

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2021

№ 41

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 Российской государственной 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. Филема, 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. Bagashov (Tyumen, Russia);

T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia);

David Nicholas (United Kingdom, USA);

Carlo Ginzburg (Italy, USA);

Maria Lorena Amorós Blasco (Murcia, Spain);

E.O. Kuprovskaya (Paris, France);

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

K.G. Fileva (Plovdiv, Bulgaria);

Joerg H. Gleiter (Berlin, Germany);

N.P. Kolyadenko (Novosibirsk, Russia);

N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

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 Российской 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. музыкоznания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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);

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Базилевич М.Е., Ким А.А. Стилистические особенности европейской архитектуры банковских учреждений г. Гуанчжоу конца XIX – начала XX в. на примере о. Шамань.....	5
Бляинкинштейн О.Н., Попкова Н.А., Савельев М.В., Унагаева Н.А., Федченко И.Г., Чуй Я. Социокультурная основа градостроительного регулирования открытых общественных пространств городов	18
Водопьянова Е.В., Коробейникова Л.А. Цифровизация как инструмент сохранения и продвижения европейской культуры	41
Корниенко М.А. Шартрская школа в эпоху культурного ренессанса XII века: содержательные приоритеты и векторы эволюции	48
Кузовенкова Ю.А. Девушки в граффити: гендерные особенности российского молодежного сообщества	59
Рябченко Д.О. Класс Икс: ценности и тенденции формирования в условиях креативного общества	73
Стеклова И.А., Рагужина О.И. Парки скульптуры последней трети XX в. – начала XXI в.: опыт типологии	80
Третьякова М.С., Аганина Н.С. Иероглиф и икебана: от баланса инь-ян к разрушению формы син-гё-со	95
Яркова Е.Н. Цифровая культура как объект культурологии: к проблеме методологических альтернатив	112

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Гультиева Г.С. Китайская народная картина нянхуа – феномен культуры XX века	127
Дмитриева Н.Ю., Малютина Т.В. Диалектика самопознания в художественном образе картины В.М. Васнецова «Аленушка».....	139
Жердев В.В. Росписи А.Е. Бейдемана в соборе св. Александра Невского в Париже в связи с крымским периодом творчества художника.....	149
Ненашева Л.В. Художественное оформление северных рукописных книг	163
Поморцева Н.В., Мороз Т.И. Особенности становления музыкальной инфраструктуры Кемеровской области (20–40-е годы XX века).....	179
Суворова А.А. Психиатрический пациент как художник: формирование дискурса аутсайдерского искусства в первой четверти XX века	185

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Горбатов А.В., Демченко А.Г. Колокола и звонарская традиция на кузнецкой земле: история и современность	198
Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Аркадий Яковлевич Тугаринов и становление Красноярского музея	207
Едакина Д.А., Черняк Э.И. Феномен архитектурного наследия	215
Зуев И.Н., Мусухранов И.Л., Романова Е.Г. Аспекты теоретического осмыслиения народного и народно-сценического танца Алтая	225
Караченцев И.С. Университетские уставы как законодательная основа музейного дела в российских университетах (XIX – начало XX в.).....	234
Куклинова И.А. Культурная медиация: история и современное понимание термина	240
Плетнева Л.М., Бардина П.Е., Березовская С.В., Цурикова А.Ю. История создания и функционирования историко-краеведческой экспозиции «По реке времени» в Музее г. Северска.....	248
Родионова Д.Д., Балабанов П.И. Аксиологический аспект топологии и метрики музеиного пространства	265

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ермолова А.И. Детские библиотеки в социокультурном пространстве Томска 1960–1970-х гг.	272
Колосова Г.И. Коллекция учебников и изданий по вопросам образования в России в библиотеке графа П.А. Валуева.....	283

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Андреева Е.А. Рецензия на кн.: Дмитриенко Н.М., Голев И.А. Томск. Потанин: экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 128 с.	294
--	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Bazilevich M.E., Kim A.A. Stylistic features of the European architecture of banking institutions in Guangzhou late 19th – early 20th century on the example of Shamyan island.....	5
Bliankinshyein O.N., Popkova N.A., Savelyev M.V., Unagaeva N.A., Fedchenko I.G., Chui Ia.V. Sociocultural Basis of Urban Planning Regulation for Public Open Spaces.....	18
Vodopiyanova E.V., Korobeynikova L.A. Digitalization as a tool for preserving and promoting European Culture.....	41
Kornienko M.A. Chartres School in the 12th Century Cultural Renaissance: Substantive Priorities and Evolution Vectors.....	48
Kuzovenkova Y.A. Graffiti Girls: Gender Features of Russian Youth Subculture.....	59
Ryabchenko D.O. Class X: values and trends of formation in the conditions of the creative economy	73
Steklova I.A., Raguzhina O.I. Sculpture parks of the XX century last third – the XXI century beginning: typology experience	80
Tretyakova M.S., Aganina N.S. Japanese characters and Ikebana: From Yin Yang balance to breaking of form with Shin Gyo So	95
Yarkova E.N. Digital culture as an object of cultural studies: the problem of methodological alternatives.....	112

ART HISTORY

Gulyaeva G.S. Chinese national picture nianhua – a phenomenon of culture of the XX century	127
Dmitrieva N.Y., Malyutina T.V. The dialectic of self-knowledge portrayed in artistic imagery in the paintings of V.M. Vasnetsov "Alyonushka"	139
Zherdiev V.V. A.Ye. Beideman's murals in St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris in connection with the Crimean period of the artist's oeuvre	149
Nenasheva L.V. The artistic decoration of northern manuscripts.....	163
Pomorceva N.V., Moroz T.I. Features of formation of the musical infrastructure of Kemerovo Region (20–40-th years of XX century).....	179
Suvorova A.A. Psychiatric patient as an artist: forming the discourse of outsider art in the earlyXXth century	185

CULTURAL HERITAGE

Gorbatov A.V., Demchenko G.A. Bells and Bell-ringing tradition in Kuznetsk Land:history and present time.....	198
Dmitrienko N.M., Chernyak E.I. Arkadiy Yakovlevich Tugarinov and the formation of Krasnoyarsk Museum	207
Edakina D.A., Chernyak E.I. Architectural heritage phenomenon.....	215
Zuev I.N., Musukhranov I.L., Romanova E.G. Aspects of the theoretical understanding of the folk and folk stage dance of Altai	225
Karachentsev I.S. University Charters as a Legislative Basis for Museum Business in Russian Universities (XIX – early XX centuries).....	234
Kuklinova I.A. Cultural mediation: history and current understanding of the term	240
Pletneva L.M., Bardina P.E., Berezovskaya S.V., Tsurikova A.Yu. The History of the Local History Exposition "Along the River of Time" in the Museum of Seversk	248
Rodionova D.D., Balabanov P.I. Axiological aspect of topology and metrics Museum Area.....	265

THE ROLE OF LIBRARIES IN CULTURE IN HISTORY AND MODERN TIMES

Ermolova A.I. Children's libraries: the case of Tomsk, 1960–1970	272
Kolosova G.I. Collection of textbooks and publications on education in Russia in the library of Count P.A. Valuev	283

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Andreeva E.A. Tomsk_Potanin: excursion route. Review of the book: Dmitrienko N.M., Golev I.A. Tomsk_Potanin: excursion route / scientific. ed. E.I. Chernyak. Tomsk: Publishing house of Vol. University, 2020.128 p.:.....	294
---	-----

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS.....	300
-------------------------------------	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 711.4

DOI: 10.17223/22220836/41/1

М.Е. Базилевич, А.А. Ким

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЕВРОПЕЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ БАНКОВСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ Г. ГУАНЧЖОУ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В. НА ПРИМЕРЕ О. ШАМЯНЬ

Рассматривается архитектура европейских банковских учреждений г. Гуанчжоу, построенных на территории о. Шамянь в конце XIX – начале XX в. Даётся краткий исторический экскурс в историю формирования Британской и Французской концессий. Проведен композиционный и стилистический анализ, дано иконографическое описание зданий основных банков, расположенных в границах бывших европейских концессий на о. Шамянь. В ходе исследования выявлены общие принципы развития архитектуры банковских учреждений Гуанчжоу.

Ключевые слова: банковские учреждения, о. Шамянь, колониальная архитектура.

Введение

История современного этапа взаимодействия европейской цивилизации с культурой и экономикой Китая началась в XVI в., с началом развития морской торговли. Наиболее интенсивно в этот период развивались портовые города провинции Гуандун, которая ввиду своего выгодного расположения вблизи развивающихся колоний европейских государств в Юго-Восточной Азии стала форпостом в отношениях Китая и Запада. При этом одной из ключевых точек для такого взаимодействия стал город Гуанчжоу, который наряду с Сямынем, Нинбо и Сунцзянем (современный район Шанхая) являлся одним из немногих портов, открытых для внешней торговли, а в 1757–1842 гг. – в период усиления самоизоляционистской политики Китая – остался единственными воротами для торговли с Европой [1].

Указанные обстоятельства способствовали быстрому экономическому росту города и созданию в нем привлекательных условий для европейских коммерческих компаний. Несмотря на существовавший в то время запрет на расселение иностранцев на территории Поднебесной, китайское правительство выделило небольшой участок прибрежной территории, западнее района Сигуань, где уже в 1684 г. появились первые постройки Британской Ост-Индской компании, а позже и торговые представительства других государств. Район этот получил название «Тринадцать факторий», по количеству европейских стран, имевших в нем свои представительства, и активно развивался вплоть до 1839 г. Первая опиумная война (1839–1842 гг.), появление новых открытых портов и передача о. Гонконг Великобритании привели к тому, что Гуанчжоу как торгово-экономический центр стал отходить на второй план.

Данное обстоятельство усугубило быстрое развитие Гонконга, ставшего вскоре главными морскими воротами региона и уступавшего только Шанхаю [1–4]. Кроме того, пожары 1841 и 1856 гг., произошедшие во время Первой и Второй (1856–1860 гг.) опиумных войн, нанесли серьезный ущерб застройке «Тринадцати факторий», после чего район не стали восстанавливать, а перенесли на новое место: сначала на о. Хэнань, а в 1859 г. на о. Шамянь, имевший более выгодное расположение.

В 1861 г. Великобритания и Франция, воспользовавшись своей победой во Второй опиумной войне, добились права создания собственных концессий на территории острова. При этом Великобритании передавалась большая его часть (рис. 1).

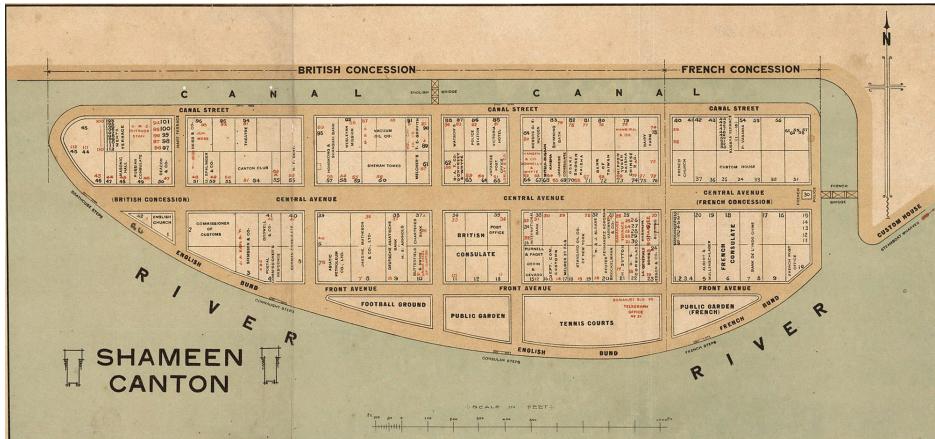


Рис. 1. Карта о. Шамянь с обозначением территорий иностранных концессий, нач. XX в.

Fig. 1. Map of Shamian Island with the designation of the territories of foreign concessions, early 20th century

Развитие Британской концессии ввиду близости Гонконга проходило относительно медленно, и на начальном этапе остров застраивался утилитарными деревянными сооружениями. Современные здания, составляющие нынешний ансамбль Шамяня, построены в основном в конце XIX – начале XX в. Репрезентативные здания, расположенные в границах Британской и Французской концессий, представляют собой образцы европейской архитектуры, характерной для Гонконга и Французского Индокитая [2–7].

Банковские учреждения на территории Британской концессии

Рассмотрение архитектуры зданий банковских учреждений о. Шамянь, находящихся на территории принадлежавшей Британской концессии, представляется целесообразным начать со здания Гонконгско-Шанхайской банковской корпорации (Hong Kong and Shanghai Banking Corporation; HSBC). Эта организация, созданная в Гонконге в 1864 г., стала первым иностранным банком, чья штаб-квартира располагалась за границей. В Гуанчжоу филиал HSBC открылся в 1880 г. [8] Первое здание банка располагалось на о. Шамянь на участке с современным адресом №. 54 Shamian Dajie. Однако в 1920 г. оно было полностью перестроено с целью увеличения площади филиала [9]. Новое четырехэтажное прямоугольное в плане сооружение общей площадью более тысячи квадратных метров представляет собой пример архитектуры

эклектики с заметным преобладанием мотивов неоклассицизма (рис. 2). Угловое положение здания в структуре застройки определило характер его объемно-пространственной композиции. Сооружение имеет два равноценных уличных фасада. Главный вход расположен с угла. Пластическое решение стен первого этажа, выполненного в виде массивного рустованного цоколя, определено ритмом сгруппированных по вертикали тройных прямоугольных и круглых окон, а также межоконных простенков, украшенных полукруглыми нишами. Второй и третий этажи объединены по вертикали коннелированными колоннами, спаренными на западном фасаде и одинарными на южном, и образуют широкую галерею. Угловая часть основного объема в уровне первого этажа акцентирована тремя сандриками, размещенными в полукруглых нишах. Венчающая часть здания отделена от нижних этажей широким карнизом и состоит из четвертого этажа, парапета и башенного объема в юго-западном углу крыши. Пластическое решение уличных фасадов в уровне четвертого этажа отличается лаконичностью и простотой. Башенный объем, напротив, богато декорирован. Вершина и тело башни тяготеют к стилистике классического возрождения. Полусферический купол с 6-метровым флагштоком, венчающий цилиндрический барабан, образует верхнюю часть башни. Структурные квадратные колонны корпуса башни окружены декоративными круглыми колоннами ионического ордера. Дополнительную выразительность башенному объему придают балконы с балюстрадой, поддерживаемые кронштейнами. В форме массивных валют, поддерживающих основание башни, читаются черты необарокко. В целом архитектура бывшего здания HSBC отличается монументальностью и парадностью. Следует отметить, что использование мотивов классической архитектуры в рассматриваемый период было достаточно широко распространено при строительстве банковских учреждений, владельцы которых стремились выразить идею устойчивости, надежности, монументальности как самого сооружения, так и организации, находившейся в нем.

Здание Чартерного банка Индии, Австралии и Китая (The Chartered Bank of India, Australia and China) находится по адресу No. 49 Shamian Dajie и, как и бывшее здание HSBC, имеет угловое положение в структуре застройки. Следует отметить, что подобный прием был достаточно широко распространен в архитектуре банковских учреждений колониального периода. Два равноценных уличных фасада и срезанный угол, обращенный на перекресток, позволяли сооружению активно внедряться в городскую среду, включая в «зону притяжения» сразу две улицы. Бывшее здание Чартерного банка Индии, Австралии и Китая, построенное в начале XX в., представляет собой кирпичный трехэтажный квадратный в плане объем площадью 680 м², перекрытий плоской крышей. Северный и восточный фасады богато декорированы в стилистике неоклассицизма и имеют схожее композиционное решение (рис. 3). Первый и второй этажи объединены по вертикали двумя одинарными и тремя спаренными ионическими колоннами с высокой базой, поддерживающими массивный архитрав. Третий этаж выполнен в виде веранды с квадратными колоннами и отделен от нижних этажей широким карнизом с дентикулами. Ограждение крыши выполнено в виде каменных столбиков с кованой решеткой. Вход в здание осуществляется с угла и акцентирован сандриком. Западный и южный фасады – второстепенны, их краснокирпичные стены не оштук-

катуриены и лишены классического декора. Внешний облик сооружения с момента его строительства сохранился практически в первозданном виде, изменения претерпела внутренняя планировка, а по полу вестибюля первого этажа была сделана стяжка из прорезиненного бетона.

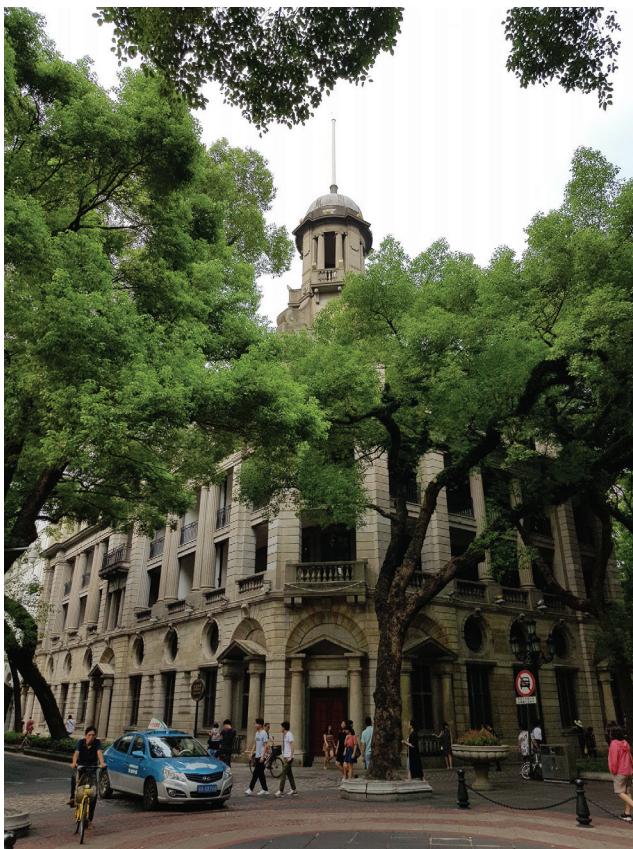


Рис. 2. Здание Гонконгско-Шанхайской банковской корпорации. Фото 2018 г.

Fig. 2. Building of the Hong Kong-Shanghai Banking Corporation. Photo 2018



Рис. 3. Здание Чартерного банка Индии, Австралии и Китая. Фото 2018 г.

Fig. 3. Building of the Charter Bank of India, Australia and China. Photo 2018

Еще одним примером архитектуры неоклассицизма на территории Британской концессии является бывшее здание Международной банковской корпорации, известное также как Сити банк (The City Bank). Построено оно, по одним данным [8], по проекту известной в Нью-Йорке и Шанхае архитектурной фирмы Murphy & Dana, а по другим [9] – австралийского архитектора Артура Пурнелла. Сооружение состоит из двух объемов: основного здания и вспомогательного, объединенных переходом. Основной объем имеет два уличных фасада – восточный и южный, со стороны которого осуществляется главных вход в здание. Отличительной особенностью здания является массивная ионическая колоннада, объединяющая по вертикали первый и второй этажи (рис. 4). Диаметр колонн составляет 1,3 м, а высота – 8,42 м. По некоторым данным, эти колонны являются самыми высокими среди всех зданий, построенных на о. Шамянь. Еще одна особенность сооружения – скрипты X-образной формы под окнами второго этажа. Эти элементы, используемые для увеличения воздухопроницаемости здания, получили достаточно широкое распространение в архитектуре Гуанчжоу из-за жаркого и влажного климата.



Рис. 4. Здание Международной банковской корпорации известное также как Сити банк (The City Bank), колоннада. Фото 2018 г.

Fig. 4. The building of the International Banking Corporation, also known as The City Bank, colonnade. Photo 2018

В 1907 г. свою деятельность на территории Гуанчжоу начал Банк Тайваня [Ibid.]. Как и большинство банковских сооружений о. Шамянь, здание Банка Тайваня построено в стиле эклектики с преобладанием мотивов неоклассицизма. Уличный фасад украшают шесть дорических колонн, объединяющих по вертикали второй и третий этажи, образуя тем самым откры-

тую веранду. Первый этаж решен в виде рустованного цоколя. Главный вход акцентирован сандриком с треугольным фронтоном (рис. 5).



Рис. 5. Здание банка Тайваня, оформление главного входа. Фото 2018 г.

Fig. 5. Bank of Taiwan building, decoration of the main entrance. Photo of 2018

Японские коммерческие организации стали размещаться на территории о. Шамянь несколько позже относительно других иностранных фирм, поэтому их представительства преимущественно сосредоточены в северной части острова. Так, в 1915 г. на улице Shamian Beijie появилось необычное по своей архитектуре здание, принадлежавшее японской коммерческой корпорации Митсубиши (Mitsubishi Bank) [9]. Это четырехэтажное сооружение представляет собой выразительный пример архитектуры эклектики (рис. 6). Квадратный в плане кирпичный объем перекрыт плоской крышей. С архитектурной точки зрения наибольший интерес представляет уличный фасад, решенный в виде симметричной композиции, основанной на сочетании элементов модерна, неоклассицизма и необарокко. Отличительной особенностью сооружения является полукруглый эркер. Главный вход расположен в полукруглой нише и акцентирован разорванным сандриком. В фасадной отделке используется декоративный кирпич оранжево-коричневого оттенка, разделенный горизонтальными линиями в уровне первого этажа, а также белый декор, ярко выделяющийся на фоне кирпичной кладки и оштукатуренных стен.



Рис. 6. Здание, принадлежавшее японской коммерческой корпорации Митсубиши (Mitsubishi Bank).
Фото 2018 г.

Fig. 6. The building of the Japanese commercial corporation (Mitsubishi Bank). Photo 2018

Еще один японский банк – Yokogama Specie Bank – располагался напротив Гонконгско-Шанхайского банка в здании, в котором ранее находилось чешское консульство. Это сооружение, построенное в начале XX в., так же как и здание Mitsubishi Bank, представляет собой пример архитектуры эклектики (рис. 7). Северный и западный фасады трехэтажного объема имеют равнозначное пластическое решение. Стены первого этажа и угловые части стен второго этажа облицованы декоративным серым камнем с использованием элементов классицизма и ренессанса в оформлении входов и пластической проработке стен. Решение уровня второго и третьего этажей тяготеет к стилистике модерна. Стены оштукатурены, окна объединены по вертикали широким архивольтом. В целом подобное решение в сочетании с сильно вынесенным карнизом придает сооружению визуальную легкость, особенно заметную на фоне монументальности здания HSBC.



