведения писателя). В персональной БД приведены основные даты жизни и творчества, краткая справка, статьи о жизни и творчестве, фрагменты романов, повестей, стихотворения, видеосюжеты, мероприятия, посвященные писателю.

В «Интернет-магазине» бесплатно предлагаются ранее изданные выпуски «Писатели Бурятии – детям и юношеству: путеводитель по книгам писателей Бурятии для детей и юношества, руководителей детского чтения». Пособие вошло в электронную библиотеку «Детская Сибириада: золотой фонд детской литературы Сибири», мультимедиа-издание межрегиональной литературной библиографии, сведения о котором выставлены на сайте Новосибирской областной детской библиотеки. На детском сайте РДЮБ (<http://deti.baikalib.ru/>), в рубрике «Почитай» выложены рекомендательные списки для школьного возраста: «С.А. Есенин», «Дж. Лондон», «Д.Ю. Дмитриев».

На сайте муниципального автономного учреждения (МАУ) «ЦБС г. Улан-Удэ» вниманию пользователей предоставлена, главным образом, рекомендательная биобиблиографическая информация. Составляющие проекта Центральной городской библиотеки «И.К. Калашников»: произведения писателя, даты жизни творчества, литературная премия им. И. Калашникова, мини-музей, популяризация творчества; выставлены обложки книг (виртуальная выставка), аннотации, первые страницы произведений.

В рубрику сайта «Проекты» вошли «Литературная карта Улан-Удэ», «Галерея писательской славы», «Галерея солдатской славы». БД «Литературная карта Улан-Удэ» содержит данные о более чем десяти писателях, среди которых Р.В. Белоглазова, Г.Т. Башкуев, С.Д. Бухаев, Т.П. Григорьева, С.А. Захарова, В.В. Липатов, А.А. Мухраев, Л.К. Олзоева, А.Д. Улзытуев, С.Б. Метелица, Л.В. Зубенко, В.Ч. Дугарова, Н.Ш. Нимбуев. Данные о писателе включают биографическую справку, публикации, электронные издания, публикации в сборниках, периодических изданиях, на бурятском языке; публикации о писателе.

«Галерея писательской славы» посвящена жизни и творчеству писателей республики А.А. Бальбурова, К.Г. Брянского, Г.В. Дагурова, Д.З. Жалсараева, А.Ж. Жамбалона, К.Г. Карнышева, М.И. Жигжитова, А.И. Уланова, Д.Д. Хилтухина, Ц.Н. Номтоева, Б.Ш. Шойдокова, И.А. Кима (Абгулдаева), Ц.Д. Зарбуева, А.Б. Бардамова.

«Галерея солдатской славы» содействует сохранению памяти о воинах-участниках Великой Отечественной войны из Бурятии, Героях Советского Союза, полных кавалерах ордена Славы. Здесь приведены биографическая справка, портрет воина, архивные данные, литература и электронные ресурсы, например, о героях Советского Союза К.В. Оцимике, П.Ф. Сенчихине, генерал-майоре И.В. Балдынове и др.

В разделе «Электронные ресурсы» открыт доступ к изданиям ЦБС: биобиблиографическим указателям, посвященным поэтам Намжилу Нимбуеву, Дулгар Доржиевой, Владимиру Липатову, поэту и прозаику Цыдыпу Цырендоржиеву, известному краеведу, журналисту, педагогу и социологу Евгению

Голубеву; справочно-библиографическим материалам «Воины Бурятии – герои Великой Отечественной войны».

В межпоселенческих центральных библиотеках республики представлены различные краеведческие проекты, содержащие биобиблиографические сведения, архивные данные, фотоматериалы, такие, например, как «Литературная карта» (Прибайкальская ЦБС, <http://pribibibl.ucoz.com>; Муниципальное бюджетное учреждение «Централизованная библиотечная система» МО «Джидинский район», <http://dzhida-bibl.narod.ru/coibonov/person.htm>), «По следам декабристов», «Селенга литературная», «Именитые люди Селенгинского района» (Муниципальное бюджетное учреждение культуры «ЦБС» МО «Селенгинский район», <http://gusbibl.ru/>). «Н.Д. Коробенкова – педагог, писатель, краевед», «И.Ф. Истомин – летописец земли Еланской», «Улзытуев Д.А. – певец степного Забайкалья», «Бичурский солдат на афганской войне» (МБУ «Бичурская централизованная библиотечно-краеведческая система», <http://www.bichbibl.ru/>) [6].