Рис. 7. Здание банка Yokogama Specie. Фото 2018 г.

Fig. 7. Building of Yokogama Specie Bank. Photo 2018

На развитие архитектурного ансамбля о. Шамянь определенное влияние оказала деятельность торговых компаний, принадлежавших семье Sassoon, – The E.D. Sassoon & Co., Ltd. и D. Sassoon Sons Co., Ltd. Известно, что эти компании специализировались на продаже индийского хлопка и опиума, ввозимых в Кантон (ныне Гуанчжоу) из Бомбея (ныне Мумбаи), и имели на территории Британской концессии два собственных офисных здания, построенных в конце XIX в. [9]. Первое из них принадлежало The E.D. Sassoon & Co. Ltd. и находится в южной части острова на участке No. 1 Shamian Beijie (рис. 8). Здание представляет типичный пример архитектуры колониального стиля с характерным для него использованием ордерных колонн, объединяющих по вертикали несколько этажей и обращающихся тем самым открытую веранду. По имеющимся данным, в нем длительное время размещался Немецко-Азиатский банк (Deutsche Asiatic Bank).



Рис. 8. Здание, принадлежавшее компании The E.D. Sassoon & Co., Ltd. Фото 2018 г.

Fig. 8. Building owned by The E.D. Sassoon & Co., Ltd. Photo 2018

Второе здание принадлежало компании D. Sassoon Sons Co., Ltd. и располагалось на пересечении улиц Shamian Dajie и Shamian 2 Jie (рис. 9). Это Г-образное в плане трехэтажное сооружение построено в стиле неоклассицизма. Северный и западный уличные фасады имеют схожее композицион-

ное решение. Первый этаж был выполнен в виде цоколя, а второй и третий этажи объединены по вертикале одинарными колоннами, на западном фасаде образующими открытую веранду. Угол здания скруглен, что придает объему большую плавность и выразительность.



Рис. 9. Здание, принадлежавшее компании D. Sassoon Sons Co., Ltd., детали. Фото 2018 г.

Fig. 9. Building owned by D. Sassoon Sons Co., Ltd., details. Photo 2018

В северо-западной части первого этажа длительное время располагался филиал Медународного банка (International Bank), вход в который осуществлялся с угла здания. Доступ в офисы компании D. Sassoon Sons Co., Ltd. осуществлялся со стороны улиц Shamian Dajie и Shamian 2 Jie.

Французские банковские учреждения на о. Шамянь

The Banque de L'Indo-Chine, известный также как Банк Индокитая, или Вьетнамский банк, со штаб-квартирой в Париже был основан в 1875 г. как коммерческий банк, целью которого являлось развитие французских колоний. Первое здание банка Индокитая на о. Шамянь появилось в 1890 г. на территории Французской концессии [8]. Сохранившаяся фотография начала XX в. дает представление о первоначальном облике этого сооружения (рис. 10).



Рис. 10. Здание The Banque de L'Indo-Chine, первоначальный вид. Фото нач. XX в.

Fig. 10. Building of The Banque de L'Indo-Chine, initial view. Photo from the beginning 20th century



Рис. 11. Здание The Banque de L'Indo-Chine, современное состояние. Фото 2018 г.

Fig. 11. Building of The Banque de L'Indo-Chine, current view. Photo 2018

Двухэтажный прямоугольный в плане объем, поставленный на высоком цоколе, был выстроен в стилистике неоклассицизма. Парадный симметричный фасад, обращенный на улицу Nan Jie, решен в виде двухэтажной галереи, первый этаж которой представлял собой аркаду, а второй – колоннаду с балюстрадой. Венчающая часть здания решалась в виде массивного глухого парапета, а центральная ось главного фасада акцентировалась трехчастным аттиком. В ходе современной реконструкции претерпела изменения колоннада в уровне второго этажа, в частности упрощена форма капителей круглых колонн и убрана рустовка крайних квадратных колонн. Кроме того, была изменена форма парапета (в настоящее время он решен в виде балюстрады), а также утрачен аттик (рис. 11).

Второе здание Банка Индокитая было построено в начале XX в. на территории Британской концессии, на участке современным адресом № 3 Shamian 1 Jie. Это прямоугольное в плане четырехэтажное сооружение в стиле эклектики с сочетанием характерных элементов неоклассицизма и необарокко имеет два разных по пластическому решению симметричных уличных фасада. Первый этаж банковского здания решен в виде массивного рустованного цоколя с большими полукруглыми окнами и глубокими порталами входов (трех на восточном фасаде и двумя на северном). Верхние этажи с их гладкими стенами и лепным декором, напротив, выглядят облегченными. Пластическое решение северного фасада определено ритмом прямых и полуциркульных окон, имеющих различные обрамления в виде архивольтов и характерных по форме для необарокко сандриков, а также разных по форме балконов на уровне второго и четвертого этажей. Отличительной особенностью восточного фасада является решение его центральной части в виде галереи. Так, уровни второго и третьего этажей объединены при помощи массивных колонн, поддерживающих аркаду, устроенную в уровне четвертого этажа. Сооружение имеет плоскую крышу, оформленную по периметру деко-

ративными перилами. Все фасады здания облицованы натуральным камнем. Подобное решение придает архитектуре здания Банка Индокитая особую выразительность. В настоящее время объект находится на реконструкции.

Еще одним банковским учреждением на территории Французской концессии стал Китайско-Французский промышленный банк (China & France Industry Bank). Его сохранившееся здание расположено по адресу № 22 Shamian Nanjie, по соседству с бывшим садом Французской концессии. Следует отметить, что эта организация являлась первым китайско-иностранным совместным банком. Его головной офис находился во Франции, в Париже, а отделение в Гуанчжоу было открыто в 1913 г. [9]. Сооружение представляет собой еще один пример архитектуры эклектики, однако от окружающей застройки его отличает достаточно сложный характер объемно-пространственной композиции.



Рис. 12. Здание Китайско-Французского промышленного банка. Фото 2018 г.

Fig. 12. Building of the Sino-French Industrial Bank. Photo 2018

Основной объем здания трехэтажный с выступающим двухэтажным скругленным ризалитом, образующим террасу на уровне третьего этажа. Сооружение имеет плоскую крышу. Центральная ось главного фасада акцентирована павильоном с куполом. Главный вход расположен в ризалите и решен в виде портала. В декоративном оформлении уличных фасадов используются пилястры, плавно переходящие в кронштейны, поддерживающие сильно вынесенный карниз, а также вставки из цветной керамики в подоконных нишах. В стилистическом отношении архитектура сооружения тяготеет к модерну. Характерные черты этого стиля прослеживаются в скругленных формах ризалита, плавных очертаниях перил лестницы главного входа, форме кронштейнов и рисунке кованых ограждений террасы (рис. 12).

Заключение

Территориальная обособленность о. Шамянь от китайской части Гуанчжоу, а также действие в границах концессий британских и французских заоконов способствовали тому, что развитие архитектурного ансамбля острова

в целом осуществлялось в русле передовых западноевропейских архитектурных и градостроительных течений. Большинство банковских зданий здесь построено в стиле эклектики с преобладанием мотивов неоклассицизма; безусловно, данное обстоятельство связано со стремлением владельцев банковских корпораций продемонстрировать клиентам и конкурентам финансовую мощь своих организаций. Отмечается активное использование тектоники и элементов ордерной системы, колоннад, аркад, выделение первого этажа в виде рустованного цоколя. Прослеживаются и мотивы ренессансной архитектуры, барокко и модерна. На формирование облика банковских зданий Шамяня сильное влияние оказали местные условия. Жаркий и влажный субтропический климат юга Китая способствовал распространению в архитектуре сооружений данного типа ордерных колоннад, образующих глубокие открытые веранды, а также использованию X-образных скриптов – элементов для обеспечения естественной вентиляции зданий, ставших, помимо этого, выразительным элементом фасадного декора.

Литература

1. Дацзышен В.Г. Новая история Китая. Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2004. 346 с.
2. Hudson G.F. The Far East // The New Cambridge Modern History. Cambridge : Cambridge University Press, 1960. Vol. 10: The Zenith of European Power. 1830–1870 / ed. J.P.T Bury. P. 685–713.
3. Perdue P.C. Rise & Fall of the Canton Trade System III. Canton & Hong Kong // Massachusetts Institute of Technology. URL: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_01/pdf/cw03_essay.pdf (accessed: 25.08.2018).
4. Henriot C., Yeh Wen-hsin. Visualising China, 1845–1965. Moving and Still Images in Historical Narratives. Lieden ; Boston : Brill, 2013. 489 p.
5. Morris C. Westland Colonies: Louisiana, Guangzhou, Pondicherry, and Senegal // Cultivating the Colonies. Colonial States and Their Environmental Legacies. Athens : Ohio University Press, 2011. P. 135–163.
6. The interpretation and inheritance of traditional Chinese architecture. Guangdong volume / eds. Xu Tang, Dongyu Li, Hua Zhang, Chengcheng Li. Beijing : China Builing Industry Press, 2015. 286 p.
7. Harbin to Hanoi. The Colonial Built Environment in Asia, 1840 to 1940 / eds. L. Victor, V. Zatsepine. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2013. 316 p.
8. Farris J.A. Enclave to Urbanity. Canton, Foreigners, and Architecture from the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2016. 280 p.
9. Shamiandao. URL: <http://www.shamiandao.cn> (accessed: 25.08.2018).

Mikhail E. Bazilevich, Pacific National University (Khabarovsk, Russian Federation).

E-mail: mikhailbazilevich@gmail.com

Anton A. Kim, Pacific National University (Khabarovsk, Russian Federation).

E-mail: ant.kim@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 5–17.

DOI: 10.17223/2220836/41/1

STYLISTIC FEATURES OF THE EUROPEAN ARCHITECTURE OF BANKING INSTITUTIONS IN GUANGZHOU LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURY ON THE EXAMPLE OF SHAMYAN ISLAND

Keywords: banking institutions; Shamyen island; colonial architecture.

The article is devoted to the architecture of European banking institutions in Guangzhou, built on the territory of Shamyen island in the late 19th – early 20th century. A brief historical excursion into the history of the formation of the British and French concessions is given. This publication examines the stylistic and compositional features of the architecture of such banking institutions as: Hong Kong and Shanghai Banking Corporation; The Chartered Bank of India, Australia and China; International

banking corporation (City Bank); Bank of Taiwan; Commercial Corporation of Mitsubishi; Yokogama Specie Bank; The E.D.Sassoon & Co.Ltd. и D. Sassoon Sons Co. Ltd; Bank of Indochina; China & France Industry Bank. A composite and stylistic analysis was conducted, an iconographic description of the buildings of the main banks located within the boundaries of the former European concessions on Shamyan Island is given. The study reveals the general principles of the development of the architecture of banking institutions in Guangzhou.

The materials and results of the research carried out by the authors of this article allowed us to formulate the following conclusions:

1. The territorial isolation of the Shamyan island from the Chinese part of Guangzhou, as well as the operation within the concessions of British and French laws, contributed to the fact that the development of the architectural ensemble of the island as a whole was carried out in line with the advanced West European architectural and urban trends.

2. Most of the banking buildings here are built in the eclectic style with the predominance of neoclassicism features, of course, this fact is connected with the desire of the owners of bank corporations to demonstrate to the clients and competitors the financial strength of their organizations.

3. In the architecture of the considered banking institutions there is an active use of tectonics and elements of the order system, colonnades, arcades, the allocation of the first floor in the form of a rustic plinth. The motifs of Renaissance architecture, Baroque and Art Nouveau are also traced.

4. The formation of the appearance of banking buildings in Shamyan was strongly influenced by local conditions. The hot and humid subtropical climate of the south of China contributed to the spread in the architecture of the structures of this type of order colonnades, forming deep open verandas, as well as the use of X-shaped crevices-elements to ensure the natural ventilation of buildings, which, in addition, became an expressive element of the facade decoration.

References

1. Datsyshen, V.G. (2004) *Novaya istoriya Kitaya* [New History of China]. Blagoveshchensk: Blagoveshchensk State Pedagogical University.
2. Hudson, G.F. (1960) The Far East. In: Bury, J.P.T. (ed.) *The New Cambridge Modern History*. Vol. 10. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 685–713.
3. Perdue, P.C. (n.d.) *Rise & Fall of the Canton Trade System III*. Canton & Hong Kong / P.C. Perdue; Massachusetts Institute of Technology. [Online] Available from: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/rise_fall_canton_01/pdf/cw03_essay.pdf (Accessed: 25th August 2018).
4. Henriot, C. & Yeh Wen-hsin. (2013) *Visualising China, 1845–1965. Moving and Still Images in Historical Narratives*. Lieden; Boston: Brill.
5. Morris, C. (2011) Westland Colonies: Louisiana, Guangzhou, Pondicherry, and Senegal. In: Folke Ax, C., Brimnes, N., Thode Jensen, N. & Oslund, K. (eds) *Cultivating the Colonies. Colonial States and Their Environmental Legacies*. Athens: Ohio University Press. pp. 135–163.
6. Xu Tang, Dongyu Li, Hua Zhang & Chengcheng Li. (eds) (2015) *The interpretation and inheritance of traditional Chinese architecture*. Guangdong volume. Beijing: China Building Industry Press.
7. Victor, L. & Zatsepine, V. (eds) (2013) *Harbin to Hanoi. The Colonial Built Environment in Asia, 1840 to 1940*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
8. Farris, J.A. (2016) *Enclave to Urbanity. Canton, Foreigners, and Architecture from the Late Eighteenth to the Early Twentieth Centuries*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
9. Shamiandao. [Online] Available from: <http://www.shamiandao.cn> (Accessed: 25th August 2018).

УДК 711.4

DOI: 10.17223/22220836/41/2

**О.Н. Блянкинштейн, Н.А. Попкова, М.В. Савельев, Н.А. Унагаева,
И.Г. Федченко, Я.В. Чуй**

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОСНОВА ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО РЕГУЛИРОВАНИЯ ОТКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ ГОРОДОВ¹

Открытые общественные пространства, являясь важной составляющей жизни общества, отражением его благосостояния, местом совместного времяпрепровождения, играют большую роль в формировании целостной социокультурной структуры города. На мировых примерах анализируется индивидуальный подход к созданию градостроительных регламентов, позволяющих законодательно закрепить природную и историко-культурную идентичность поселения. Особое внимание уделяется образу, ментальному восприятию окружения, заложенным в своеобразные «средовые коды».
Ключевые слова: социокультурная среда, открытые общественные пространства, градостроительное регулирование, ландшафтно-средовое зонирование, историческая застройка.

Открытым общественным пространствам отводится большая роль в формировании целостной социокультурной структуры современного города. Особую ценность представляют не только физические параметры среды – планировка, композиция, масштаб застройки, соотношение между природным и созданным человеком окружением, но и смысловые, специфические художественные образы, несущие образовательную компоненту, погружающие нас в определенный контекст, создающие настроение, вызывающие эмоции, задающие формат поведения и являющиеся частью городского сценария [1]. В архитектурном и градостроительном искусстве открытые общественные пространства являются отражением исторических эпох, различных этапов развития поселений, ключевым элементом благосостояния индивида и общества, местом коллективной жизни, выражением разнообразия совместного природного и культурного богатства и основ идентичности, функционально и духовно коммуницируя с человеком и оказывая на него обратное личностно-формирующее влияние.

Тенденция формирования комфортной городской среды открытых общественных пространств в последние десятилетия становится мировым трендом. В 2013 г. ООН была принята Хартия общественного пространства, призванная «помочь раскрыть незаурядные возможности городов для социально-экономического развития общества... исходит из широкого понимания гражданственности, требующего своего нового правового осмыслиения» [2]. В Российской Федерации с 2016 г. действует Федеральная стратегическая

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Красноярского краевого фонда науки в рамках научного проекта «Открытые общественные пространства города Красноярска: методологические основы архитектурно-градостроительной регламентации формирования комфортной среды жизнедеятельности».

программа «Формирование комфортной городской среды» (далее – Федеральная Программа) национального проекта «Жилье и городская среда», направленная на улучшение качества урбанизированных пространств к 2030 г. Современный подход, пропагандируемый в документах, направлен на повышение эмоциональной привязанности людей к месту и воспитание у них чувства общности, гражданской позиции: горожане вовлекаются в процесс планирования, организации и управления открытыми общественными пространствами. Формируется тесная взаимосвязь между местом и жизнью общества. В профессиональном сообществе складывается понимание того, что видимое благоустройство территорий общественных пространств должно опираться на глубокий анализ населенного пункта в целом, его проблематику и историю, заложенные, прежде всего, в процессы трансформации его среды в результате социальных, политических, экономических, технологических изменений в обществе.

Осмысление городской среды происходит благодаря символическим качествам «ассоциативность» и «знаковость», которыми обладают все без исключения ее элементы. Разгадывать «код» города, наделенный особыми значениями, создаваемый горожанами в процессе социально, исторически и культурно обусловленного взаимодействия их с материальной средой города и природным окружением, помогает направление городской символической экологии [3]. Опорой при считывании информации могут служить не только архитектурная среда, активные пустоты, но и природные особенности места – река, горы, леса и т.п., а также различные феномены. Стоит учитывать разноплановое восприятие городской среды резидентами и туристами именно через открытые общественные пространства, поскольку визуальный образ города у горожан и приезжих различен. Кроме того, интерес представляют не только сугубо вещественные составляющие городской среды (планировка, особенности архитектуры и скульптуры), но и более неуловимые, сложно фиксируемые – эмоции, сопровождающие восприятие горожанами своего места проживания, в том числе и в аудиальном плане.

Гибким механизмом формирования и развития открытых общественных пространств в современном градостроительном искусстве является градостроительное регулирование через свод правил, регламенты, в некоторых случаях – конкретные архитектурные решения для «обеспечения безопасности среды обитания, включая функциональное распределение социальной и инженерной инфраструктуры» [4. С. 198], а главное, для сохранения исторического облика места, архитектурно-визуального порядка, согласованности различных интересов. Во многих развитых странах действующая нормативно-правовая документация дополняется особыми предписаниями к архитектурно-планировочному и ландшафтному качеству среды посредством разработки локально-средовых регламентов. На основе анализа различных практик и экспериментального проектирования в области локально-средового зонирования можно выделить ряд подходов к осмыслению основ градостроительного регулирования открытых общественных пространств, с одной стороны направленных на решение конкретных градостроительных ситуаций, с другой – отражающих общие современные тенденции.

1. Формирование правил применения мотивов культурно-исторических традиций в среде открытых общественных пространств посредством ландшафтно-средового планирования

Открытые общественные пространства в исторической части города формируются под воздействием множества немаловажных градостроительных ограничений. Прямое воздействие не только на архитектурно-художественный облик, но и на функциональное наполнение оказывает контекст исторического окружения. Сохранение объектов культурного наследия (историческая застройка, памятники архитектуры, ансамбли, достопримечательные места) – одно из направлений градостроительной деятельности, где наиболее ярко отражается несовершенство регламентной базы, приводящее к утрате особых особенностей региональной идентичности и уникального облика города.

Особой задачей для сохранения градостроительной культуры является разработка механизмов градостроительного регулирования застройки в пределах территории, представляющей историко-культурную ценность. На сегодняшний день Градостроительный кодекс РФ не дает необходимой информации относительно ценности архитектурно-градостроительной среды, целостности исторического облика города, определения границ исторического места в структуре города. Градостроительный кодекс РФ на всех этапах ведения градостроительной деятельности требует отображения границ зон объектов культурного наследия, без указания на их интеграцию в сам процесс градостроительной деятельности, и рассматривает их, прежде всего, как обременение, а не как потенциал историко-культурного развития регионов, идентифицирующий богатство российских городов [5].

С момента принятия в 2002 г. Федерального закона № 73 ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», в котором был введен термин «достопримечательное место» как новый вид объекта культурного наследия, в профессиональной среде не сложилось единого понимания сути данного определения, а следовательно, нет четкой программы его градостроительного развития. Первым опубликованным материалом, в котором предпринята попытка осознать и раскрыть суть данного понятия, стала монография «Градостроительное планирование достопримечательных мест. Основы планирования», в которой авторы анализируют проблему обоснования границ и видов использования, устанавливаемых градостроительными регламентами. В работе обозначена проблема нарушения аутентичности исторической среды объектов культурного наследия в связи со строительством и благоустройством, диссонирующими с обликом охраняемого объекта [6]. Авторы подчеркивают сущность термина места как территории или пространства, которое является «памятным», т.е. хранящим информацию о событиях, явлениях ценных для истории и культуры народов. С этой точки зрения «достопримечательным местом» является и открытое общественное пространство современного города. Особую проблему представляют вопросы охраны нематериальных ценностей. Такие категории, как городской пейзаж, городской облик («картина местности»), озелененные территории, улицы и площади особого архитектурного, художественного и градостроительного значения, архитектурно-градостроительная среда за

пределами охраняемых территорий, не являются объектами культурного наследия и, таким образом, не имеют предмета охраны и регулирования [7]. Становится актуальной разработка механизмов регулирования дальнейшего развития так называемого «пятого фасада» – открытых общественных пространств уникальных исторических объектов.

В международной практике существуют примеры внедрения документов локального регулирования благоустройства историко-культурных мест городов. Например, в Дрездене для «районов исторической регенерации» утверждены: Регламент по сохранению градостроительной среды в историческом контексте¹, Регламент по формообразованию архитектурных форм², в которых устанавливаются требования к застройке земельных участков определенных исторических зон по ряду критериев (тип постройки, способ строительства), архитектурным деталям новых объектов, благоустройству территории для сохранения облика исторического места [7]. В современной российской практике градостроительного проектирования постепенно вводятся рекомендации (иногда подобные документы называют «Дизайн-кодом» или «Альбомом типовых решений») по сохранению историко-культурного облика городов. Так, например, в последние годы были введены «Дизайн-коды» городов Иваново, Архангельска, Воронежа, Белгорода, где содержатся архитектурно-средовые решения оформления фасадов улиц и открытых общественных пространств с приведением типовых наглядных решений, в том числе в историческом центре города с включением объектов культурного наследия (рис. 1).

Проспект Чумбарова-Лучинского

Нечетная сторона

Дом 3

Существующее положение



Дом 5

Существующее положение



Схема размещения

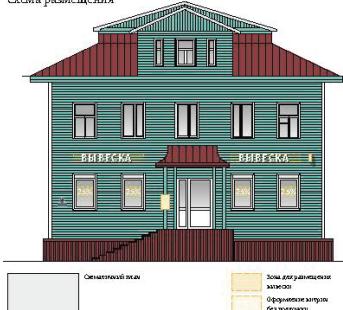


Схема размещения



Рис. 1. Фрагмент Дизайн-кода г. Архангельска (см.: <https://static.ngs.ru/news/2020/99/images/d89b3deeb8f2d515351faeaca9bbd8c.pdf>)

Fig. 1. A part of the Design code of Arkhangelsk (URL: <https://static.ngs.ru/news/2020/99/images/d89b3deeb8f2d515351faeaca9bbd8c.pdf>)

¹ Нем. Erhaltungssatzung.

² Нем. Gestaltungssatzung.

В сибирском регионе к 400-летию г. Енисейска в 2017 г. была проведена научно-исследовательская работа по регенерации центральной части города, в состав которой вошел «Паспорт требований» к городской среде, касающихся типов и рисунка покрытий, малых архитектурных форм, освещения, декора фасадов, озеленения в зависимости от функционального назначения здания, территории, исторического контекста (рис. 2) [8]. В комплексной выпускной квалификационной работе посвященной регенерации открытых общественных пространств историко-культурного наследия Енисейска, выполненной на кафедре градостроительства Сибирского федерального университета под руководством Н.А. Унагаевой, И.Г. Федченко, Я.В. Чуй, предложен механизм сохранения исторической среды через ландшафтно-средовые регламенты, дополняющие действующие Правила землепользования и застройки города (рис 3). При всем нарастающем многообразии решений принимаемые в различных регионах нашей страны документы по архитектурно-средовому регламентированию, за редким исключением, направлены на сдерживание размещения рекламных конструкций на фасадах объектов культурного наследия и разработку основных принципов благоустройства прилегающих территорий.

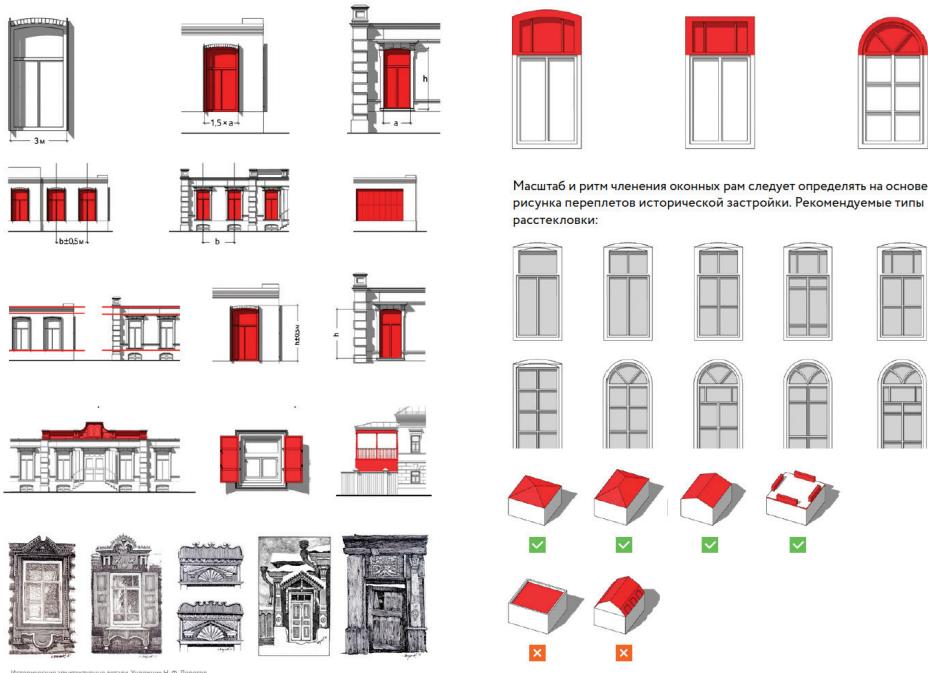


Рис. 2. Фрагмент проекта «Научно-исследовательские работы по разработке проекта регенерации центральной части города Енисейска»

Fig. 2. Fragment of the project “Research work on the development of a regeneration project for the central part of the city of Yeniseisk”

В настоящее время требуется более детальный и комплексный подход к разработке регламентов открытых общественных пространств, включенных или находящихся в зоне влияния объектов культурного наследия, с учетом региональной культуры и уникальности поселений. Например, одним из важнейших планировочных элементов исторической части сибирских городов

является усадьба, формирующая исторические кварталы, улицы. Усадебная застройка как комплекс разнообразных построек, включенных в единую градостроительную структуру, можно отнести к архитектурным объектам, задающим уникальный вид городской общественной рекреации в историческом центре современных сибирских городов, для развития которых необходима разработка локально-средовых регламентов [9].



Рис. 3. Фрагмент выпускной квалификационной работы «Формирование системы общественных пространств исторического ядра Енисейска (западная часть)». Е. В. Амосова, под руководством доц. Н. А. Унагаевой, доц. И. Г. Федченко, доц. Я. В. Чуй

Fig. 3. Fragment of the diploma work “Formation of the system of public spaces in the historical core of Yeniseisk. (Western part)”. E. V. Amosova, under the direction of Assoc. Prof. N. A. Unagaeva, Assoc. Prof. I. G. Fedchenko, Assic. Prof. Ia.V. Chui

Центральные улицы поселений формировались купеческими усадьбами, в которых располагались торговые лавки, магазины, жилье для сдачи в наем, склады различного назначения. Историческая усадьба обладает огромным потенциалом для развития рекреационных общественно значимых территорий, отвечающих потребностям современного города. Ярким примером в Красноярске может служить сибирская казачья усадьба, где родился и жил художник Василий Суриков, которая впоследствии была трансформирована в общественное пространство в виде музейного комплекса с экспозициями во дворе. Усадьба золотопромышленника Ивана Асташева в г. Томске была реорганизована в разные времена и в резиденцию архиереев, и в церковно-приходскую школу с библиотекой, типографией и переплетной мастерской, и в военное училище, а в настоящее время в ней располагается краеведческий музей. В современной практике градостроительства появляются проекты комплексной реконструкции исторических кварталов, включающих в себя несколько усадеб. Все территории в границах объекта культурного наследия должны быть сформированы согласно историко-культурной идентичности объекта и защищены от строительства диссонирующих объектов. При этом особая роль отводится именно формированию инструментария применения мотивов исторической среды в оформлении открытых общественных про-

странств в виде малых архитектурных форм (скамьи, беседки, навесы), материалов покрытия, архитектурных деталей (ворота, калитки), элементов визуальной коммуникации. В отделке усадебной застройки использовались элементы народного декора, орнаментально-геометрические формы, входящие в религиозную, знаково-символическую систему языческого мировоззрения, что подчеркивает уникальный образ сибирской архитектуры [10]. Например, в Красноярске завершается реконструкция исторического квартала в границах улиц Карла Маркса, Горького, Бограда, Декабристов. Программа формирования общественного пространства с включением культурных, социальных деловых функций открытых территорий ориентирована на единую образно формирующую пешеходную среду (рис. 4, *а*). Подобным комплексным проектом является многофункциональное историко-культурное пространство в границах улиц Марковского–Вейнбаума–Ленина в Красноярске (рис. 4, *б*). Понимание специфики усадебного строительства, формирующего облик исторической застройки сибирских городов, и следование сложившимся архитектурным традициям позволяют современным проектным решениям вписываться в контекст среды, не нарушая ее целостность.



Рис. 4. Проекты реконструкции исторических кварталов в Красноярске: *а* – в границах улиц Карла Маркса, Горького, Бограда, Декабристов; *б* – историко-культурное пространство в границах улиц Марковского–Вейнбаума–Ленина (проекты выполнены в проектной мастерской «А-2». URL: <http://www.proa2.ru/projects/kvartal-na-markovskogo>)

Fig. 4. Projects of reconstruction of historical quarters in Krasnoyarsk: *a* – within the boundaries of Karl Marx, Gorky, Bograd, Dekabristov streets; *b* – the historical and cultural space within the boundaries of Markovsky – Weinbaum – Lenin streets (projects were carried out in the design workshop “A-2”. URL: <http://www.proa2.ru/projects/kvartal-na-markovskogo>)

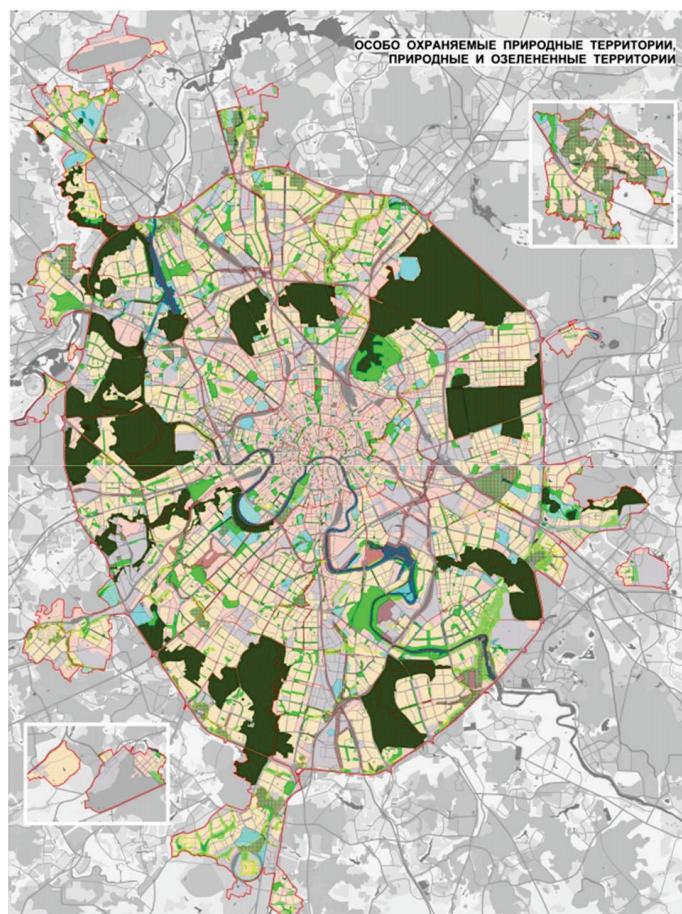
В целях сохранения самобытности исторической среды сибирских поселений необходимо разрабатывать программу развития территорий – зон влияния объектов культурного наследия – и рассматривать их как целостные градостроительные образования, отражающие определенный этап развития градостроительной культуры России [11].

2. Выявление и сохранение уникальных природных компонентов и образов места через ландшафтно-планировочное зонирование

В контексте устойчивого развития населенных мест, повышенного внимания к охране природы и восстановлению утраченных ландшафтов после периода, отличавшегося массовым уничтожением зеленых насаждений и особо охраняемых природных территорий по всей стране в 1990-е гг. [12], особое внимание уделяется формированию развитой системы природных и озелененных территорий на всех территориальных уровнях [13]. «Природный каркас» в настоящее время является одним из ключевых понятий современного отечественного градостроительства, в том числе и в связи с ухудшением экологической обстановки многих российских городов (рис. 5).

Рис. 5. Природный каркас г. Москвы. Карта «Особо охраняемые природные территории, природные и озелененные территории» // Карты, схемы территориального планирования города Москвы: приложение к Закону города Москвы «О Генеральном плане города Москвы». Кн. 2. С. 430–431. URL: https://genplanmos.ru/project/generalnyy_plan_moskvy_do_2035_goda/

Fig. 5. The natural framework of the city of Moscow. Map “Specially protected natural territories, natural and green areas”. Maps, schemes of territorial planning of the Moscow city: appendix to the Law of the City of Moscow “On the General Plan of the City of Moscow”. Book 2. Pp. 430–431. URL: https://genplanmos.ru/project/generalnyy_plan_moskvy_do_2035_goda/



Изучение зарубежного и отечественного опыта позволяет констатировать, что методику ландшафтно-экологического планирования все активнее применяют на уровне города, структурируя его не только по планировочной, но и по природным геоморфологическим особенностям местности, законодательно закрепляя в том числе и природный каркас поселения [14]. Выделение ландшафтно-планировочных зон в границах населенного пункта позволяет не только закреплять соотношение природных и урбанизированных территорий, регламентировать хозяйственную деятельность, но и сохранять образ культурных нематериальных ценностей городов.

В этой связи интересен опыт Западного Берлина, где городская экология получила самое широкое развитие. План озеленения населенного пункта или его части выполняется на основе ландшафтного плана общины или района, который содержит анализ исходной территориальной структуры геосистем как основу размещения тех или иных функциональных зон [15], а также анализ состояния экотопов (лесных, полевых, влажных зон, озерных и речных ландшафтов), охраняемых и подлежащих охране территорий и отдельных природных объектов для формирования экологических связей. Тот факт, что на протяжении уже более 30 последних лет площадь внутригородских лесов Берлина остается неизменной, а число особо охраняемых природных территорий внутри города продолжает расти, свидетельствует о заботливом отношении людей к природной среде, а также о глубоких культурных традициях общества [16].

Одной из общемировых тенденций является реабилитация рек в черте города, сопровождаемая функциональным переустройством прибрежных зон в пользу создания озелененных территорий общего пользования. Уникален проект преобразования промышленных территорий бывших доков в Лондоне, реализованный компанией «Лондонская Корпорация по развитию территории доков» (англ. – London Docklands Development Corporation; далее ЛДКРТД), созданной правительством города в 1981 г. [Там же]. В рамках принципа «раскрытие потенциала прибрежной территории» обустроены набережные, разбиты экологические парки и система прогулочных трасс-променадов вдоль Темзы с целью использовать особенность локации для повышения социальной и инвестиционной привлекательности реконструируемого района. Действительно, был достигнут эффект «точки роста» в развитии не только данной территории, но и прилегающих районов. В результате мониторинга 2012–2013 гг. ключевых показателей эффективности реализации «Плана Лондона»¹, направленного на достижение таких стратегических целей как «Быть городом, в котором приятно находиться», «Стать мировым лидером по улучшению состояния окружающей среды», «Быть городом, где каждый имеет легкий, безопасный и быстрый доступ к рабочим местам и услугам», были получены следующие результаты: потери природоохранных земель не зафиксированы; было восстановлено более 12 км речной сети; общая площадь озелененных кровель в центральной деловой зоне увеличилась на 150% за период между 2007 и 2012 гг.; доля объектов культурного наследия, подверженных риску, сократилась [17].

¹ Англ. The London Plan.

Уникальные природные ландшафты Красноярска: выразительный рельеф, живописные лесные территории, богатая гидрологическая система Енисея и его притоков, определили исторический процесс и особенности его дальнейшего развития: планировочную структуру, визуальный облик и даже культурные традиции (рис. 6).



Рис. 6. Уникальные природные особенности Красноярска. Фото Станислава Степанова

Fig. 6. Unique natural features of Krasnoyarsk. Photo by Stanislav Stepanov

Поэтому для города задачи сохранения идентичности ландшафта, его озелененных территорий должны встать на одну ступень в вопросах охраны культурного наследия, в том числе и в связи с их экологической эффективностью. Исследователи Красноярска в разных областях знаний подчеркивают, что развитие города велось при «некомплексном учете местных природных условий при проектировании, неполной обоснованности выбора площадок, нарушении экологической емкости территории...» [18. С. 4], что в результате привело Красноярск к лидирующим позициям в стране среди городов с напряженной экологической ситуацией¹. Вопросы создания экологического «зеленого каркаса» г. Красноярска многоократно поднимались учеными, проектировщиками, общественностью [19], выбирались в качестве тем выпускных квалификационных работ (рис. 7); «экология» и «рекреационный каркас» были заявлены как одно из основных стратегических направлений сегодняшнего Генерального плана городского округа города Красноярска [20].

¹ Официальная статистика режима «черного неба» в Красноярске: 2016 г. – 61 день; 2017 г. – 43 дня; 2018 г. – 31 день; 2019 г. – 13 дней; 2020 г. – 22 дня. URL: <http://www.admkrsk.ru/city-today/ecology/Pages/nmu2020.aspx>



Рис. 7. Фрагмент Выпускной квалификационной работы «Эколого-градостроительная концепция развития территории Красноярска». Н.П. Бутримович, А.Э. Кан, под руководством проф. И.В. Кукиной, ст. преп. С.В. Малининой

Fig. 7. Fragment of the diploma work “Ecological and urban development concept of the Krasnoyarsk territory”. N.P. Butrimovich, A.E. Kan, under the direction of Prof. I.V. Kukina, Ass. S.V. Malinina

Однако отдельная схема природного каркаса Красноярска так и не была разработана, а информация о его структурных элементах содержится на Карте функциональных зон города и Карте зон с особыми условиями использования территорий. Тем не менее особый статус в градостроительных документах имеют исторические общественные и озелененные пространства. Например, Центральный парк культуры и отдыха им. Горького (ранее – Городской сад, с организации которого началась большая работа по благоустройству и озеленению города почти 200 лет назад), Красная площадь, площадь Революции, сквер им. В.И. Сурикова, сквер им. Г.В. Юдина, а также насаждения внутри квартала, окруженного улицами Вейнбаума, Перенсона, Карла Маркса и проспектом Мира, озеленение между домами по улице Карла Маркса, 8а и 14 выделены как «охраняемые исторические зеленые насаждения» в Проекте планировки и межевания красных линий исторического центра города Красноярска, разработанном ТГИ «Красноярскгражданпроект» в 2011 г. В этом же документе часть территории исторического центра попадает в «границы археологически ценного культурного слоя». Кроме того, есть «зоны охраны ландшафта» (Караульная гора), а для сохранения визуальных связей с естественными – природными достопримечательностями – Караульной горой и рекой Енисей выделены «зоны регулирования застройки» (6–15 м в высоту, до 27 м в высоту). Данная информация также содержится на Карте зон с особыми условиями использования территорий, связанными с охраной объектов культурного наследия, приложение 3 к Правилам землепользования и застройки городского округа город Красноярск (с изменениями на 22 июля 2020 г.).

Эстетические характеристики окружающей среды, учитывающие в том числе и основные ландшафтные компоненты, лежат в основе оценки рекре-

ционного потенциала территории. Вопрос разработки единого фрейм-сценария для рекреационной и эстетической оценок в настоящее время остается открытым [18]. За редким исключением, методически прорабатывается оценка рекреационной ценности территории для развития туризма, а не для развития системы открытых рекреационных общественных пространств, в том числе и в жилой среде. В книге «Рельеф среды жизни человека (экологическая геоморфология)» приводятся примеры комплексной оценки степени привлекательности территории для выявления ее рекреационного потенциала, основанного на геоморфологических условиях в сочетании с особенностями антропогенного воздействия, структуры землепользования и состояния окружающей среды. Наиболее удачными из них являются примеры ландшафтного зонирования Москвы и Московской области [21].

Оценка рекреационного потенциала территории Красноярска была проведена в 2009 г. [18]. За основу показателей были взяты не только эстетически значимые свойства территории, включающие в том числе выразительность и обзорность территории, что обеспечивает визуальные связи, но и условия доступности, определяемые углом наклона поверхности, характеризующим энергетику рельефа. В результате был выделен ряд перспективных территорий в пределах города для различных видов рекреационного использования, включающий не только поймы рек и фрагменты нижних террас Енисея, но и возвышенные участки – фрагменты террас II, III, V, VI и многочисленные фрагменты террас VII и VIII обоих берегов Енисея [Там же]. До сегодняшнего времени эта ценная информация не нашла отражения в градостроительной документации города. Перевод многих ценных природных территорий в разряд рекреационных сопровождается увеличением антропогенной нагрузки, что приводит к их деградации. Например, площадь территории под городскими лесами в Красноярске сократилась за последние 10 лет на 3 066 га и составляет 4 597 га [22]. В последнее время городские леса подверглись сильной антропогенной нагрузке в связи со строительством многочисленных спортивных и инфраструктурных объектов к Универсиаде–2019 и экопарка «Гремячая грива» (рис. 8). Значительный массив растительности присутствует на островах, расположенных в русле Енисея, но с каждым годом увеличивается процент мощения, особенно на островах Татышев и Отыыха, в наибольшей степени используемых под парк спортивной и рекреационной направленности.

Надо заметить, что именно природный ландшафт способствует отождествлению самих жителей с районом проживания. В основу самоидентификации, а также в названия «ментальных» планировочных районов Красноярска легли названия в том числе и архитектурно-ландшафтных доминант. Например, Качинская слобода, возникшая в пойме р. Качи в XIX в., впоследствии дала название микрорайону «Качинский». Покровская слобода на Каравульной горе в свое время получила название благодаря Покровской церкви (ныне собора) и впоследствии дала название современному микрорайону «Покровский». По еще одной версии, Каравульная гора в октябре первой покрывалась белом снегом, который не сразу таял и контрастировал с ее серым подножием, поэтому гору в народе стали называть Покровской. Силуэт Покровской горы с часовней Параскевы Пятницы на фоне неба стал символом всего города.



Рис. 8. Различные рекреационные активности в экопарке «Гремячая Грива» Красноярска. URL:
<https://gornovosti.ru/news/novosti/item/681d19e6-98c8-43b9-ae9c-cc1a1da1dde8/>;
<https://xn--80agodft5c.xn--p1ai/news/details/134>;
<https://news.mail.ru/society/39971613/gallery/6854799/>;
<https://dou24.ru/1/home2/766-khronologiya-za-oktyabr>

Fig. 8. Various recreational activities in the eco-park Gremyachaya Griva, Krasnoyarsk. URL:
<https://gornovosti.ru/news/novosti/item/681d19e6-98c8-43b9-ae9c-cc1a1da1dde8/>;
<https://xn--80agodft5c.xn--p1ai/news/details/134>;
<https://news.mail.ru/society/39971613/gallery/6854799/>;
<https://dou24.ru/1/home2/766-khronologiya-za-oktyabr>

Еще одной общемировой тенденцией является проведение целенаправленных мероприятий по рекультивации и восстановлению аборигенной растительности, характерной не просто для местных условий, а для экосистемы данного места / участка. Например, в Лесу Карнель в пригороде Парижа в результате комплексного анализа геоморфологии была восстановлена «карта растительности» [13. С. 153]. Подход, основанный на сохранении и / или восстановлении биотопов, будет полезен и для Красноярска, на территории которого М.В. Кириллов выделил семь ландшафтных зон [23] с особым микроклиматом и естественной растительностью, представленной лесными, кустарниковыми, степными, луговыми, болотными сообществами [24]. Озеленение города в соответствии с ландшафтными зонами не только повысит процент приживаемости растений, но и будет полезен в качестве образовательной компоненты для повышения уровня культуры общества / посетителей [25].