Подводя итог, можно говорить о широком спектре творческих находок библиотечных работников по созданию биобиблиографической продукции. При значительной вариабельности структурирования библиотечных сайтов поиск искомой информации в отдельных случаях, при наличии множества рубрик и подразделов, достаточно затруднителен. В связи с этим можно говорить о желательности согласованных действий библиотек, выработке по возможности единых алгоритмов создания и ведения БД, методических подходов при подготовке и представлении информационных ресурсов во избежание некоторого их дублирования.

Результаты изучения биобиблиографических ресурсов демонстрируют общую картину состояния данного вида библиографии, представляют интерес при планировании и проведении библиометрических исследований. Мониторинг онлайн-ресурсов показывает богатый опыт, накопленный библиотеками Бурятии в области сохранения и продвижения уникальной биобиблиографической продукции. Образцы ее несут мемориальную функцию, способствуют созданию имиджа республики, учреждения, представителей производственной, научной или творческой сферы, используются в справочно-библиографическом и информационном обслуживании пользователей библиотек, служат наглядными пособиями при осуществлении профессиональной и непрофессиональной библиографической деятельности.

### Литература

1. Биобиблиографические указатели и базы данных // Справочник библиографа / науч. ред. Г.Ф. Гордукалова, Г.В. Михеева. СПб. : Профессия, 2014. С. 565–575.
2. Ажеева Р.Б. Краеведческая биобиблиография Бурятии (за последние десятилетия) // Библиопанорама: научно-практический журнал. 2009. № 2. С. 80–83.
3. Базарова Д.В. Краеведческая библиография и краеведческие издания Бурятии за 20 лет: 1990–2010 гг. // Труды ГПНТБ СО РАН. 2014. № 6. С. 68–78.
4. Соловьев Н.А., Мандригина Л.А. Отражение деятельности ученых Новосибирского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук в электронных и традиционных биобиблиографических ресурсах: реалии XXI века // Труды ГПНТБ СО РАН. 2014. № 7. С. 395–403.
5. Бурятия: календарь знаменательных и памятных дат на 2019 год: справ.-библиогр. изд. Улан-Удэ, 2018. 240 с.; То же: URL: [http://buryatika.ru/jirbis2/images/kzd\\_2019.pdf](http://buryatika.ru/jirbis2/images/kzd_2019.pdf)

6. Бичурская централизованная библиотечно-краеведческая система. URL: [http://www.bichbibl.ru/?page\\_id=2952](http://www.bichbibl.ru/?page_id=2952) (дата обращения: 25.08.2019).

**Tatyana L. Odorova**, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation).

E-mail: ot104@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2020, 39, pp. 286–293.

DOI: 10.17223/2220836/39/27

# **BIOBIBLIOGRAPHY ON THE WEBSITES OF LIBRARIES OF BURYATIA**

**Keywords:** biobibliographic indexes; website; library; Buryatia; prominent figures of the republic.

The study of the current state of biobibliography of Buryatia, presented in the library web environment, was the purpose of this article. The author used methods of comparative analysis, monitoring of the web environment, bibliographic. The research results should include a representation of the forms of bio-bibliographic information that exists in the library web environment. The comparative characteristics of Internet resources contributes to the discovery of specifics in the creation of information products by libraries of various types and types. Links to websites identified in the process of studying the electronic environment can be used as a guide to the bio-bibliographic resources of the libraries of the republic.

The article reflects bio-bibliographic information on library websites, which is publicly available. Traditional bio-bibliographic indexes are reviewed – digital copies and electronic versions of printed publications, original bibliographic products, complex electronic resources, databases that combine elements of bio-bibliographic, reference, full-text materials. Data on information products of scientific and public libraries was revealed: the National Library of the Republic of Buryatia, universities, the Buryat Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (BSC SB RAS), the Republican Library for Children and Youth, centralized library systems of the city of Ulan-Ude and the republic.