В последнее время дипломные и курсовые проекты студентов направления «Градостроительство» Института архитектуры и дизайна дополняются отдельным блоком, содержащим локально-средовые регламенты и отражающим индивидуальные особенности места проектирования. Так, например в работе Е.Н. Логуновой «Ландшафтно-экологическая реконструкция жилого района Покровка» (под рук. И.В. Кукиной, Н.А. Унагаевой, И.Г. Федченко)

предложены регламенты локально-средового регулирования исторически ценной территории охраняемого ландшафта Кауульной горы, в регламентах зафиксированы методы организации устойчивой эколого-градостроительной реконструкции территории (рис. 9).



Рис. 9. Фрагмент выпускной квалификационной работы «Ландшафтно-экологическая реконструкция жилого района Покровка». Е.Н. Логунова, под руководством проф. И.В. Кукиной, доц. Н.А. Унагаевой, доц. И.Г. Федченко

Fig. 9. Fragment of the diploma work “Landscape and ecological reconstruction of the Pokrovka residential area”. E.N. Logunova under the direction of Prof. I.V. Kukina, Assoc. Prof. N.A. Unagaeva, Assoc. Prof. I.G. Fedchenko

Для решения вопросов оздоровления и гуманизации среды жизнедеятельности человека наряду с развитием непрерывной системы озелененных территорий общего пользования и рекреаций в шаговой доступности необходимо внедрение комплексного подхода, в том числе ориентированного на охрану природы, уникальных природных компонентов и образов места, – что требует повышения методического уровня, пересмотра градостроительной нормативной документации на локальном уровне и глубины обоснованности проектных предложений.

3. Регламентация методов формирования среды открытых общественных пространств урбанизированных территорий города

В России в рамках Федеральной Программы, помимо благоустройства общественно-рекреационных пространств и дворовых территорий, разрабатываются стандарты по благоустройству городов, как универсальные для

всей страны, описывающие комплексный подход к обустройству общественных пространств и единые стратегические принципы городского развития (Стандарт комплексного развития территорий, разработанный по заказу Министерства России, Акционерного общества ДОМ.РФ, Институтом медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»; Универсальные методические рекомендации по разработке и реализации мероприятий по организации дорожного движения и развития пешеходных пространств поселений и городских округов, разработанные Министерством транспорта РФ), так и для отдельных городов, содержащие некоторые специфические, «адресные» рекомендации (например, Сводный стандарт благоустройства улиц Москвы (рис. 10), Альбом типовых решений по комплексному благоустройству набережных Москвы-реки, Альбом архитектурных решений по благоустройству общественных пространств (для муниципальных образований Красноярского края) и др). Например, в Сводном стандарте благоустройства улиц Москвы, разработанном КБ «Стрелка», предложены планировочные решения и принципы благоустройства в зависимости от типологии улиц с учетом их геометрии, автомобильной и пешеходной нагрузки, а также местоположения относительно центра города (периферийная, занимающая 90% всей площади, срединная и центральная зоны) [26]. Кроме того, для каждого крупного города существуют утвержденные ранее правила благоустройства, как, например, Правила благоустройства территории города Красноярска (утв. 25.06.2013, с изм. на 28.04.2020). Во многих документах содержатся рекомендации по содержанию и уборке открытых общественных пространств, общие как для центральной части города, так и для удаленных районов; для объектов культурного наследия подчеркивается необходимость особого к ним отношения с целью «сохранения внешнего архитектурного облика сложившейся исторической застройки города».



Рис. 10. Фрагмент Сводного стандарта благоустройства улиц Москвы
(см.: https://www.mos.ru/upload/newsfeed/newsfeed/160927_book_standart_small_final.pdf)

Fig. 10. A part of the Consolidated standard of Moscow street improvement
(URL: https://www.mos.ru/upload/newsfeed/newsfeed/160927_book_standart_small_final.pdf)

Методические руководства и регламентации по благоустройству общественных пространств содержат, за редким исключением, типовые архитектурные решения, опирающиеся в основном на национальные стандарты, своды правил, санитарные нормы, кодексы, и абсолютно не учитывают особенности современного понимания среды проживания: морфологию застройки, социальную структуру, ландшафтно-экологические и культурологические основы развития территории, что обуславливает необходимость разработки локально-средовых градостроительных регламентов.

Регламентация методов развития открытых общественных пространств в мировой практике первоначально закладывается в стратегиях реновации (развития) городов. Например, в Германии восстановление центральных площадей с сохранением исторического наследия, укрепление торговли на них, а также улучшение пространственной связи с другими частями города были заложены в программу «обновления городов» 1971 г. С 1990-х гг. восстановление исторической среды городов, объектов архитектурного наследия и их адаптация к современным потребностям общества становится главным приоритетом городского планирования. Действующие программы: во Франкфурте – «Красивый Франкфурт»¹ и «Зеленые пространства Франкфурта», в Ганновере – программа «Ганновер создает площади»² [27], в Штуттгарте – комплексная программа действий «Площади, парки и панорамы»³ [28], – свидетельствуют о полномасштабном системном подходе к реновации открытых общественных пространств в контексте устойчивого развития городов [29]. Кроме того, разрабатываются локальные регламенты или стандарты для управления и реконструкции открытых общественных пространств отдельных поселений. Например, департамент планирования Дрездена утвердил в 2013 г. регламентный документ «Дрезден Стандарт»⁴, где прописаны рекомендации по выбору поверхностей, качеству применяемых материалов, цветовому решению, дифференциации пешеходных дорожек, уличной мебели, осветительных устройств, ограждений и озеленения в зависимости от местоположения в структуре города (рис. 11). В рамках регламента устанавливаются требования по сохранению градостроительного своеобразия районов города.

Предварительный анализ документов мировой практики дает основание предполагать, что архитектурно-градостроительные регламенты могут иметь не только универсальные, но и «гибкие» уникальные разделы, учитывать ценность архитектурной среды городов, морфологию застройки, природные и социокультурные особенности, удаленность от центра города, например Рекомендации по застройке центральной части г. Сиэтла, США⁵; Рекомендации по реконструкции улиц с развитием общественно-активных функций⁶; Руководство по проектированию улиц Нью-Йорка, США⁷; Принципы городского дизайна для Торонто, Канада⁸; Руководства по дизайну общественных

¹ Нем. Schöneres Frankfurt.

² Нем. Hannover schafft Platz.

³ Нем. Plätze, Parks und Panoramen.

⁴ Нем. Dresdner Standard/Gestaltungshandbuch öffentlicher Raum.

⁵ Англ. Seattle Downtown Design Guidelines.

⁶ Англ. Streets as Places: using streets to rebuild communities.

⁷ Англ. New-York Street Design Manual.

⁸ Англ. Toronto Urban Design Guidelines.



Рис. 11. Фрагмент Стандарта Дрездена – Руководства по дизайну общественных пространств (Источник иллюстрации см. на сайте города Дрезден URL: https://www.dresden.de/media/pdf/stadtplanung/stadtplanung/gestaltungshandbuch-aktualisiert_2019-GHB4_Handbuch_200107.pdf)

Fig. 11. A part of the Dresden Standard – Guidelines for the Design of Public Spaces (URL: https://www.dresden.de/media/pdf/stadtplanung/stadtplanung/gestaltungshandbuch-aktualisiert_2019-GHB4_Handbuch_200107.pdf)

пространств Ричмонда в Лондоне, Великобритания¹ – с требованиями сохранения самобытности конкретного места в соответствии с его принадлежностью к определенной зоне: сельской, пригородной или городской; Рекомендации по городскому дизайну для штата Виктория, Австралия² – с рекомендациями интегрировать в среду общественных пространств местное городское искусство для повышения выразительности художественного облика, где, помимо прочего, регламентирован сам процесс благоустройства и указано ответственное лицо. Особенностью рассмотренных зарубежных документов является в том числе и регламентирование функционального наполнения не только территории, но и нижнего яруса прилегающей застройки, правовых отношений пользователей на территории; в них даны рекомендации по вовлечению жителей в процесс проектирования и управления общественными пространствами. Кроме того, отдельным блоком можно выделить локальные документы, касающиеся проектирования открытых общественных пространств, но полностью направленные на защиту животного мира: рекомендации по форме и «артикуляции» зданий, их световому оформлению, применяемым отделочным материалам с целью уменьшения светового загрязнения города, а также предотвращения массовой гибели птиц (документы Зеленого стандарта в Торонто: «Сдерживание столкновений птиц» и «Свето-

¹ Англ. Public Space Design Guide / London borough of Richmond upon Thames and conservation.

² Англ. Urban Design Guidelines for Victoria”.

вое загрязнение»¹) (рис. 12). Ответственными за исполнение требований регламентов и комплексных программ развития в большинстве стран мира являются администрации поселений в лице департаментов, управлений, комитетов и других структур, в обязанности которых входит соблюдение реализации градостроительной документации.

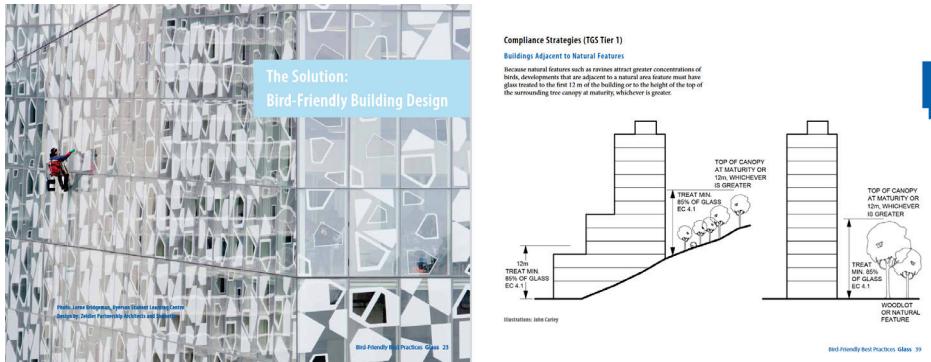


Рис. 12. Фрагмент Рекомендаций по использованию стекла, безопасного для птиц, Торонто (см.: URL: <https://www.toronto.ca/wp-content/uploads/2017/08/8d1c-Bird-Friendly-Best-Practices-Glass.pdf>)

Fig. 12. A part of the Bird-Friendly Best Practices – Glass, City of Toronto (URL: <https://www.toronto.ca/wp-content/uploads/2017/08/8d1c-Bird-Friendly-Best-Practices-Glass.pdf>)

Каждое поселение уникально по своей структуре, истории развития, географии и типологии открытых общественных пространств и требует индивидуального подхода к созданию архитектурно-планировочных и ландшафтно-средовых регламентов, что позволит предметно подойти к каждому общественному пространству, сохраняя и поддерживая идентичность историко-культурной среды [30].

Заключение

Стратегия развития любого населенного пункта – это комплексная программа взаимосвязанных социально-культурных, организационных, финансовых, научно-технических, градостроительных многоуровневых и многофункциональных действий, направленных на достижение устойчивого развития территорий. За последнее десятилетие появилось множество как рекомендательных, так и правовых документов, направленных на развитие открытых общественных пространств. В свою очередь, регламенты, имеющие правовой статус, можно разделить по уровню использования на федеральные, региональные и местные. На законодательном уровне закреплены локальные регламенты, касающиеся благоустройства Москвы; для других регионов они носят рекомендательный характер. В отечественной практике, за исключением признанных объектов культурного наследия, при реконструкции системы открытых общественных пространств и озелененных территорий не учитываются в должной мере исторический и природный контекст места, не уделяются должного внимания сохранению уникальных природных достопримечательностей, защите особо чувствительных ландшафтов на территории города. Анализ градостроительной нормативно-

¹ Англ. Toronto Green Standard (TGS): “Bird Collision Deterrence” and “Light Pollution” (Bird – Friendly Guidelines).

правовой документации подтверждает необходимость использования социокультурных особенностей развития поселений в качестве основы градостроительного регулирования открытых общественных пространств. Именно общественные открытые пространства города, «будучи на пересечении функций и форм, значений и понимания застроенных и открытых территорий, играют доминантную роль градостроительного структурообразования и развития социальной активности» [4. С. 197].

Анализ современных подходов к развитию открытых общественных пространств позволил сформулировать общие современные тенденции их градостроительного регулирования: формирование правил применения мотивов культурно-исторических традиций в среде открытых общественных пространств посредством ландшафтно-средового планирования; выявление и сохранение уникальных природных компонентов и образов места через ландшафтно-планировочное зонирование; регламентация методов формирования среды открытых общественных пространств урбанизированных территорий города. В качестве отдельной тенденции стоит отметить экспериментальный поиск «языка» локально-средового регламентирования открытых общественных пространств в научном и образовательном процессе подготовки будущих архитекторов и градостроителей.

Литература

1. Дудцев М.В. Искусство и среда города в Потоке жизни // Современная архитектура мира / отв. ред. Н.А. Коновалова. М. ; СПб. : Нестор-История, 2013. Вып. 11. С. 155–180.
2. Пакет программ глобального решения проблем общественного пространства: от глобальных принципов к местной политике и практике // Программа ООН по населенным пунктам (ООН Хабитат) / под ред. Д. О’Рейли. URL: <http://unhabitat.ru/publications/komplekt-instrumentov> (дата обращения: 27.01.2021).
3. Плотникова А.А. Методика исследования образно-символических качеств архитектурной среды города // Архитектон : известия вузов. 2008. № 22. URL: http://book.uraic.ru/project/conf/005/archvuz22_pril/26/template_article-ar=K21-40-k38.htm (дата обращения: 27.01.2021).
4. Мoiseев Ю.М. «Хартия общественного пространства» и задачи градостроительного анализа // Наука, образование и экспериментальное проектирование : тр. МАРХИ : материалы междунар. науч.-практ. конф. М. : МАРХИ, 2015. С. 196–200.
5. Шевченко Э.А. Что фактически фиксируется в качестве исторического поселения // Academia. Архитектура и строительство. 2020. № 2. С. 107–112.
6. Алексеев Ю.В., Сомов Г.Ю., Шевченко Э.А. Градостроительное планирование достопримечательных мест : основы планирования : в 2 т. М. : АСВ, 2012. Т. 2. 176 с.
7. Малько А.В. Регенерация историко-архитектурной среды. Развитие исторических центров. М. : КУРС, 2021. 576 с.
8. НИР «Проект регенерации центральной части города Енисейск». Стадия 7. «Паспорт требований» / Государственный контракт №292-01.5-16 от 23.08.2016 г.; разработчик: АО «Гражданпроект», при участии ООО «Проектдевелопмент» (в составе авторского коллектива от ИАиД СФУ: Белородова Д.А., Унагаева Н.А., Ряпосов И.А.).
9. Савельев М.В., Шагов Н.В., Крюкова Ю.Е. Ретроспектива городской усадьбы Сибири (XVII – начало XX в.) // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. Архитектура и градостроительство. 2012. № 3. С. 54–64.
10. Савельев М.В., Поляков Е.Н. Традиции народного зодчества в архитектурно-художественном декорировании входной группы сибирской городской усадьбы XIX – начала XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 155–170.
11. Шевченко Э.А., Лукашев А.А. О том, что фактически должно лежать в основе установления границ объектов культурного наследия в виде Достопримечательных мест. Ч. 1 // Academia. Архитектура и строительство. 2019. № 1. С. 62–69.
12. Попапова Е.В. Озелененные территории поселений: структура, состояние, проблемы, риски, трансформация, индикаторы развития : дис. ... д-ра с.-х. наук. Иркутск, 2017. 363 с.

13. Краснощекова Н.С. Формирование природного каркаса в генеральных планах городов. М. : Архитектура-С, 2010. 184 с.
14. Красильникова Э.Э. Урбэкологический подход к градостроительной структуре города : дис. ... канд. арх. Братислава, 1999. 147 с.
15. Якухно В.М., Кузьмин С.И., Хартунг А. Территориальное планирование в Германии: задачи, содержание, приоритеты // Вестник Белорусского государственного университета. Сер. 2. Химия. Биология. География. 1997. № 3. С. 66–69.
16. Козлова А.А. Отличительные особенности европейского девелопмента крупных городских территорий на примере развития лондонских доков // ЭТАП: экономическая теория, анализ, практика. 2011. № 3. С. 44–53.
17. Стратегический мастер-план: инструмент управления будущим / под общ. ред. А. Муратова. М. : А Принт, 2014. URL: <https://mosurbanforum.ru/upload/iblock/16f/16fc3cc12d26b7184e8e05219ec4e1fb.pdf> (дата обращения: 27.01.2021).
18. Мокринец К.С. Оценка геоморфологических условий территории г. Красноярска и его окрестностей как среды жизни человека : дис. ... канд. геогр. наук. Красноярск, 2012. 144 с.
19. Геращенко С.М. Человек, город, экология // Город пригодный для жизни : материалы Первой междунар. науч.-практ. конф. «Современные проблемы архитектуры, градостроительства, дизайна». Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2013. С. 87–96.
20. В Красноярске сформируют экологический каркас города // newslab.ru. Новости от 20.11.2014. URL: <https://newslab.ru/news/622479> (дата обращения: 27.01.2021).
21. Рельеф среды жизни (экологическая геоморфология) / отв. ред. Э.А. Лихачева, Д.А. Тимофеев. М. : Медиа-ПРЕСС, 2002. 640 с.
22. Об утверждении лесного плана Красноярского края (с изм. на 01.10.2019; в ред. Указа Губернатора Красноярского края от 01.11.2019 № 300-ут). URL: <http://docs.cntd.ru/document/550303431> (дата обращения 28.01.2021).
23. Кириллов М.В. Природа Красноярского края и ее охрана. Красноярск : Красн. кн. изд-во, 1988. 165 с.
24. Антипова К.М., Рябовол С.В. Флора Красноярска : конспект. Красноярск : КГПУ им. В.П. Астафьева, 2009. 292 с.
25. Natalia A. Unagaeva. Formation of the Landscape Thinking Under the Influence of the City-planning Ideas // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2012. № 5. P. 698–706.
26. Об утверждении сводного стандарта благоустройства улиц Москвы : распоряжение правительства Москвы от 04.08.2018 г. № 387-РП. URL: https://www.mos.ru/upload/newsfeed/160927_book_standart_small_final.pdf (дата обращения: 10.01.2021).
27. Thomas H.R., Müller M., Rehse A. PSD-Fraktion im Rat der Landeshauptstadt Hannover. Auf die Plätze – fertig – los! Eine erfolgreiche Initiative: Fünf Jahre hannoversches Stadtplatzprogramm. Hannover : Druckhaus Pinkvoss, 2005. 36 S.
28. Offene Räume: [erscheint anlässlich der Ausstellung “Offene Räume / Open spaces” vom 6.–28. Mai 2000 in Stuttgart] / hrsg. von J. Schneider... im Auftr. der KulturrRegion Stuttgart/ 2000/ ed. A. Menges. Stuttgart ; London, 2000. ISBN 3-930698-99-4.
29. Чуй Я.В. Развитие общественных пространств в городах Германии // Архитектура и современные информационные технологии. 2017. № 2 (39). С. 297–311.
30. Унагаева Н.А., Федченко И.Г. Социокультурные трансформации ландшафта жилых территорий крупного города XXI века // Вопросы теории архитектуры. Архитектура: современный опыт профессиональной саморефлексии : сб. науч. тр. и докл. на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / сост., отв. ред. И.В. Добрицина. М. : ЛЕНАРД, 2017. С. 220–229.

Olga N. Bliankinshyein, Natalia A. Popkova, Matvey V. Savelyev, Natalia A. Unagaeva, Irina G. Fedchenko, Yana V. Chui. Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: sawmat@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 18–40.

DOI: 10.17223/2220836/41/2

SOCIOCULTURAL BASIS OF URBAN PLANNING REGULATION FOR PUBLIC OPEN SPACES

Keywords: sociocultural environment; public open spaces; urban planning regulation; landscape-environmental zoning; historical buildings.

The authors consider the problem of urban planning regulation of public open spaces from the perspective of their dominant role in the formation of a holistic socio-cultural structure of a city. Relevance of the study is determined by the modern demand for comfortable urban environment of the public open spaces, which has become the global urban planning trend in recent decades. The modern approach, promoted in the UN Charter and in federal and regional strategic development programs is aimed at increasing the emotional attachment of people to a place of living and fostering a sense of community. The improvement of public spaces should be based on the historical and cultural context, natural features, and the identity of a place. The implementation of numerous projects all over the country has revealed the flaws of urban planning regulations. This fact stimulated the emergence of targeted contests of applied research aimed at the development of new national and local regulations, standard architectural solutions which would provide high-quality development of the urban environment. Analysis of the approaches to public open space development reveals current trends in their planning regulation, which are considered in separate sections of the article.

The first section explores the mechanisms which regulate the improvement of urban historical and cultural sites. It touches upon the problems of preservation of cultural heritage and the identification of landmark places. It also considers examples of the urban planning regulations for the areas of "historical urban regeneration" (Dresden, Ivanovo, Arkhangelsk, Voronezh, Belgorod) and the examples of completed projects in Siberian cities (Yeniseisk, Krasnoyarsk, Tomsk, Irkutsk).

The second section is devoted to the identification and preservation of unique natural elements and images of a place through the urban landscape zoning. Different approaches to solving issues of improvement and humanization of the living environment are considered using examples of Berlin, Paris, London, Moscow, Krasnoyarsk.

The third section presents a comparative analysis of existing Russian and foreign regulatory documents aimed at creating an environment of public open spaces in urbanized areas of a city. Of particular interest here are the methods of regulation that take into account functional content, development morphology, remoteness from city center, natural and socio-cultural characteristics, as well as those aimed at protecting the wildlife (Seattle, New York, Toronto, London, Victoria Australia).

The socio-cultural phenomenon of public open spaces highlights the fundamental relationship between the quality of spatial environment and human consciousness, behavior, way of life. Therefore, a tailored approach to the creation of architectural and landscape planning regulations will allow to treat each public space substantively, preserving and maintaining the identity of the historical and cultural environment of a place.

References

1. Dudtsev, M.V. (2013) *Iskusstvo i sreda goroda v Potoke zhizni* [Art and the City Environment in the Stream of Life]. In: Konovalova, N.A. (ed.) *Sovremennaya arkhitektura mira* [Modern Architecture of the World]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 155–180.
2. UNO. (n.d.) Paket programm global'nogo resheniya problem obshchestvennogo prostranstva: ot global'nykh printsipov k mestnoy politike i praktike [A package of programs for the global solution of the problems of public space: from global principles to local politics and practice]. In: O'Reilly, D. (ed.) *Programma OON po naselennym punktam (OON Khabitat)* [UN Human Settlements Program (UN Habitat)]. [Online] Available from: <http://unhabitat.ru/publications/komplekt-instrumentov> (Accessed: 27th January 2021).
3. Plotnikova, A.A. (2008) Metodika issledovaniya obrazno-simvolicheskikh kachestv arkitekturnoy sredy goroda [Methods for studying the figurative and symbolic qualities of the city's architectural environment]. *Arkhitekton: izvestiya vuzov – Architecon. Proceedings of Higher Education.* 22. [Online] Available from: http://book.uraic.ru/pro-ject/conf/txt/005/archvuz22_pril/26/template_article-ar=K21-40-k38.htm
4. Moiseev, Yu.M. (2015) "Khartiya obshchestvennogo prostranstva" i zadachi gradostroitel'nogo analiza ["The Charter of Public Space" and urban planning analysis]. In: *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie: tr. MARKhI* [Science, Education and Experimental Design: MARKhI Proceedings]. Moscow: MARKhI. pp. 196–200.
5. Shevchenko, E.A. (2020) Chto fakticheski fiksiruetsya v kachestve istoricheskogo poseleniya [What is actually recorded as a historical settlement]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo – Academia. Architecture and Construction.* 2. pp. 107–112. DOI: 10.22337/2077-9038-2020-2-107-112
6. Alekseev, Yu.V., Somov, G.Yu. & Shevchenko, E.A. (2012) *Gradostroitel'noe planirovaniye dostoprimechatel'nykh mest: osnovy planirovaniya: v 2 t.* [Urban planning of noteworthy places: the basics of planning: in 2 vols]. Moscow: ASV.

7. Malko, A.V. (2021) *Regeneratsiya istoriko-arkhitekturnoy sredy. Razvitiye istoricheskikh tsentrov* [Regeneration of the Historical and Architectural Environment. Development of Historical Centers]. Moscow: KURS.
8. Beloborodova, D.A., Unagaeva, N.A. & Ryaposov, I.A. (2016) *NIR “Proekt regeneratsii tsentral'noy chasti goroda Eniseysk”*. Stadiya 7. “*Pasport trebovaniy*” [Research work “Project of regeneration of the central part of the city of Yeniseisk”. Stage 7. “Passport of requirements”]. State Contract No. 292-01.5.16 of August 23, 2016; developer: AO Grazhdanproekt, with the participation of OOO Project Development.
9. Saveliev, M.V., Shagov, N. V. & Kryukova, Yu.E. (2012) *Retrospektiva gorodskoy usad'by* Sibiri (XVII – nachalo XX v.) [Retrospective of Siberian city estate (the 18th – early 20th century)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Arkhitektura i gradostroitel'stvo – Journal of Construction and Architecture*. 3. pp. 54–64.
10. Saveliev, M.V. & Polyakov, E.N. (2016) The tradition of folk architecture in the architectural and artistic decoration of the entrance group of the Siberian city estate of the 19th – early 20th centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 155–170. (In Russian).
11. Shevchenko, E.A. & Lukashev, A.A. (2019) On the Actual Basis for Establishing the Boundaries of Cultural Heritage in the form of Places of Interest. Part 1. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo – Academia. Architecture and Construction*. 1. pp. 62–69. (In Russian). DOI: 10.22337/2077-9038-2019-1-62-69
12. Potapova, E.V. (2017) *Ozelenennye territorii poseleniy: struktura, sostoyanie, problemy, riski, transformatsiya, indikatory razvitiya* [Green areas in settlements: structure, state, problems, risks, transformation, development indicators]. Agriculture Studies Dr. Diss. Irkutsk.
13. Krasnoshchekova, N.S. (2010) *Formirovaniye prirodnogo karkasa v general'nykh planakh gorodov* [Formation of the natural framework in the master plans of cities]. Moscow: Arkhitektura-S.
14. Krasilnikova, E.E. (1999) *Urboekologicheskiy podkhod k gradostroitel'noy strukture goroda* [Urboecological approach to the urban planning structure of the city]. Architecture Cand. Diss. Bratislava, Republic of Slovakia.
15. Yatsukhno, V.M., Kuzmin, S.I. & Hartung, A. (1997) Territorial'noe planirovaniye v Germanii: zadachi, soderzhanie, prioritety [Territorial planning in Germany: tasks, content, priorities]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Khimiya. Biologiya. Geografiya*. 3. pp. 66–69.
16. Kozlova, A.A. (2011) *Otlichitel'nye osobennosti evropeyskogo developmenta krupnykh gorodskikh territoriy na primere razvitiya londonskikh dokov* [Specificity of large urban area development in Europe: a case study of London docks]. *ETAP: ekonomicheskaya teoriya, analiz, praktika – ETAP: Economic Theory, Analysis, and Practice*. 3. pp. 44–53.
17. Muratov, A. (ed.) (2014) *Strategicheskiy master-plan: instrument upravleniya budushchim* [Strategic Master Plan: A Tool for Managing the Future]. Moscow: A Print. [Online] Available from: https://mosurbanforum.ru/upload/iblock/16f/16fc3cc12d26b_7184e8e05219ec4e1fb.pdf (Accessed: 27th January 2021).
18. Mokrinen, K.S. (2012) *Otsenka geomorfologicheskikh usloviy territorii g. Krasnoyarska i ego okrestnostey kak sredy zhizni cheloveka* [Geomorphological conditions of Krasnoyarsk and its environs as a human life environment]. Geography Cand. Diss. Krasnoyarsk.
19. Geraschenko, S.M. (2013) Chelovek, gorod, ekologiya [Human, city, ecology]. In: Kukina, I.V. & Fedchenko, I.G. (eds) *Gorod prigodnyy dlya zhizni* [City Fit for Life]. Krasnoyarsk: SFU. pp. 87–96.
20. Newslab.ru. (2014) *V Krasnoyarske sfomiruyut ekologicheskiy karkas goroda* [The ecological framework of the city to be formed in Krasnoyarsk]. 20th November. [Online] Available from: <https://newslab.ru/news/622479>
21. Likhacheva, E.A. & Timofeev, D.A. (2002) *Rel'ef sredy zhizni (ekologicheskaya geomorfologiya)* [Relief of the life environment (ecological geomorphology)]. Moscow: Media-PRESS.
22. Russia. (2019) *Ob utverzhdenii lesnogo plana Krasnoyarskogo kraya (s izmeneniyami na 1 noyabrya 2019 goda) (v red. Ukaza Gubernatora Krasnoyarskogo kraya ot 01.11.2019 № 300-ug)* [On approval of the forest plan of the Krasnoyarsk Territory (with amendments as of November 1, 2019) (as amended by the Decree No. 300-ug of the Governor of the Krasnoyarsk Territory dated November 1, 2019)]. [Online] Available from: <http://docs.cntd.ru/document/550303431> (Accessed: 28th January 2021).
23. Kirillov, M.V. (1988) *Priroda Krasnoyarskogo kraya i ee okhrana* [The nature of the Krasnoyarsk Territory and its protection]. Krasnoyarsk: Krasn. knizh. izd-vo.

24. Antipova, K.M. & Ryabovol, S.V. (2009) *Flora Krasnoyarska* [Flora of Krasnoyarsk]. Krasnoyarsk: KSPU.
25. Unagaeva, N.A. (2012) Formation of the Landscape Thinking Under the Influence of the City-planning Ideas. *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki – Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 5. pp. 698–706.
26. The Government of Moscow. (2018) *Rasporyazhenie pravitel'stva Moskvy "Ob utverzhdenii svodnogo standarta blagoustroystva ulits Moskvy" ot 04.08.2018 g. № 387-RP* [Order No. 387-RP of the Government of Moscow "On the approval of the consolidated standard for the improvement of Moscow streets" dated August 4, 2018]. [Online] Available from: https://www.mos.ru/upload/newsfeed/160927_book_standart_small_final.pdf (Accessed: 10th January 2021).
27. Thomas, H.R., Müller, M. & Rehse, A. (2005) *SPD-Fraktion im Rat der Landeshauptstadt Hannover. Auf die Plätze – fertig – los! Eine erfolgreiche Initiative: Fünf Jahre hannoversches Stadtplatzprogramm*. Hannover: Druckhaus Pinkvoss.
28. Schneider, J. (ed.) (2000) *Offene Räume*. Axel Menges. Stuttgart; London: Menges.
29. Chui, Ya.V. (2017) Public spaces development strategies in German cities. *Arkhitektura i sovremennoye informatsionnye tekhnologii – Architecture and Modern Information Technologies*. 2(39). pp. 297–311. (In Russian).
30. Unagaeva, N.A. & Fedchenko, I.G. (2017) Sotsiokul'turnye transformatsii landshafta zhilykh territoriy krupnogo goroda XXI veka [Socio-cultural transformations of the landscape of large city residential areas in the 21st century]. In: Dobritsina, I.V. (ed.) *Voprosy teorii arkitektury. Arkitektura: sovremennoy opty professional'noy samorefleksi* [Questions of the Theory of Architecture. Architecture: Modern Experience of Professional Self-Reflection]. Moscow: LENARD. pp. 220–229.

УДК 008.001 (4)
DOI: 10.17223/22220836/41/3

Е.В. Водопьянова, Л.А. Коробейникова

ЦИФРОВИЗАЦИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ СОХРАНЕНИЯ И ПРОДВИЖЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Базируясь на анализе официальных документов Европейского союза, в частности вводя в научный оборот содержание наднациональной инициативы «Креативная Европа» на 2021–2027 гг., рассмотрены новейшие тенденции в организации менеджмента культуры Старого Света. Показано, что в эпоху становления информационного социума базовым инструментом как сохранения культурного наследия, так и продвижения современной культуры в регионе становится цифровизация. Одновременно установлено, что данная парадигма цифровизации ныне не только неотделима от инновационно-технологических стратегий ЕС, но и стремится развиваться в русле классических постулатов европейских ценностей.

Ключевые слова: цифровизация, пакет мер ЕС «Креативная Европа», эволюция информационного социума.

Современное информационное общество – и его европейская версия не является исключением – эволюционирует в поисках ускользающего баланса между глобальным и региональным, трудом и досугом, знаниями и развлечениями, традиционным и современным. 2020 год внес в эти, уже в значительной мере устоявшиеся, дихотомии новые грани.

Кризис, вызванный глобальной пандемией коронавируса, оказал весомое влияние как на образ жизни европейцев, так и, в частности, на их мобильность. В этих условиях цифровые технологии могут стать наиболее эффективным средством для продвижения культурного наследия и расширения масштабов его доступности для европейцев. При этом одновременно решаются как минимум две взаимосвязанные задачи: безопасная адаптация к жизни в условиях пандемии, а также в большинстве случаев свободный от оплаты онлайн-доступ как к современным, так и к классическим культурным продуктам. Кроме того, потребительская доступность дигитальных форм культуры экстраполирует виртуальные объекты этого типа и на другие сферы, как, например, туризм. Последний в цифровом измерении культурных объектов Старого Света может обрести залог текущей устойчивости, а также грядущего восстановления и расширения. Таким образом, актуальность проблематики данной статьи диктуется как минимум тремя факторами социопознавательного измерения:

- во-первых, возросшей ролью цифровизации культуры в условиях пандемической / постпандемической европейской реальности;
- во-вторых, самой логикой эволюции информационного социума, в котором именно взаимодействие реального и виртуального, централизованного и сетевого создает бесконечный спектр возможностей;
- в-третьих, дигитальная парадигма, используемая при анализе официальных документов ЕС (в данном случае программы «Креативная Европа» (Creative Europe; далее – СЕ) на 2021–2027 гг.), позволяет акцентировать

внимание на динамику приоритетов современной культурной политики Европейского Союза.

В контексте цифровизации эти факторы полностью вписываются в динамику технологических изменений, характеризующих современный европейский социум, а следовательно, во-первых, лишены архаики, а во-вторых, открыты к изменениям, диктуемым третьим тысячелетием вообще и его экономикой в частности.

«По характеру и средствам передачи культурной информации мы можем судить о доминирующем в культуре способе миропонимания, лежащих в основе культуры ценностях и приоритетах» [1. С. 9]. В современном европейском информационном социуме цифровизация постепенно становится главным средством трансляции культуры. Она, таким образом, оказывается связанный с системой культуры обратными связями, поскольку порождается информационным обществом и его детерминантами, а затем и сама начинает оказывать едва ли не определяющее влияние на характер и темп культурной динамики.

Первые публикации, посвященные феномену цифровой культуры, появились на рубеже веков (Р. Levinson, С. Gere, J. Harris, Р. Taylor и др.) [2–4] и активно издаются до сих пор (Н. Kressel, Д. Галкин и др.) [5–7]. Новизна данного рассмотрения состоит в том, что сложившаяся к настоящему времени дигитальная парадигма анализа информационного общества используется здесь как базовый объяснительный принцип для рассмотрения механизмов формирования новейших стратегий культурной политики Евросоюза.

Статья 3 Договора о Европейском союзе гласит, что целью Союза является содействие миру, его ценностям и благосостоянию своих граждан. Среди прочего, он ориентирован на уважение своего богатого культурного и языкового разнообразия, обеспечивая сохранение и приумножение культурного наследия Европы. Отдельные государства – члены ЕС сами по себе не имеют достаточных рычагов для всеобъемлющего решения подобных задач.

Культурная политика Европейского союза в настоящее время представляет собой вполне самостоятельный элемент в системе интеграционных стратегий объединения. Однако европейская культурная интеграция прошла достаточно долгий путь, прежде чем понимание данных процессов приобрело целостность, оказалось зафиксированным в документах ЕС и сегодня реализуется посредством действующей с января 2021 по 2027 г. новой программы СЕ, пришедшей на смену программе с аналогичным названием на 2014–2020 гг., а ранее «Культуре 2007–2013» и «Культуре 2000». При этом роль цифровизации как средства и условия реализации данных инициатив объективно возрастает от программы к программе. В нынешних условиях дигитализация оказывает огромное влияние на то, как создаются, управляются, распространяются, потребляются и коммерциализируются культурные продукты и процессы, изменяя ценностные установки, которые преобладали в аналого-вой эпоху. Оцифровка, безусловно, облегчила распространение культурного контента и услуг творческих индустрий, но одновременно усилила трансграничную конкуренцию контентов в глобальном масштабе. Таким образом, цифровизация становится для классической и современной ипостасей европейской культуры как предпосылкой, так и условием их сохранения, адаптации, а также дальнейшего развития. Программа СЕ уже самим своим замыслом ориентирована на межсекторальное взаимодействие с такими, также

подразумевающими системную дигитализацию инициативами ЕС, как программа НИОКР Horizon Europe, «Цифровая Европа», нацеленная на создание соответствующей ИКТ-инфраструктуры, а также комплекс мер Invest EU финансового характера.

На сегодняшний день СЕ – единственная программа Европейского союза, ориентированная исключительно на деятельность в сфере наследия, а также современной культуры и креативных индустрий.

Цифровые технологии представляют собой уникальную возможность расширить аудиторию творцов и потребителей всех форм культуры. В дигитальной парадигме цифровая эпоха выступает проводником новых способов взаимодействия с культурой. Последняя, в свою очередь, формирует специфические рамки для такой цифровизации, в основе которой лежат европейские ценности права, свободы, демократии и справедливости.

«Соблюдение основных прав и свобод человека, обеспечение социальной справедливости и функционирование социального государства (прежде всего для своих собственных граждан) стали не просто системой ценностей, носителем которой могло выступить любое европейское государство, а, скорее, „эксклюзивным брендом“». Права на этот „бренд“ были закреплены сначала за европейскими сообществами, а затем за Европейским союзом» [8. С. 50, 51].

Таким образом, цифровизация как средство расширения инклюзивности европейской культуры работает и на продвижение европейских ценностей свободы как беспрепятственного и вариативного доступа к художественному наследию / современным креативным практикам, а также способствует возможностям осознанного выбора внутри них. В текущей стратегии тесно переплетены такие социальные проблемы европейского социума, как нацеленность на обеспечение растущего качества жизни, возможностей досуга и трудоустройства, особенно в отдаленных и сельских районах, больше других страдающих от сокращения населения и его старения.

Цифровизация творчества, доступная для всех, – это ныне такая же фундаментальная перемена, как промышленная революция в индустриальную эпоху. Европа имеет долгую и успешную историю эффективного взаимодействия технологий и творчества, а нынешние рамочные программы (в том числе и в сфере культуры) нацелены на продолжение этих традиций в постиндустриальную эпоху.

Новая версия СЕ, стартующая в 2021 г., вновь состоит из двух подпрограмм, относящихся к культуре (подпрограмма «Культура») и непосредственно к аудиовизуальному сектору (подпрограмма MEDIA), и объединяющих их действий. Объем ассигнований при этом увеличился на 50% по сравнению с бюджетом предыдущей СЕ на 2014–2020 гг. О значимости программы в условиях финансовых ограничений, вызванных пандемией, это говорит более чем красноречиво.

Конкретные цели новой СЕ включают в себя [9]:

- расширение художественного и культурного сотрудничества, включая мобильность на уровне ЕС;
- содействие сотрудничеству, конкурентоспособности и инновационному потенциалу европейской аудиовизуальной индустрии;
- поддержку создания, тиражирования и продвижения европейских произведений;

- содействие созданию разнообразной и плюралистической медиасреды;
- продвижение медиаграмотности.

При этом цели текущей СЕ существенно переориентировались с прежней экономической доминанты на социальное измерение и вклад культуры в международные отношения [10], которые в нынешних условиях нереализуемы вне цифрового контекста.

В целом программа включает в себя:

- поддержку перевода и продвижения литературных произведений по всему ЕС;
- разработку аудиовизуальных произведений, в том числе видеоигр;
- производство инновационного телевизионного контента, европейских и международных копродукций;
- продвижение международных продаж и тиражирования не национальных европейских произведений на всех платформах.

Если внимательно проанализировать цели и основные направления поддержки культурного и креативного секторов, то станет очевидно, что сотрудничество в этих сферах, мобильность их участников и новые инновационные формы продвижения продуктов культурной и творческой деятельности в нынешних условиях возможны лишь на основе совершенствования цифровой инфраструктуры, значимость которой лишь возрастает от программы к программе.

Одновременно СЕ также поддерживает:

- проекты по охране архитектуры и наследия;
- европейские кинофестивали и музыкальный сектор: аудиовизуальная индустрия Европы признана на международном уровне, но она недостаточно конкурентоспособна на едином цифровом рынке. Так, 80% европейских фильмов – это все еще страновая продукция, хотя сегодня ни у кого не вызывает сомнений, что совместные постановки имеют больше перспектив, нежели национальные фильмы;
- многолетнюю инициативу «Европейские столицы культуры», приводящую идею богатства и разнообразия культур в Европе;
- премию ЕС по литературе, которая присуждается лучшим начинающим авторам;
- лейбл европейского наследия, присваемый объектам за вклад в прогресс знаний по истории ЕС и содействие утверждению единства Евросоюза.

Большинство из этих инициатив хотя бы частично непременно реализуется в цифровом формате, когда речь идет об информировании о них потенциальных участников, процедуре подачи заявок, их последующей экспертизе и далее продвижении проекта в границах ЕС и за его пределами.

Существующее до настоящего времени культурное и лингвистическое разнообразие Европы приводит к тому, что культурный и творческий секторы существенно фрагментированы по национальному и языковому признакам. Это разнообразие, с одной стороны, является частью культурного богатства Европы, однако оно же объективно создает трудности для реализации трансграничных культурных инициатив, вне которых немыслим новый глобальный цифровой мир.

Программа СЕ на 2021–2027 гг. направлена на развитие творческого потенциала художников и субъектов культурных индустрий, позволяя им сотрудничать через границы, поскольку в настоящее время транснациональный

оборот культурных продуктов все еще продолжает быть ограниченным. Поэтому для Евросоюза сегодня очень важно стимулировать межнациональное распространение и совместное производство продуктов культуры и креативных индустрий, одновременно разрабатывая более эффективные решения для охвата ими наднациональной аудитории.

Аудиовизуальный сектор стран Евросоюза, который в настоящее время переживает пандемию второй волны, уже серьезно пострадал от кризиса, особенно в его оффлайн-ипостаси, и не сможет самостоятельно справиться с нехваткой финансирования. Во многом этим и обусловлено увеличение финансирования новой программы СЕ. Медиаподпрограмма в рамках последней охватывает аудиовизуальный сектор и включает в себя следующие основные элементы [11]:

- усиление внимания к формированию аудитории, в том числе с помощью новых бизнес-моделей и новых технологий, чтобы быть интересными для потребителей во всем мире;
- разработку и продвижение инновационного контента, нацеленность на охват новой аудитории и расширение вариантов общения с ней;
- создание сети европейских фестивалей;
- создание онлайн-каталога европейских фильмов;
- усиленные инвестиции в обучение аудиовизуальных специалистов, чтобы сделать их «цифровыми».

Не менее важно и то, что культурному и креативному секторам Европы приходится сталкиваться с возросшей конкуренцией со стороны новых и сильных, хотя и обезличенных, глобальных игроков, таких как, например, поисковые системы и социальные веб-платформы. Это привело к необходимости разработки новых бизнес-моделей и реализации потенциала роста за счет использования преимуществ цифровых технологий, чтобы быть конкурентоспособными на мировом рынке. Таким образом, подпрограмма MEDIA отражает, что специалисты в этой сфере должны превратиться из «каналовых» в «цифровых», чтобы выдержать конкуренцию с культурой и творчеством, доступными в сетях и одновременно предложить дигитальные версии традиционных аудиовизуальных продуктов.