Bibliographic information in the form of indexes, dictionaries (“Who's Who”), databases (“Teachers' Works”, etc.) has a special place on the websites of scientific libraries of universities: Buryat State University, East Siberian State University of Technology and Management, Buryat State Agricultural Academy, East-Siberian State Institute of Culture. The website of the Central Scientific Library of the BSC SB RAS reflects the “Works of the BSC SB RAS employees” in the same heading, information on memorial libraries of prominent scientists in the field of physical and mathematical sciences, literary criticism, art history, ethnography, oriental studies.

The website of the National Library of the Republic of Buryatia provides the most valuable editions of local history topics: electronic versions of printed publications, reference and bibliographic databases, and electronic collections dedicated to prominent figures of the republic. Republican library for children and youth, Central City Library named after I.K. Kalashnikov, the centralized library systems of Ulan-Ude and the republic are created and distributed in the Internet space, mainly bio-bibliographic information of recommendatory nature, in order to popularize the personality of the writer, public figure, war hero, historical character.

Conclusions are made about the diversity of forms of bio-bibliographic information in the library web environment and, at the same time, the need to achieve common organizational and methodological approaches of libraries to create bio-bibliography in the republic and its presentation in the Internet space. The general picture of the state of biobibliography considered in the article, the mentioned names of famous figures of the republic give a curtailed knowledge about of the development of science, culture and other areas of public life in the past and in modern times.

## **References**

1. Gordukalova, G.F. & Mikheyeva, G.V. (eds) (2014) *Spravochnik bibliografa* [Bibliographer's Reference Book]. St. Petersburg: Professiya. pp. 565–575.
2. Azheyeva, R.B. (2009) Kraevedcheskaya biobibliografiya Buryatii (za poslednie desyatiletiya) [Local history bio-bibliography of Buryatia (for the last decades)]. *Bibliopanorama*. 2. pp. 80–83.
3. Bazarova, D.V. (2014) Kraevedcheskaya bibliografiya i kraevedcheskie izdaniya Buryatii za 20 let: 1990–2010 gg. [Local history bibliography and local history publications in Buryatia for 20 years: 1990–2010]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 6. pp. 68–78.
4. Solovyev, N.A. & Mandrinina, L.A. (2014) Otrazhenie deyatel'nosti uchenykh Novosibirskogo na-uchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk v elektronnykh i



traditsion-nykh biobibliograficheskikh resursakh: realii XXI veka [Reflection of the activities of scientists of the Novosibirsk Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences in electronic and traditional bio-bibliographic resources: realities of the 21st century]. *Trudy GPNTB SO RAN*. 7. pp. 395–403.

5. Cbs-uu.ru. (2018) *Buryatiya: kalendar' znamenatel'nykh i pamyatnykh dat na 2019 god* [Buryatia: calendar of significant and memorable dates for 20]. [Online] Available from: [http://www.bichbibl.ru/?page\\_id=2952](http://www.bichbibl.ru/?page_id=2952) (Accessed: 2nd August 2019).

6. Bichur Centralized Library and Local Lore System. (n.d.) [Online] Available from: [http://www.bichbibl.ru/?page\\_id=2952](http://www.bichbibl.ru/?page_id=2952) (Accessed: 25th August 2019).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Афанасьев Геннадий Карпович** – профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Орловского государственного института культуры.

E-mail: kni.ogiik@mail.ru

**Бакиева Ольга Афанасьевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусств Института психологии и педагогики Тюменского государственного университета (Тюмень).

E-mail: bakieva\_1963@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: soler@front.ru

**Водопьянова Елена Викторовна** – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Центра культурологии Института Европы РАН (Москва).

E-mail: veritas-41@yandex.ru

**Гаузер Ирина Владимировна** – магистр культурологии; старший преподаватель кафедры правовых и социальных наук Сибирского государственного университета геосистем и технологий (г. Новосибирск); аспирант кафедры культурологии Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (Ярославль).

E-mail: i.v.gayzer@sgugit.ru

**Голев Иван Александрович** – магистрант кафедры культурологии, теории и истории культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

**Дмитриенко Надежда Михайловна** – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии, культурного и природного наследия Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: vassa.mv@mail.ru

**Донская Елена Викторовна** – кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь).

E-mail: elenadonskaja@mail.ru

**Ермолин Евгений Анатольевич** – доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой журналистики и издательского дела Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского (Ярославль).