Формирование и расширение потенциальной аудитории творческих индустрий и культурного наследия ныне невозможно без инновационных форматов. И, безусловно, цифровизация играет в них ведущую роль, позволяя реализовать потребности прежде всего в разных видах дистанционного сотрудничества и коммуникации. Нельзя не признать, что эта эволюция происходит противоречиво: в дигитальных технологиях изначально запрограммирована гибкость; директивы Евросоюза, декларирующие цифровизацию, тем не менее многократно согласовываются на всех уровнях власти, а значит, объективно запаздывают в удовлетворении потребностей времени и чаяний профессионалов и потребителей культурно-креативной сферы. Однако в этой противоречивости – залог прогресса современной «Креативной Европы» как совокупности реальной и виртуальной деятельности европейцев этой сфере, а также как мегапроекта ЕС.

Литература

1. Ермоленко Г.А., Кожевников С.Б. Коммуникативное пространство культуры и феномен цифровизации // Вестник МГПУ. Сер. Философские науки. 2018. № 3. С. 9–15.

2. *Levinson P.* Digital McLuhan: a guide to the information society. London : Routledge, 1999. 240 p.
3. *Gere C.* Digital Culture. London : Reaction Books, 2002. 222 p.
4. *Harris J.L., Taylor P.A.* Digital Matters, Theory and culture of the matrix. London : Routledge, 2005. 210 p.
5. *Kressel H.* Competing for the future. How digital innovations are changing the world. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 422 p.
6. Галкин Д.В. Digital Culture: методологические вопросы исследования культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 11–16.
7. *Digital culture: your competitive advantage.* Microsoft Corporation, 2017. 25 p.
8. Ярошенко Л.А. Европейские ценности между традицией и современностью // Европейская культура: ХХI век. М. ; СПб. : Нестор-История, 2013. С. 36–59.
9. *Creative Europe programme 2021–2027.* URL: <https://www.consilium.europa.eu/en/policies/creative-europe-2021-2027/#> (accessed: 27.11.2020).
10. *Pasikowska-Schnass M.* Creative Europe programme 2021–2027. URL: [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI\(2018\)628229](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI(2018)628229) (accessed: 25.11.2020).
11. *The next Creative Europe MEDIA Programme.* URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/next-creative-europe-media-programme> (accessed: 01.11.2020).

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

E-mail: veritas-41@yandex.ru

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

E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 41–47.

DOI: 10.17223/2220836/41/3

DIGITALIZATION AS A TOOL FOR PRESERVING AND PROMOTING EUROPEAN CULTURE

Keywords: digitalization; EU “Creative Europe” package of measures; evolution of the information society.

Based on the analysis of official documents of the European Union, and, in particular, introducing the content of the supranational initiative “Creative Europe” for 2021–2027, the article examines the latest trends in the organization of management of Old World culture. It is shown that in the era of formation of the information society, digitalization is becoming a basic tool not only for preserving cultural heritage, but also for promoting modern culture in the region. At the same time, it is established that this digital paradigm is now inseparable not only from the EU's innovation and technology strategies, but also seeks to develop in line with the classical postulates of European values.

It is shown that in the modern European information society, digitalization is gradually becoming the main means of broadcasting culture. Thus, it is connected with the cultural system by feedback links, since it is generated by the information society and its determinants, and then it begins to exert almost a determining influence on the nature and pace of cultural dynamics.

The study revealed that the digitalization of creativity, accessible to all, is now as fundamental a change as the industrial revolution in the industrial era, and the current Framework programs (including in the field of culture) are aimed at continuing these traditions in the post-industrial era.

Most of these initiatives are at least partially implemented in a digital format, when it comes to informing potential participants about them, the application procedure, their subsequent examination and further promotion of the project within the EU and beyond.

The author emphasizes that in the current environment, digitalization has a huge impact on how cultural products and processes are created, managed, distributed, consumed and commercialized, changing the values that prevailed in the analog era.

It is established that specialists in this field must transform from “analog” to “digital” in order to compete with the culture and creativity available in the networks and at the same time offer digital versions of traditional audiovisual products.

The author comes to the conclusion that the formation and expansion of the potential audience of creative industries and cultural heritage is now impossible without innovative formats. And of course, digitalization plays a leading role in them, allowing us to realize the needs primarily in various types of remote cooperation and communication. It is emphasized that this evolution is contradictory: in digital

technologies, flexibility is initially programmed. EU directives declaring digitalization, however, are repeatedly agreed at all levels of government, which means that they are objectively late in meeting the needs of time and the aspirations of professionals and consumers in the cultural and creative sphere. However, this contradiction is the key to the progress of modern Creative Europe as a combination of real and virtual activities of Europeans in this area, as well as EU megaproject.

References

1. Ermolenko, G.A. & Kozhevnikov, S.B. (2018) Kommunikativnoe prostranstvo kul'tury i fejomen tsifrovizatsii [Communicative space of culture and the phenomenon of digitalization]. *Vestnik MGPU. Ser. Filosofskie nauki*. 3. pp. 9–15.
2. Levinson, P. (1999) *Digital McLuhan: A Guide to the Information Society*. London: Routledge.
3. Gere, C. (2002) *Digital Culture*. London: Reaction Books.
4. Harris, J.L. & Taylor, P.A. (2005) *Digital Matters, Theory and Culture of the Matrix*. London: Routledge.
5. Kressel, H. (2007) *Competing for the Future. How Digital Innovations are Changing the World*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Galkin, D.V. (2012) Digital Culture: metodologicheskie voprosy issledovaniya kul'turnoy dinamiki [Digital Culture: Methodological Issues of Studying Cultural Dynamics]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovanij kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 3(8). pp. 11–16.
7. Microsoft Corporation. (2017) *Digital Culture: Your Competitive Advantage*. [s.l.: s.n.]
8. Yaroshenko, L.A. (2013) Evropeyskie tsennosti mezhdu traditsiey i sovremennoст' [European values between tradition and modernity]. In: Vodopyanova, E.V. (ed.) *Evropeyskaya kul'tura: XXI vek* [European Culture: The 21st Century]. Moscow, St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 36–59.
9. European Council. (n.d.) *Creative Europe programme 2021–2027*. [Online] Available from: <https://www.consilium.europa.eu/en/policies/creative-europe-2021-2027/#> (Accessed: 27th November 2020).
10. Pasikowska-Schnass, M. (n.d.) *Creative Europe programme 2021–2027*. [Online] Available from: [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRI\(2018\)628229](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRI(2018)628229) (Accessed: 25th November 2020).
11. European Union. (n.d.) *The next Creative Europe MEDIA Programme*. [Online] Available from: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/next-creative-europe-media-programme> (Accessed: 1st November 2020).

УДК 130.122:8
DOI: 10.17223/22220836/41/4

М.А. Корниенко

ШАРТРСКАЯ ШКОЛА В ЭПОХУ КУЛЬТУРНОГО РЕНЕССАНСА XII ВЕКА: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ И ВЕКТОРЫ ЭВОЛЮЦИИ

Раскрыты предпосылки и основания формирования Шартрской теологико-философской школы, признанного интеллектуального центра Западной Европы XII в., достигшего расцвета в годы епископства Ива Шартрского. Раскрыта специфика культурного ренессанса, контекст которого обусловил концептуальное единство идей представителей Шартрской школы. Обозначена приоритетная для Шартрской школы философская ориентация (идеи неоплатонизма), проанализирован корпус идей, характерных для традиций неоплатонизма, учет этих идей существенен в интерпретации специфики исследовательской программы Шартрской школы.
Ключевые слова: поздняя античность, ранняя схоластика, патристическая культура, культурный ренессанс, романский ренессанс, натурфилософия, теология, неоплатонизм, доктринальный синтез, реализм, номинализм, мистицизм, религиозная ортодоксальность.

Эпоха Средневековья вошла в историю цивилизации как уникальный феномен, сочетающий в себе элементы политического, экономического, интеллектуального варварства, характерные для Средневековья с VI по XI в., и интенсивное интеллектуальное и художественное развитие. Именно Средневековью обязаны своим появлением искусство готики и схоластическая философия, явление чрезвычайно значительное по своей сути и тому вкладу, который был осуществлен ею в культурное развитие Европы. В «Очерках истории философской мысли» А. Койре говорится о том, что европейское философское образование было осуществлено именно благодаря схоластам. Схоласти установили связь с античной философией, ими создана терминологическая система, которая используется и в настоящее время. Кроме того, эпоха Средневековья сформировала отношение преемственности между схоластической философией и философией Нового времени: «Декарт и Мальбранш, Спиноза и Лейбниц нередко являлись продолжателями трудов своих средневековых предшественников» [1. С. 51]. Высочайшую оценку Средневековью дает в «Осени средневековья» Й. Хейзинга: «...во времена, слывшие некогда закостенелыми, мертвыми, новое повсюду уже пускало побеги, и все словно бы устремлялось к будущему совершенству» [2. С. 5].

В 990 г. в Шартре епископом Фульбером была основана теологико-философская школа, называемая во времена Фульбера «пристанищем ясной разумности» и достигшая расцвета в годы епископства Ива Шартрского (1090–1115). Сам термин «теология», содержательно означающий спекулятивное учение о Боге, активно употребляется начиная с первой половины XIII в. – в Парижском университете начинает работать факультет теологии (отметим, что синонимом теологии у Фомы Аквинского был термин «doctrina sacra» («священное писание»)). По своей значимости Шартрская школа была

сопоставима со школами Парижа, Тьери, Бенэ, Бове, Конша, Компьена, Шампо, Лилля.

Философски Шартрская школа ориентирована на идеи неоплатонизма (Плотин, Порфирий, Прокл, Ямвлих). Эти идеи возникли в результате смещения идей Платона, аристотелизма, стоицизма, пифагореизма с восточной и христианской мистикой и религией. Неоплатонизму свойствен ряд тезисов, в том числе тезис о мистически-интуитивном познании высшего, о ступенях-стадиях, характерных для процесса перехода от «единого и всеобщего» к материи, идея постижения чистой духовности посредством экстаза или аскетизма. Традиция неоплатонизма латинского Запада формировалась как ответ на идеи трудов Августина и Бозия. Для нас важным является определить имена тех, кто способствовал неоплатонизму Шартрской школы, – ими были Калкидий и Макробий.

Образовательная программа Шартрской школы предусматривала преподавание медицины, математики, права, логики. В школе изучались латинские переводы античных произведений, а также литература по математике и естествознанию греческого и арабского происхождения.

Мы отмечали выше роль епископа Фульбера в создании в 990 г. Шартрской школы. Обратим внимание на деталь, связанную с тем местом, где когда-то звучали голоса представлявших эту школу. Речь идет о католическом кафедральном соборе Шартра, известном как шедевр готической архитектуры. Собор в Шартре был основан в 1145 г. на пожертвования горожан, строительство завершилось в 1220 г.

В 1260 г. собор был освящен в присутствии короля Людовика IX и членов королевской семьи. Трехнефное здание в плане имеет форму латинского креста. В стрельчатой форме арок заключены особенность и характерный мотив готики – стремление человеческого духа к Богу.

На полу Шартрского собора изображен древний лабиринт, символизирующий путь к Богу. До сих пор он используется верующими для медитации. Шартрский собор насчитывает 9 стрельчатых входов-порталов, три из которых сохранились от сгоревшего ранее романского собора. Северный портал украшен скульптурами, выполненными на сюжеты Ветхого Завета. Центральная композиция Южного портала посвящена сценам Страшного Суда; Западный портал Христа и Девы Марии (Королевский портал) изображает Христа во Славе. Самая красивая внешняя часть собора – расчлененный на три яруса западный фасад: ярусы собора – стрельчатые двери- порталы; аркадная галерея, в нишах ее находятся статуи; наконец, ярус, занятый галереей, над срединой которой помещен фронтон.

Западный фронтон кафедрального собора украшен фигурами семи свободных искусств, входивших в тривиум и квадриум: это грамматика, диалектика, риторика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка.

Грамматика изображена вместе с Присцианом – величайшим грамматистом и комментатором античности. Сцена, изображенная на западном фронтоне собора, безусловно, свидетельствует прежде всего о роли грамматики в эпоху античности, однако не только об этом. Эта сцена беседы говорит о том, что дух преемственности эпох античности и французского ренессанса XII в. витал в Шартре, известном и признанном интеллектуальном центре Западной Европы, городе, в котором за полтора века до появления собора

(а каждый значительный город Средневековья должен был иметь собор) и возникла теологико-философская школа, школа средневековой схоластической философии, явившаяся цитаделью метафизического, космологического и естественнонаучного платонизма.

Это была эпоха ранней схоластики.

Временем расцвета и наивысшего авторитета программы Шартрской школы явился XII век, известный как эпоха совершающегося по Франции культурного ренессанса, основной чертой которого явился рост интереса к римской классике и греческой философии. Как отмечает Ч. Хаскинс в исследовании «Ренессанс двенадцатого столетия», «...ренессанс XII в. состоит отчасти в оживлении латинской классики и римских законов, почему движение называется иногда „романским ренессансом“, отчасти в быстром расширении области знания за счет введения науки и философии древних греков в Западную Европу» [3. Р. 141]. В.П. Гайденко и Г.А. Смирновым названы и иные составляющие культурного ренессанса XII в. – греческая наука вошла в западную культуру опосредованно, через культуру мусульманского мира [4]. Радикальные изменения коснулись и сферы образования, прежде всего религиозного образования. Приоритетные позиции занимает философское и теологическое образование, в то время как грамматика отходит на второй план; ведущей дисциплиной становится логика. Эти позиции философия и логика смогут сохранить до конца Средневековья. Во многом этой ситуации способствовал интенсивный рост числа переводческих центров – переводчики XII столетия делали доступными ученому сообществу Западной Европы огромное число греческих книг. Наиболее крупными переводческими центрами были центры Константинона, Палермо, Толедо, при этом шедшие из Толедо переводы были выполнены не непосредственно с греческого языка, но с арабского. Уже в первой трети XII в. были переведены «Аналитика», «Топика», «Софистические опровержения» (Sophistici Elenchi), чуть позднее начали переводиться Диалоги Платона – «Федон» и «Менон» были первыми образцами переведенной литературы. Интересная деталь отмечена Б. Расселом в разделе, посвященном развитию схоластики в XII в. [5. С. 454], – большинство философов того времени, отмечает Б. Рассел, были французами, и Франция имела для церкви значение как противовес империи, и в целом ранняя схоластика в политическом отношении – это детище борьбы церкви за власть.

Характерным для схоластики в ее ранней версии было то, что она ориентирована на религиозную ортодоксальность; Аристотель отнесен к высшим авторитетам, одновременно с этим Платон утрачивает позиции того ранга, который обретает Аристотель; приоритет в методологии отдается диалектике и силлогистическому методу рассуждения. Наконец, вопрос об универсалиях, по-разному решаемый Платоном и Аристотелем, отнесен к важнейшим вопросам ранней схоластики, но связанная с универсалиями проблема не являлась для философии XII в. основной.

Среди школ, обеспечивавших высокий уровень философско-богословского образования, соборные школы Шартра и Сен-Викторского аббатства занимали особое место. В преподавании философии вектор интереса оказывался смешенным в сторону натурфилософии, что явилось результатом распространения идей Аристотеля и Платона. Элементы натурфилософии, в ко-

торых ощущалось влияние Аристотеля и Платона, были присущи сочинениям представлявших Шартрскую школу Бернара Шартрского, Гильберта Порретанского, брата Бернара Шартрского Тьери Шартрского (первого автора комментариев к «Топикам» и «Софистическим опровержениям» Аристотеля). Культурный ренессанс XII в. создал условия для взлета христианской мысли. XII столетие – время расцвета латинской патристической культуры, наследия Западной Римской империи: «...глубокие штудии по проблеме универсалий, которые продолжались и широко развертывались в школах XII века, повсюду побудили логиков вторгнуться в область метафизики; в то время как в теологии авторитет Августина подготовил благоприятную почву для Платона и неоплатонизма, последний вывод Абеляра относительно универсалий, казалось, предвосхищал грядущий успех философии Аристотеля... в середине XII в. уже предошущался дух физики Аристотеля» [6. С. 255]. XII век не только обозначил основные черты доктринального синтеза XIII в., но и определил место и время свершения этого синтеза. Этим местом стал Париж, цитадель католической веры.

Возрождающееся западное христианство, начало которому было положено в X в., нуждалось в интеллектуальном фундаменте: остро стояла задача обучения духовенства, получение образования считалось непреложным условием принадлежности к клерикальным слоям. Ситуация осложнялась тем, что обет безбрачия для этих слоев был обязателен, и эта обязательность исключала возможность формирования духовного сословия по наследственному принципу. Решение задачи было реализовано через создание соборных школ, одной из которых явилась возникшая тысячелетие тому назад Шартрская теологико-философская школа, признанный интеллектуальный центр Западной Европы.

Расцвет Шартрской школы связан с именем Бернара Шартрского, с 1114 г. магистра, а в период с 1119 по 1124/26 г. канцлера школы, неоплатоника и богослова, в полной мере владевшего магией преподавания. В.В. Бибихин в характеристике этого качества Бернара делает акцент на тезисе Бернара о благодати как источнике добродетелей, освящающем все, что связано с постижением наук и искусств. Приоритет в этом постижении отдан грамматике. Слово – семя знания, в нем открывается внутренний, переносный и поэтический смысл. В.В. Бибихин пишет о владении Бернара символической герменевтикой, с помощью которой интерпретировались латинские, греческие, арабские авторы: «Тимей» постигался как описание библейского сюжета, постижение платоновско-аристотелевской идеи интерпретировалось как божественное пророчество. Обратим внимание на деталь, позволяющую прояснить статус тех, кто именовался в ту эпоху магистрами, – это были исследователи теологических проблем, их называли философами (в «Теологии» Абеляр пишет о них, используя термин *divini*, – магистры, занимающиеся обсуждением божественного).

Хотя Бернар известен как неоплатоник, охарактеризовать природу данного влияния достаточно трудно в силу отсутствия текстов, автором которых был Бернар. Воспользуемся той характеристикой, которую дают платонизму Бернара Иоанн Солсберийский и Э. Жильсон [6]. В «Метафизиконе» Иоанн Солсберийский, англичанин, получивший образование в ряде соборных школ Франции и умерший епископом Шартра, писал о безусловном предпочтении,

отдаваемом Бернаром этике как совершенствованию в созерцательных практических добродетелях; источником интеллектуальных и нравственных добродетелей является благодать, сопровождающая знакомство с науками и искусством. Именно Иоанн Солсберийский пишет о Бернаре как о грамматисте – том, кто формировал нравственные качества, воспитывал совершенные вкус и стиль обучаемых посредством преподавания классических литературных источников. Уже в XIII в. влияние идей Бернара Шартрского привело к тому, что в преподавание грамматики внедрилась логика, хотя взаимопроникновение логики и грамматики заметно уже в «Категориях» Аристотеля: Аристотель пишет о суждении как обладающем категориальным каркасом. На это указывает Э. Жильсон, делая акцент на необходимости этой связи таким образом: «...значение имени, значение глагола, виды предложений и тому подобное открывали перед приверженцами грамматики широкие возможности пофилософствовать. И наоборот, поскольку преподаватель логики сталкивался в грамматике с целым рядом вопросов, допускающих двоякую трактовку, – грамматическую и логическую, – он не упускал случая поднять их в своем курсе и последовательно обсудить обе точки зрения» [6. С. 197].

Этот симбиоз логики и грамматики XII–XIII вв. привел к ряду существенных трансформаций. Уже в XIII в. следствием такой связи стал упадок классической культуры в среде соборных школ Франции, однако результатом этого слияния уже в XIV в. явилось возникновение философии грамматики, получившей впоследствии название «спекулятивной грамматики» (*grammatica speculative*). Взяв в качестве основы философские понятия из Цицерона, Сенеки, Боэция, Бернар использовал их в среде грамматики. Одной из философских проблем, решением которой занимался Бернар, была проблема производных слов. Суть проблемы заключалась в определении того, что образует единство слов – исходного и производных, однокоренных. Эта проблема в разное время занимала Присциана, Боэция, Абеляра. Решение Бернара сводилось к тому, что исходное слово соотносится с производным подобно тому, как соотносится платоновская идея с ее участием в акциденциях. В «Металогиконе» Иоанн Солсберийский называет Бернара «самым совершенным платоником XII века», ссылаясь на сохраненные временем строки Бернара: «То, что есть, чему я приписываю бытие, не есть компонент, состоящий из двух частей и содержащий форму, захваченную материей; то, что есть, чему я приписываю бытие, заключено в какой-то из этих частей, одна из которых по-гречески называется „*Idea*“, а другая носит название „*hyle*“». Об эклектичном платонизме Бернара пишет в монографическом исследовании «Философия в средние века» и Э. Жильсон, подчеркивая, что платонизм Бернара сформирован на платформе нескольких источников – трудов Сенеки, Боэция, Халкидия [Там же. С. 198], что было характерно для произведений, написанных как в стенах Шартрской школы, так и за ее пределами, под влиянием программных идей обозначенной школы.

Гильберт Порретанский, сменивший Бернара Шартрского на посту канцлера соборной школы Шартра, известен как автор трактата «О шести началах» («*De sex principiis*» – «Книга шести начал», «*Liber sex principiorum*»). Как и труды Аристотеля и Боэция, трактат Гильbertа стал объектом многочисленных комментариев вплоть до XV в. «Книга шести начал» является собой метафизическое истолкование «Категорий» Аристотеля. У Аристотеля речь

идет о десяти категориях, представляющих собой все возможные высказывания о предмете. В исследовании Гильберта выделено две группы категорий. Одна группа включает в себя субстанцию, количество, качество и отношение, в другую вошли категории (*sex principia*): место, время, положение, обладание, действие и страдание. Все категории определяются Гильбертом как форма согласно позиции реализма в споре номиналистов и реалистов, которой он придерживается: первая группа обозначена им как «внутренние формы» (*formae inherentes*), вторая группа – как «вспомогательные формы» (*formae assistentes*).