E-mail: ye.yermolin@yspu.org

**Изотова Надежда Николаевна** – кандидат культурологии, доцент кафедры японского, корейского, монгольского и индонезийского языков Московского государственного института (университета) международных отношений МИД России (Москва).

E-mail: izotova@list.ru

**Кирдяшкин Иван Владимирович** – кандидат исторических наук, доцент кафедры политологии факультета исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: kirdjhkin@mail.ru

**Коробейникова Лариса Александровна** – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: larisa\_korobeynikova@rambler.ru

**Кузоро Кристина Александровна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности Института искусств культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: clio-2002@mail.ru

**Ляпкина Анна Алексеевна** – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: anna\_lyapkova@rambler.ru

**Макиенко Марина Алексеевна** – кандидат философских наук, доцент отделения социально-гуманитарных наук Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).

E-mail: mma1252@gmail.com

**Маленко Сергей Анатольевич** – доктор философских наук, профессор, заведующий отделением философии и культурологии, заведующий кафедрой теории, истории и философии культуры Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Новгород).

E-mail: olenia@mail.ru

**Меньшиков Леонид Александрович** – кандидат философских наук, доцент; заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

E-mail: lmensch@mail.ru

**Михайлова Надежда Владимировна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и истории культуры Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир).

E-mail: cnadezhda@yahoo.com

**Найко Наталья Михайловна** – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой теории музыки и композиции, профессор Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского (Красноярск).

E-mail: mikina1@yandex.ru

**Некита Андрей Григорьевич** – доктор философских наук, профессор кафедры теории, истории и философии культуры Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Новгород).

E-mail: beresten@mail.ru

**Новосельская Вера Вадимовна** – кандидат педагогических наук, министр культуры Республики Крым (Симферополь).

E-mail: arinanovoselskaya@gmail.com

**Овчинникова Ранса Юрьевна** – кандидат искусствоведения, доцент Омского государственного технического университета (Омск).

E-mail: O-R-U@mail.ru

**Одорова Татьяна Леонтьевна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ).

E-mail: otl04@mail.ru

**Преснякова Александра Валерьевна** – студентка Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: mister.dark.97@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

**Санду Ольга Михайловна** – кандидат технических наук, доцент, зав. кафедрой технологии промышленной и художественной обработки материалов Ижевского государственного технического университета им. М.Т. Калашникова.

E-mail: sanduolgamail@gmail.com

**Сартакова Анна Владимировна** – аспирант по направлению 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов», Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ).

E-mail: sartakova.ann@mail.ru

**Семергеев Валерий Борисович** – доцент кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Орловского государственного института культуры.

E-mail: kni.ogiik@mail.ru

**Серикова Татьяна Юрьевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: serikova\_72@mail.ru

**Солдатова Галина Евлампьевна** – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск).

E-mail: ge.soldatova@yandex.ru

**Федотова Наталья Геннадьевна** – кандидат философских наук, доцент кафедры теории истории и философии культуры Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Новгород).

E-mail: fedotova75@mail.ru

**Чукуров Андрей Юрьевич** – кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Института философии человека Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург).

E-mail: achukurov@yandex.ru

**Швецова Антонина Викторовна** – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь).

E-mail: voljaton@rambler.ru

**Шинкевич Павел Геннадьевич** – доцент Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; аспирант кафедры истории философии и логики философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: [pashechka@sibmail.com](mailto:pashechka@sibmail.com)

**Элькан Ольга Борисовна** – кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь).

E-mail: [elkan.79@mail.ru](mailto:elkan.79@mail.ru)

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
2020. № 39**

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 18.09.2020 г. Дата выхода в свет 02.10.2020 г.  
Формат 70х100<sup>1/16</sup>. Печ. л. 18,63; усл. печ. л. 24,22; уч.-изд. л. 25,56.  
Тираж 50 экз. Заказ № 4401. Цена свободная.

---

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36  
Томский государственный университет

Издание отпечатано на оборудовании Издательского Дома  
Томского государственного университета  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49  
<http://publish.tsu.ru>; e-mail: [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)