В комментариях Гильберта к сочинению Боэция «О Троице» представлены основные метафизические тезисы Гильберта, что впоследствии привело к идейным противоречиям с Бернаром Шартрским. Суть проблемы, ставшей предметом исследования в трактате Боэция «О Троице», может быть сформулирована следующим образом. Как может Троица (Отец, Сын и Дух Святой) быть единым целым, в то время как Бог-Отец отличен от Бога-Сына, а Бог-Отец и Бог-Сын отличны от Бога-Духа Святого? Если допустить различие трех лиц Троицы, это будет означать допущение трех различных друг от друга божеств, что вынуждает «разделить Троицу и низвести ее до множества». Если же, согласно католицизму, взять за основу единство Троицы, то остается неясным, как из этого единства возникает различие лиц, – поскольку, как пишет Боэций, «принципы их единства – отсутствие различия», различие же – основа множества [7].

В основе позиции Гильберта лежит различие между субстанцией и субсистеменцией. Субстанция представляет собой индивида или носителя различного рода акциденций. Субсистеменция – свойство, не нуждающееся в акциденциях для своего существования.

Сравнивая доктрину Гильберта и учение Бернара Шартрского, Э. Жильсон пишет о том, что позволило концепции Гильберта оказывать влияние и в дальнейшем: «...до XIII столетия и далее в западноевропейской мысли наблюдается тенденция сводить реальные существа к их умопостигаемым сущностям, которыми являются их формы, и мыслить их в этих абстрактных категориях» [6. С. 201].

Трудно переоценить тот авторитет, который имел Гильберт в научном сообществе, как и в сообществе своих учеников, вошедших в историю философии под названием «порретанцы», – это схоластики-реалисты Рауль Ардентский, Николай Амьентский, Иоанн Белет. Гильберт Порретанский – участник ожесточенного спора с Пьером Абеляром, известного под названием «спор об универсалиях», окончательного решения которого не предложено до сих пор; однако история сохранила схоластическое представление, раскрывающее позицию Гильберта: выделяемые логикой категории индивида, рода и вида могут быть отнесены не только к языку, но укоренены в реальности, а знание, формируемое посредством суждений, имеющих субъектно-предикатную структуру, является истинным в случае, если связь терминов в суждении воспроизводит соотношение частей, обозначаемых этими терминами (см: [4. С. 94]). Важным в решении обозначенного спора были вопросы о природе этого соотношения, об онтологическом представлении категорий индивида и свойства, рода и вида, субъекта и предиката, как и вопрос о соотношении субстанции и субсистеменции: сущность, являющаяся причиной, ле-

жит в основании субстанции, субстанция – носитель акциденций, или случайных свойств; субстанция – базис для акциденций, именно субстанция содержит в себе ряд субсистем – это родовая, видовая, акциденциальная субсистемы. Наконец, синтез формы и материи в субстанции – *forma nativa*, прирожденная форма, ее прообраз – божественные идеи.

В «математической» метафизике Тьеरри (Теодориха) Шартрского, канцлера Шартрской школы с 1141 г., творение представлено как «развертывание чисел, составных единств, из безусловной простоты первоединства, оно придает цельность всякому числу, само, однако, числом непостижимо. Перед лицом этого первоединства с необходимостью возникает материя» [8]. Концепция Тье́ри Шартрского является синтезом физики и Священного писания. Этот синтез проявляется в различных сферах: в онтологии (комментарии к Беэцию), натурфилософии («Трактат о шести днях творения»), логике (Тье́ри первым комментировал «Первую аналитику» и «Софистические опровержения» Аристотеля). Работа Теодориха «Трактат о шести днях творения» представляет собой попытку объединить Книгу Бытия и принципы физики и метафизики – *secundum physicam et ad litteram* («в соответствии с физикой и буквально»).

Тье́ри Шартрский предполагал решить проблему соотнесения Библии и физики путем отождествления земли и неба с четырьмя элементами [9]. Эта идея представляет интерес для истории науки тем, что представлена человеком, не знакомым с физикой Аристотеля.

Таким образом, подход к построению космогонической теории был в значительной степени обоснован математикой, которая пронизывает всю концепцию Теодориха. Однако теологии для постижения Книги Бытия необходимо обратиться к наукам квадриума – арифметике, музыке, геометрии, астрономии, общим элементом и основой которых является число: «...Сфера творения есть сфера изменения, следовательно, творение – это область числа, тогда как Божественное – область единицы... Вещи существуют только посредством Бога, и в этом смысле Бог есть форма всего сущего... Поскольку Бог – это единица, то утверждение, что Бог есть форма существования (*forma essendi*) его созданий, равносильно утверждению, что их *forma essendi* есть единица: *unitas igitur singulis rebus forma essendi est* („единица, следовательно, есть форма существования единичных вещей“)» [6. С. 205–206]. Единица – начало бытия, и в то же время единица – степень истинности бытия. Единица через равенство порождает истину. Но первая и абсолютная единица – Бог, и совершенное равенство – тоже Бог. Эта логика привела к выводу Э. Жильсона о философах, понимающих смежность понятий равенства и истины: вещь истинна благодаря Божественной истине, множественные вещи существуют благодаря единичности Бога. С этой идеей связан онтологический принцип, сформулированный Теодорихом Шартрским: единое выше бытия, поскольку оно – причина бытия: *cum autem unitas omnium rerum primum et unicum esse sit* («поскольку единица есть первичное и уникальное бытие всех вещей») [Там же. С. 206].

Начиная с завершения деятельности Тье́ри Шартрского на посту канцлера Шартрская школа постепенно утрачивает свои позиции, интерес к ней начинает угасать. Однако есть два имени, без упоминания которых оценка вклада Шартрской школы в развитие цивилизации была бы неполной, – это,

безусловно, Гильом из Конша и Иоанн Солсберийский; оба могут быть названы, скорее, в числе тех, кто примкнул к Шартрской школе, разделяя подчас ряд присущих ей идей, но не входил непосредственно в состав тех, кто определял ее исследовательскую программу.

Рожденный в Нормандии, ученик Бернара Шартрского Гильом из Конша отличался высочайшим уровнем грамматической культуры и в своих убеждениях демонстрировал близость к платонизму. Гильом являлся автором таких произведений, как энциклопедия «Философия мира» («Philosophia mundi») и «Философский Драгматикон» («Dragmaticon Philosiphiae»), произведения, написанное в форме диалога и посвященное проблеме природных субстанций, а также трактата «Нравственные учения философов» («Moralium dogma philosophorum»). Помимо этого, он является автором комментариев к диалогу Платона «Тимей» и комментариев к «Утешению философией» Бозция. Реальность познаваема человеческим духом, телесное – объект рассудка, бестелесное – объект ума. Порядок Вселенной порожден Мастером, его упорядочивающая мудрость создала природу. Только Богу мир обязан тем, что он существует [9].

У Гильома из Конша учился Иоанн Солсберийский, оставивший после себя произведения, сопоставимые по своему значению с произведениями эпохи Возрождения, – «Поликратику» и «Металогикон». Отметим вклад Иоанна Солсберийского в работу над проблемой универсалий. Существует несколько решений данной проблемы: универсалии могут быть обнаружены лишь в чувственно воспринимаемом и единичном; существует и точка зрения, заключенная в позиции – универсалии обладают отдельным существованием, таковы, к примеру, математические сущности.

Для сторонников еще одной позиции универсалии представляют лишь слова или имена. Существует и точка зрения, в соответствии с которой универсалии тождественны понятиям. Э. Жильсон следующим образом характеризует позицию самого Иоанна Солсберийского: мы не знаем характера бытия, как не знаем и того, каков способ существования универсалий.

Однако если мы и не знаем способа существования универсалий, возможно говорить о том, как формируется представление об универсалиях. Эта сторона проблемы универсалий оказывается разрешимой, если исследователь обратится к учению Аристотеля об абстрагировании. Иными словами, проблема способа существования универсалий обретет форму иной проблемы – чем универсалии являются в интеллекте: «Если мы рассмотрим сущностное подобие внешне различных индивидов, то получим вид, если затем мы рассмотрим сходства между различными видами, то получим род. Освобождая в нашем мышлении субстанции от форм и акциденций, посредством которых они различаются, мы достигнем универсалий» [6. С. 209].

В заключение обратимся к тезису о специфике проблемного поля философствования XII в., о том, какую нишу в совокупности исследовательских традиций XII в. занимали шартрцы. В подтверждение избранной позиции представляет интерес ряд аргументов С.С. Неретиной [10. С. 51–52]. Автор выделяет два направления: во-первых, направление, связанное с интенсивным обсуждением этических проблем на латинском Западе, временем начала которого считается конец XI в.; средой, питавшей это обсуждение, были монастыри и мирская жизнь. В монастырской среде этические проблемы утвер-

ждались, почвой для их утверждения являлись жизнь, отрешенная от мира, отвращение к греху, отрицание ценностей мирского бытия. Но уже в XII в., полагает автор, был сформирован светский интеллектуальный запрос на нравственную ориентированность в мире, и центральными проблемами христианской философии стали проблемы греха, вины, поступка и их отношения к Богу, понимаемому как Высшее благо. Второе направление – направление, ориентированное на исследование веры в Бога как источник права и совершенного знания, – «...философия в ее тройственности (спекулятивная, практическая и моральная) представляла масштаб для определения силы и познавательной ценности любого «свободного искусства»» [10. С. 51]. Так возникли различающиеся традиции анализа.

Одна из них – традиция, представленная Ансельмом Кентерберийским (диалектика в пределах этой традиции была применена к постижению единого Бога посредством обращения к внутреннему опыту). Другая традиция представлена Абеляром и Ланской школой (человек в своем движении к Богу – Высшему благу – определен в этом движении собственной природой, собственной сущностью; Высшее благо изучается этикой, моральной философией).

Для нас важно определение специфики третьей традиции, именно ее представляет соборная школа Шартра. В совокупности дисциплин, определяющих спекулятивную философию, – математика, физика, теология, – математика является собой синтез знания о мире и творце (это знание представлено физикой и теологией). Для Шартрской школы математика представлена рациональным, «дискурсивно-интуитивным» (термин С.С. Неретиной) знанием, раскрывающим внутреннюю структуру мира; в познании Бога потенциал математики огромен, – теология писалась «геометрическим способом» (такое *geometrika* у Тьерри Шартрского); Бог – интеллигibleльная сила, ее центр – везде, но нигде – ее окружность. Что касается позиции теологов Шартрской школы, она – в том, что «...изучению теологии должно предшествовать изучение физики, понимавшейся как дискурсивное исследование форм материи, затем математики, абстрагирующей формы от материи» [Там же]. В границах теологии Бог созерцается в статусе формы форм. Путь к постижению Бога как Высшего блага пролегал через предлагаемое ранее Платоном и Аристотелем, и эта направленность для теологизирующих философов Шартрской школы означала необходимость ответа на вопрос о сути понятия «субстанция».

Литература

1. Койре А. Очерки истории философской мысли. М. : URSS, 2003. 272 с.
2. Хейзинга Й. Осень Средневековья. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. 768 с.
3. Haskins Ch.H. The Renaissance of the Twelfth Century. Cambridge, 1927.
4. Гайденко В.П., Смирнов Г.А. Западноевропейская наука в средние века. М. : Ленанд, 2015. 352 с.
5. Рассел Б. История западной философии. М. : АСТ, 2018. 1024 с.
6. Жильсон Э. Философия в средние века. От истоков патристики до конца XIV века. М. : Республика, 2010. 678 с.
7. Бозций. Утешение Философией и другие трактаты. М. : URSS, 2010. 416 с.
8. Бибихин В.В. Язык философии. СПб. : Наука, 2007. 389 с.
9. Шартрская школа: Гильом Коншский. Философия ; Теодорих Шартрский. Трактат о шести днях творения ; Бернард Сильвестр. Космография, Астролог, Комментарий на первые

шесть книг «Энеиды» ; Алан Лильский. Плач Природы / подгот. О.С. Воскобойников ; пер. О.С. Воскобойников, Р.Л. Шмараков, П.В. Соколов ; [отв. ред. М.Ю. Рептин]. М. : Наука, 2019. 457 с.

10. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра. М. : Гнозис, 1994. 216 с.

Michael A. Kornienko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: mkornienko@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 48–58.
DOI: 10.17223/2220836/41/4

CHARTRES SCHOOL IN THE 12TH CENTURY CULTURAL RENAISSANCE: SUBSTANTIVE PRIORITIES AND EVOLUTION VECTORS

Keywords: late antiquity; early scholasticism; patristic culture; cultural renaissance; roman renaissance; natural philosophy; theology; neoplatonism; doctrinal synthesis; realism; nominalism; mysticism; religious orthodoxy.

The author analyzes the prerequisites for the formation of a theological and philosophical school, founded in 990 by Bishop Fulbert in Chartres, which flourished during the years of the Episcopal ministry of Yves of Chartres (1090–1115), a recognized intellectual center of Western Europe. The role of the Chartres Cathedral School as a citadel of metaphysical, cosmological and natural-scientific Platonism in the era of early scholasticism is revealed. The philosophical orientation of the Chartres school (orientation to the ideas of Neoplatonism), as shown in the work, is the result of a combination of the ideas of Plato, aristotelism, stoicism, pythagoreanism, Eastern and Christian mysticism and religion. The body of ideas characteristic of the Neoplatonism tradition is analyzed, the account of which is essential in understanding the specifics of the Chartres school ideological platform: the ideas of a mystically intuitive knowledge of the higher, the stages of transition from “one and the universal” to matter, the idea of comprehension of pure spirituality.

The thesis is substantiated that the time of the highest prosperity of the Chartres school, its highest fame is the XII century, which went down in the history of civilization as the era of the cultural renaissance taking place in France. The specificity of the 12th century renaissance, as shown in the study, lies in the growing interest in Greek philosophy and Roman classics (this also determines the other name of the era – the Roman Renaissance), in expanding the field of knowledge through the assimilation of Western European science and the philosophy of the ancient Greeks.

The thesis in which the specifics of the entry of Greek science into the culture of Western Europe is also identified. This entry was carried out through the culture of the Muslim world, which also determined the specifics of the cultural renaissance of France of the XII century. Radical changes are revealed that affect the sphere of education and, above all, religious education; the idea of reaching the priority positions of philosophy and logic is substantiated – a situation that has survived until the end of the Middle Ages. This situation, as shown in the work, was facilitated by the rare growth rate of the translation centers of Constantinople, Palermo, Toledo.

It is shown that scholasticism in its early version is oriented towards religious orthodoxy. In the teaching of philosophy, the vector turned out to be biased towards natural philosophy, which was due, as shown in the work, to the spread of the ideas of Aristotle and Plato. In its educational program, the school synthesized the teachings of Plato and Aristotle. Elements of natural philosophy are inherent in the works of Bernard of Chartres, Gilbert of Poitiers, Thierry of Chartres representing the Chartres school. Deep studies on the problem of universals ensured the invasion of logic in the field of metaphysical constructions of the Chartres school.

References

1. Koyre, A. (2003) *Ocherki istorii filosofskoy mysli* [Essays on the History of Philosophical Thought]. Moscow: URSS.
2. Huizinga, J. (2016) *Osen' Srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages]. Translated by D.V. Silverstov. St. Petersburg: Ivan Limbakh.
3. Haskins, Ch.H. (1927) *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
4. Gaydenko, V.P. & Smirnov, G.A. (2015) *Zapadnoevropeyskaya nauka v srednie veka* [Western European Science in the Middle Ages]. Moscow: Lenand.

5. Russell, B. (2018) *Istoriya zapadnoy filosofii* [History of Western Philosophy]. Translated from English. Moscow: AST.
6. Gilson, E. (2010) *Filosofiya v srednie veka. Ot istokov patristiki do kontsa XIV veka* [Philosophy in the Middle Ages. From the origins of patristics to the end of the 14th century]. Translated from French. Moscow: Respulika.
7. Boethius. (2010) *Uteshenie Filosofiey i drugie traktaty* [Consolation by Philosophy and Other Treatises]. Moscow: URSS.
8. Bibikhin, V.V. (2007) *Yazyk filosofii* [The Language of Philosophy]. St. Petersburg: Nauka.
9. Reutin, M.Yu. (ed.) (2019) *Shartskaya shkola: Gil'om Konshskiy. Filosofiya; Teodorikh Shartskiy. Traktat o shesti dnyakh tvoreniya; Bernard Sil'vestr. Kosmografiya, Astrolog, Kommentariy na pervye shest' knig "Eneidy"; Alan Lill'skiy. Plach Prirody* [Chartres School: Guillaume Conch. Philosophy; Theodoric of Chartres. Treatise on the Six Days of Creation; Bernard Sylvester. Cosmography, Astrologer, Commentary on the first six books of the Aeneid; Alan Lille. Lament of Nature]. Translated from French by O.S. Voskoboinikov, R.L. Shmarakov, P.V. Sokolov. Moscow: Nauka.
10. Neretina, S.S. (1994) *Slovo i tekst v srednevekovoy kul'ture. Kontseptualizm Abelyara* [Word and Text in Medieval Culture. Abelard's Conceptualism]. Moscow: Gnozis.

УДК: 396

DOI: 10.17223/22220836/41/5

Ю.А. Кузовенкова

ДЕВУШКИ В ГРАФФИТИ: ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКОГО МОЛОДЕЖНОГО СООБЩЕСТВА

Описано место девушек в субкультуре граффити и стрит-арт движении. Рассматриваются и сравниваются между собой ситуации в США и России. Исследования в обеих странах захватывают достаточно продолжительный промежуток времени, охватывающий три десятилетия: 1980–2000-е гг. в США и 1990-е–2010-е гг. в России. Автор делает вывод, что российская граффити-среда отличается от американской гораздо большей гендерной толерантностью, несмотря на маскулинный характер этой субкультуры. Стрит-арт обладает гендерно-нейтральным характером.

Ключевые слова: *граффити, стрит-арт, девушки, гендер.*

Молодежные субкультуры вот уже несколько десятилетий находятся под пристальным вниманием исследователей. В то же время саморефлексия в этой исследовательской среде выявляет недостатки субкультурных работ. Так, делая обзор данных исследований, проводимых в России и за рубежом в XX в., Е.Л. Омельченко отмечает: «Сторонники феминистского подхода главным недостатком субкультурных теорий считали полное игнорирование участия девушек в субкультурах» [1. С. 19]. Обзор подобных работ на материалах отечественных исследований начала XXI в. не позволяет констатировать серьезных изменений в данном направлении.

Это утверждение относится и к ситуации, сложившейся в исследовании граффити-сообществ. Как правило, материалом для написания научных работ по этой тематике как в России, так и за рубежом становятся интервью или работы молодых людей мужского пола, либо пол не указывается вовсе [2–6 и др.]. Отчасти это можно объяснить тем, что девушки крайне редко становятся частью данной субкультуры. Тем не менее участие представительниц слабого пола в граффити-культуре представляется нам интересной и важной темой, раскрывающей процессы усвоения подростком гендерных ролей, реализации стратегий общения с представителями противоположного пола, выбора форм самореализации и др.

В 2008 г. Анной Вацлавек была написана диссертационная работа «From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture» на соискание степени доктора философии (Монреаль, Канада) [7]. В одной из глав своей диссертации под названием «Гендерные вопросы» она рассматривает особенности участия девушек в граффити-сообществе и отношение к ним парней. Автор, сравнивая материалы 1980-х и 2000-х гг., пытается проследить динамику в этом вопросе и дать объяснение имеющемуся положению дел. В нашей статье мы проведем сопоставление результатов, полученных Вацлавек на материале американского граффити-сообщества, с результатами исследования, проведенного нами на отечественном материале, который охватывает период 1990–2010-х гг. Цель работы – выявить рос-

сийскую специфику гендерной ситуации в молодежной субкультуре на примере граффити-сообщества.

В основу наших исследований легли полуструктурированные интервью, взятые в 2016–2018 гг. у одиннадцати представителей граффити- и стрит-арт-сообществ: шестерых девушек (одна из Новосибирска, одна из Отрадного, трое из Самары, одна из Москвы) и пятерых молодых людей (все из Самары). Все интервьюенты в тексте обозначены строго в соответствии с их личными пожеланиями.

Гендерная ситуация в США

Вацлавек указывает на маскулинный характер субкультуры граффити. Она отмечает, что с самого начала девушки практически не присутствовали в этой субкультуре. Исследовательница связывает это с «...опасностью рисования на электричках метро, с опасностью сексуального насилия, которая возрастает в ночное время, с тем фактом, что женщины могут иметь меньше интереса самоутверждаться посредством участия в нелегальной активности... и самое значимое – идея быть в меньшинстве в негостеприимной среде не очень привлекает женщин. Кроме опасности быть пойманной городскими властями, женщины должны были справляться с препятствиями, установленными самой субкультурой» [7. Р. 168]. Говоря о препятствиях, исходящих от субкультуры, Вацлавек опирается на исследования Нэнси Макдональд, которая изучала, как маскулинная идентичность определяет нормы поведения в граффити-сообществе. Так, Макдональд отмечала: граффитчики, «...нанося свои имена, зарабатывали известность и уважение. Делая это нелегально, они выстраивали свою маскулинную идентичность. Через исключение девушек они защищали эту идентичность» [8. Р. 121]. Макдональд настаивает исключительно на маскулинной идентичности всей субкультуры в целом: «Эта субкультура должна приниматься за то, чем она является. Не пространство для „молодежи“, но пространство для молодежи „мужского пола“ – нелегальное ограничение, где опасность, оппозиционность и исключение женщин используются для подпитки, усиления и сохранения представлений о мужественности» [Ibid. Р. 149].

Суть самой субкультуры определяется лежащей в ее основе практикой – нелегальным рисованием на стенах. Как отмечает Макдональд, преступный характер граффити не только «...выстраивает, но даже усиливает их маскулинную идентичность» [Ibid. Р. 125]. При этом установки внутри самой субкультуры таковы, что нелегальность и преступный характер действий граффитчиков расцениваются не как отклонение от нормы, а как их личное достижение, а столкновение с опасностью во время создания шрифта повышает уровень признания граффитчика. Макдональд отмечает, что эта субкультура исчезнет, если ее базовая практика станет легальной, ведь только противозаконным характером своих действий граффитчики завоевывают уважение и получают признание в своей среде, демонстрируя бесстрашие, силу, независимость и мягкость – качества, которые подтверждают их мужественность. Перечисленные характеристики являются атрибутами маскулинного образа и притягивают в эту среду в первую очередь молодых людей мужского пола, предлагая им адекватный культурным установкам образ мужчины. Девушки могут существовать в этой субкультуре как зрительская

аудитория, не наносящая ущерба мужской идентичности непосредственных ее представителей.

Несмотря на субкультурные препятствия, на протяжении всей истории граффити-культуры (начиная с 70-х гг. XX в.) находились девушки, которые хотели самовыражения посредством этой творческой активности. В американском субкультурном пространстве им было нелегко. Макдональд выделяет две причины этого. Во-первых, девушкам было трудно, потому что «...парни прилагают усилия, чтобы доказать, что они „мужчины“, в то время как девушкам нужно работать, чтобы доказать, что они не „женщины“» [8. Р. 130]. Во-вторых, исследовательница зафиксировала отрицательное отношение парней к девушкам-граффитчицам. Какими бы граффитчицами они ни были – опытными или начинающими, их обычно характеризуют как «распутных» [Ibid. Р. 147]. Репутация девушек в глазах парней базируется на их воображаемой сексуальной активности куда чаще, чем на их успехах в написании граффити. Эти факты не удержали девушек от участия в граффити-активности, но сильно повлияли на их количество в этой субкультуре.

Также Вацлавек ссылается на Нэнси Гевара, которая занималась гендерным вопросом в граффити еще в 1980-е гг. Она отмечает, что девушки-граффитчицы Нью-Йорка специально использовали «женский» стиль рисования, чтобы «...быть узнаваемы именно как девушки-граффитчицы и изменить отрицательное отношение к ним граффитчиков мужского пола» [9. Р. 53–54]. Гевара указывает на то, что парни-граффитчики испытывают ревность по отношению к девушкам-граффитчицам, что и ухудшает положение последних.

Вацлавек, анализируя творчество и высказывания LADY PINK, одной из самых первых граффитчиц Нью-Йорка 1980-х гг., делает вывод о том, что в американской субкультуре граффити существовали как мужские, так и женские роли, также наблюдались гендерные различия в сюжетах рисунков; к примеру, творчество LADY PINK изобилует розовым цветом, изображениями сердечек, губ, цветов, женских образов [7. Р. 171–172].

Отметим, что биография самой LADY PINK указывает на то, что конфликт между девушками и парнями в граффити не был тотальным, и это является весомым аргументом против однозначности суждений Макдональд и Гевары о наличии конфликта между граффитчиками разных полов. Так, в 1980-е гг. LADY PINK рисовала в Нью-Йорке вместе с парнями-граффитчиками из команд The Cool 5 и The Public Animals, а позже ее мужем стал граффитчик Smith из нью-йоркского дуэта Sane Smith.

Говоря о сегодняшней ситуации в граффити, Вацлавек отмечает: «...начиная со времени первых работ в Нью-Йорке девушек-граффитчиц EVA 62, LADY PINK и BARBARA 62, к примеру, женское присутствие в мире, в котором доминируют мужчины, значительно увеличилось» [Ibid. Р. 170]. Самое значимое изменение в женском граффити произошло из-за вовлечения девушек в движение стрит-арта, которое возникает в 1990-е гг.¹ Ссылаясь на книгу Николаса Ганца «Graffiti Women» опубликованную в 2004 г., Вацлавек пытается дать этому объяснение. Работа Н. Ганца дает прекрасные иллю-

¹ Под стрит-артом А. Вацлавек понимает движение уличного искусства, которое объединило в себе различные художественные формы: муралы, трафареты, наклейки, плакаты, инсталляции, в том числе граффити.

стации того, что представляет собой женское творчество в граффити – это огромное разнообразие стилей букв, сюжетные композиции, отдельные персонажи, декоративные рисунки. Новые формы уличного искусства (помимо граффити, возникли муралы, трафареты, наклейки, плакаты и т.п.) дали возможность не только демонстрировать свою удаль (что привлекает в первую очередь парней), но и реализовывать свои творческие амбиции, получить признание как художник.

Интересную гипотезу увеличения числа девушек в граффити в начале XXI в. выдвигает Джессика Пэйбон в своей работе «Shifting Aesthetics: The Stick Up Girlz Perform Crew in a Virtual World» [10]. В ней она пишет, что в 1983 г. девушек в граффити почти не было, но за следующие десять лет ситуация изменилась в лучшую сторону. Особо заметное влияние на вовлечение девушек в субкультуру граффити оказал Интернет, что стало заметно в 2000-е гг. Автор связывает гендерный сдвиг в этой субкультуре с виртуализацией природы граффити-сообществ.

Сегодня в женской граффити-среде существует два подхода к решению гендерной проблемы: одни девушки, пользуясь преимуществом анонимности, скрывают свой пол или как минимум не обращают на него внимание, другие с удовольствием акцентируют его через изображаемые образы, используемые цвета и стиль, которые выглядят откровенно женскими: «К примеру, работы девушек-граффитчиц MAD C, ZORI4, SUPA B2 и STEF не намекают на их пол. В то время как граффити SHIRO, NINA и YUBIA выглядят максимально женственно за счет округлого стиля букв, женских образов с большими глазами, бабочками и сердечками» [7. Р. 173].

Таким образом, малое количество девушек в граффити-культуре США XX в. объясняется не наличием прямых запретов на участие девушек (их не существует), а системой норм поведения, которые минимизируют их участие. В граффити как части современного стрит-арт-движения девушек больше в силу того, что оно не всегда регламентирует поведение своих представителей через нормы, носящие маскулинный характер, имеет ярко выраженную тенденцию на легализацию, а критериями оценки выступают эстетические категории, ценятся не смелость и бесстрашие, а художественный навык, который гендерной окраски не имеет.

Гендерный вопрос в России

В 1990-е гг. граффити как самостоятельная субкультура в России не существовало [11]. Оно было частью субкультуры хип-хопа, но все же имело свою специфику. Из пяти столпов хип-хопа, к которым относились диджейинг, брейк-данс, экстремальные виды спорта, знания об истории хип-хоп-культуры и граффити, именно последнее имело нелегальную природу. Отдельной субкультурой оно становится только в 2000-е гг.

Мы заключаем, что российский вариант граффити-культуры также носит маскулинный характер, который конструируется через способы получения признания в этой среде: рисование в запрещенных местах, нонконформизм, высокий уровень опасности арт-практики. Часто в своих интервью, говоря об авторитетах в местной среде, самарские граффитчики рассказывали о том, в какие опасные ситуации попадали эти люди (встреча с полицией, с пьяными людьми наочных улицах или крышах, драки с машинистами поездов

и электричек). Цель граффитчиков – не только завоевать признание в своем сообществе, но и получить адреналин во время создания шрифта [12]. Таким образом, и от российских граффитчиков ждут качеств, отмеченных А. Вацлавек: бесстрашения, силы, независимости и мятежности. Эти нормы в граффити-сообществе не исчезли и по сегодняшний день. Но все представители данной субкультуры (как девушки, так и парни) в своих интервью подчеркивают, что также важнейшие показатели хорошего граффитчика – это наличие у него собственного, узнаваемого стиля автора и высокая техника исполнения шрифта.

Самарские граффитчики резко противопоставляют себя представителям стрит-арта, осуждая их стремление к легализации и коммерциализации уличного искусства. Поэтому, на наш взгляд, в отношении Самары корректнее будет рассматривать граффити не как часть современного стрит-арт-движения, как это делает Вацлавек, а как субкультуру, существующую с ним.

Проводя параллели с результатами американских исследований, можно сказать, что на ранних этапах развития граффити в Самаре (1990-е гг.) девушки в качестве граффитчиц представлены в нем не были. Мы также, вслед за Вацлавек, можем предположить, что это связано с повышенным уровнем опасности данной практики, ее нелегальным характером и спецификой действий, которыми завоевывается уважение в граффити-среде. Косвенно в пользу этой гипотезы свидетельствует тот факт, что в других направлениях хип-хопа девушки присутствовали. В частности, были девушки, занимавшиеся брейк-дансом и чтением рэпа.

Однако на этом фоне ярко просматривается и отличие американской ситуации от российской. Если в США, согласно выводам исследователей, к девушкам-граффитчицам парни из этой среды относились отрицательно, характеризуя их как «распутных» (Н. Макдональд) или испытывая к ним ревность (Н. Гевара), то в отечественной граффити-среде подобного зафиксировано не было. Интервьюенты, состоявшие в хип-хоп-сообществе в 1990-е гг., позитивно реагировали на вопрос о девушках в их среде. Отсутствовали отрицательные высказывания по типу «это не женское дело». Как выше было отмечено, девушек-граффитчиц в это время в Самаре не было, но в самой тусовке они присутствовали как представительницы других направлений хип-хопа. Вот характерное высказывание одного из граффитчиков 1990-х гг.: «Мы знако-
мились, общались, женились» [Инф. 1].

Сведений о присутствии девушек в самарском граффити-сообществе в 2000-е гг. нет. Но в этот период большим количеством девушек в уличном искусстве отличался Новосибирск. Известная стрит-арт-художница Марина Ягода в своем интервью рассказала о том, что в начале 2000-х гг. девушек в уличном искусстве было достаточно много, в ее команде были три девушки и пять парней. Уличное сообщество было очень дружным. Рисовали как большие шрифты, так и сюжетные композиции, муралы. На основе этого мы можем констатировать, что в Новосибирске в 2000-е гг. в уличном творчестве прослеживались те же тенденции, что и в Нью-Йорке в 1990-е гг., а именно формировалось стрит-арт-движение. Характерные для него стремление к легализации, чуждость вандализму, значимость художественного таланта и мастерства привели к тому, что нормативное поле стрит-арт-культуры начало привлекать и принимать творческую молодежь независимо от пола. Также

это отразилось в позитивном восприятии городским сообществом стрит-арта и интересе к его представителям. Марина Ягода отметила: «Я известна в Новосибирске. Люди знают меня в лицо, здороваются» [Инф. 2]. Стрит-арт вос требован в городе, и Марина и ее муж (также стрит-арт-художник Иван Ягода) выполняют коммерческие заказы по росписи стен, создают муралы. Несмотря на благоприятные условия для развития стрит-арта, количество девушек в среде уличного искусства Новосибирска на сегодняшний день сильно сократилось, остались лишь несколько представительниц слабого пола, которые рисуют.

В Самаре 2010-е гг. отмечены появлением девушек в уличном искусстве (точное их количество никто не смог назвать, автору статьи известны только четыре девушки, две из которых связаны с граффити-сообществом, две – со стрит-арт-сообществом). Помимо граффити, они рисуют композиции, размещают наклейки на стенах, но никто из девушек не рассматривает эту деятельность как основную форму самореализации, занимаются ею редко, не стремятся получить признание в этой среде. Если говорить только о девушках из граффити-сообщества, то их объединяет тот факт, что они являются девушками парней-граффитчиков. Парни приветствуют участие девушек в граффити. Характерно высказывание одной из представительниц этой арт-практики: «Парни восхищаются, что я этим занимаюсь. Я делаю аккуратно, а они быстро и хорошо» [Инф. 4]. Молодые люди не просто предлагают девушкам рисовать на улице. Они стараются сделать из них хороших граффитчиков, обучая технике работы с баллоном, знакомя с эстетическими критериями шрифтов и правилами поведения в сообществе. Кроме того, важным является тот факт, что именно благодаря парням девушки могут снизить для себя уровень опасности этой практики до приемлемого: «Одна я не хожу, некомфортно чувствую себя. Я не смогу за себя постоять» [Инф. 4].

Со стрит-артом ситуация несколько иная. Его представительница Татьяна Почтенная объясняет причины своего обращения к уличному искусству так: «Я родилась в небольшом населенном пункте и, как только я появилась, сразу встретилась с этим миром, и у меня не было другого варианта, кроме как исследовать его. Для меня город – это живой организм, и он сам знает, где хранить свои вещи. Сейчас я делаю второй год свой большой проект о городе с билбордами. Он о многих составляющих города. Не только о пространстве как таковом, он о людях, о среде, о чувствах, о смыслах, о художнике, об искусстве» [Инф. 11]. Татьяна пришла к уличному искусству в результате развития себя как художника. Она не видит принципиального отличия стены внутри помещения от стены снаружи как места для нанесения рисунка, поэтому не считает рисование на улице чем-то неординарным, характерным только для парней: «Если мною как художником движет какая-то идея, то для меня нет препятствий в виде гендера, правил и прочего» [Инф. 11]. Но, одновременно замечает, что чувствует себя во время рисования на стенах зданий некомфортно.

Для сравнения рассмотрим гендерную ситуацию в граффити-сообществе Отрадного – небольшого регионального города Самарской области. Г., бывшая представительница этого сообщества, занималась граффити вместе со своей подругой в 2011–2012 гг. В этот период уличное искусство существовало здесь еще в рамках классического граффити – традиционных шрифтов.

Граффити продолжало оставаться частью субкультуры хип-хопа, и его нормативное пространство все еще носило маскулинный характер: рисовали в опасных и запрещенных местах, например на стенах жилых домов, под крышей Дома культуры, на трансформаторных будках и др. Кроме этого Г. отмечала, что рисовали и в спокойных местах: «Подворотни предпочитали потому, что никто не мешает, и можно поспокойнее сделать что-то красивое» [Инф. 3]. На этом фоне девушки в граффити не только не испытывали дискомфорта, но и встречали поддержку со стороны парней-граффитчиков. Парни из Отрадного играли ту же роль в становлении девушек-граффитчиц, что и в Самаре. В частности, Г. вспоминала, что именно они способствовали их профессиональному росту. Парни давали граффити-журналы с фотографиями работ, учили правильной технике: «Парням интересно, когда девушка тоже рисует. Один даже пытался дорисовывать мои шрифты, чтобы были лучше» [Инф. 3]. И так же как в Самаре, молодые люди обеспечивали безопасность девушек во время рисования в городе. Так, Г. отмечала: «Одним страшно рисовать. Самое лучшее – найти компанию парней, которая будет защищать» [Инф. 3]. Поэтому естественным следствием явился тот факт, что после переезда в Самару Г. перестала рисовать, ведь она утратила старые связи с парнями, существовавшие в Отрадном, а в Самаре новой команды не нашла.

Параллели просматриваются в московской стрит-арт-среде. Antonia Lev, художница, рисующая уличную графику, отмечает, что парни реагируют на нее по-разному: «Кого-то я вдохновляю, кто-то общается со мной иронично или пренебрежительно, кто-то помогает. Я стремлюсь к тому, чтобы отношение других людей не влияло на мое творчество» [Инф. 6]. Мы видим, что ирония или пренебрежение со стороны парней не рассматриваются Antonia Lev как препятствие для ее работы. В своем интервью она указывает на отсутствие гендерной проблемы в московском сообществе: «Комфортность или некомфортность рисования на стенах, я думаю, не зависит от гендеря. Это абсолютно точно зависит от личностных качеств, смелости, амбициозности и т.д.» [Инф. 6].

Роль парней очень ярко просматривается в истории каждой девушки из граффити-сообщества. Для девушек из стрит-арта роль парней в их творчестве гораздо менее значима: чаще всего парни дают им азы владения баллоном и мотивируют к уличному творчеству. К примеру, Марина Ягода, являющаяся на сегодняшний день признанной художницей стрит-арта, когда-то пришла в уличное искусство вслед за своим парнем (будущим мужем): «В Новосибирске в начале 2000-х была школа брейк-данса, при которой были курсы граффити. Начал учиться там мой парень, я потянулась за ним. Он познакомил меня с граффити, и по его же инициативе я стала рисовать на улице. Сначала с ним, а потом и одна. Он рисовал шрифты, а я сразу персонажей» [Инф. 2]. Заметную роль парней в развитии девушек-граффитчиц Antonia Lev объясняет так: «Просто в силу того, что в тусовке 90% парней» [Инф. 6].

Таким образом, граффитчики мужского пола в среде российского граффити-сообщества выступают не как сдерживающий фактор, а, наоборот, как стимулирующий, вовлекая девушек из своего окружения в практики уличного искусства, способствуя их «профессиональному» росту в этой среде

и обеспечивая им безопасность. Эти две функции являются типовыми для парней в коммуникации с граффитицами. Девушки в граффити-сообществе редко образуют самостоятельную, независимую от парней группу. Мы заключаем, что, в отличие от ситуации в США, в российской граффити-среде независимо от этапа ее развития (будь то граффити – часть хип-хопа, самостоятельная субкультура или часть стрит-арт движения) конфликта на гендерной почве не наблюдалось.

В стрит-арте как западном, так и российском ситуация сходна: девушки идут в эту сферу, исходя из своего желания творчески реализоваться, и чувствуют себя самостоятельными и самодостаточными, не ощущая нужды в помощи со стороны парней.

Также Вацлавек указывает на существование женских ролей в граффити-сообществе и гендерных различий в сюжетах рисунков. В силу того, что в российской среде девушки-граффитицы не встречают сопротивления своему участию в граффити-активности со стороны парней, использовать «женский» стиль в качестве средства защиты, чтобы изменить отрицательное отношение к ним граффитчиков мужского пола, не было необходимости. Также нет необходимости избегать подобного стиля с целью скрыть свой пол. В российском «женском» уличном искусстве, так же как в американском, есть работы в «женском» и «нейтральном» стилях, но основания для такого выбора у наших художниц иные. Девушек можно разделить на две группы: первая – художницы, которые рассматривают уличное искусство как сферу профессиональной самореализации, вторая – девушки, которым просто интересно по-пробовать себя в этой практике. «Женский» стиль мы встречаем только в первой группе. Для творчества Марину характерны романтические женские образы, выбор которых она объясняет так: «На улице много агрессивной рекламы. Она навязывает стереотипы. Поэтому глаз должен на чем-то отдохнуть. За моими образами есть история, но нет социального подтекста» [Инф. 2]. Одни из самых больших муралов Марину нарисованы в рамках фестиваля «Стенография» – женские образы «Сирин и алконос» на торцах зданий в Екатеринбурге и «Познание» в Оренбурге. Antonia Lev рисует женские образы и природу (джунгли, диких животных). Женские образы пришли в уличное искусство из ее более раннего творческого периода, когда она занималась графическим дизайном, рисовала иллюстрации, картины и графические рассказы. Желание профессионально самореализоваться приводит к поиску собственного стиля, который должен стать узнаваемым. В итоге вырабатывается концепция авторского творчества. Ряд примеров можно дополнить работами состоявшихся стрит-арт-художниц PINK POWER, Julia Ya-baba. Это российские художницы, востребованные и за рубежом: PINK POWER в течение года жила в Нью-Йорке, тесно сотрудничая с местными представителями стрит-арт-движения, Julia Ya-baba сегодня живет и работает художницей в США. Их характерные сюжеты – стилизованные женские образы с ярко выраженными феминными чертами: большие глаза, женственные фигуры, неизменный розовый цвет. В одном из своих интервью для СМИ PINK POWER поднимает тему «женского» стиля в стрит-арте и называет его уже устоявшимся клише, с которым она пытается бороться с помощью новых смысловых акцентов в своем творчестве и никнейме (Розовая Сила). Ее основной посыл: женственный – не значит слабый и наивный [13].

Представительницам второй группы свой стиль не нужен. Они просто хотят попробовать себя в этом творчестве, испытать новые эмоции, получить некий опыт: «Рисовать баллоном просто интересно» [Инф. 3]. Девушки выбирают разные формы уличного искусства – граффити, сюжетные композиции, наклейки. Но их стиль далек от того, который описывают американские исследовательницы: в работах нет бабочек, цветочков, сердечек, розового цвета и т.п., т.е. всего того, что является атрибутом «женского» стиля. В частности, рассмотренные нами девушки-граффитчицы использовали наклейки с черными котами, рисовали сюжетные композиции на различные темы, создавали типовые шрифты, повторяя за парнями, которые их учили. Таким образом, в российской среде уличного искусства на выбор стиля влияют не настроения внутри сообщества, как в США, а личные цели девушек.

Что же касается женских ролей в граффити, на существование которых указывает Вацлавек, то можно сказать, что и в российской граффити-среде поведение девушек-граффитчиц заметно отличается от парней-граффитчиков. Но мы не склонны видеть в этом специфическую «женскую» роль. Скорее, феминность в этой среде полагается как ослабленный вариант маскулинности. Это связано с тем, что у нас в рамках данной субкультуры не предполагаются специфические женские модели поведения, не имеют гендерной маркировки места размещения рисунков, нет двух разных систем критериев оценки работ в зависимости от пола их авторов. Девушки делают то же, что и парни, но с меньшим уровнем экстремальности, опасности, вандализма и т.п. К примеру, G. рассматривает рисование граффити как приключение, при этом замечая: «Я делаю картины в безлюдных и безопасных местах» [Инф. 3]. Другая представительница самарского граффити-сообщества так определяет приемлемые для нее места и ситуации для рисования: «Я бы не стала делать электрички, трамваи. Достаточно адреналина только в простых ситуациях» [Инф. 4]. В столичной среде художницы стрит-арта также не отличаются тягой к экстремальным ситуациям. Antonia Lev так описывает свою поведенческую стратегию: «Я рисую на заброшенных стенах или вдоль железной дороги... От рисования на улице я не стремлюсь получить адреналин. У меня только художественные цели. Поэтому, например, я не делаю быстрые экстремальные рисунки на поездах» [Инф. 6]. Татьяна Почтенная делает свои настенные росписи совместно с самарским стрит-арт-художником Артом Абстрактовым. Как правило, девушки не ходят рисовать без молодых людей, что указывает на отказ от опасности как одного из признанных атрибутов среди парней, позволяющих заслужить уважение в своей среде. Отказ от опасности, сопровождающей граффити-практику, достигается девушками и за счет того, что они предпочитают рисовать днем. Но пониженный уровень опасности нельзя отнести к специфическим женским особенностям, ведь для работ стрит-арта опасность также не является необходимым атрибутом. Таким образом, мы полагаем, что в российской граффити- и стрит-арт-культуре не существует специфических «женских» ролей. Граффити продолжает носить маскулинный характер, но девушки не рассматриваются как угроза для него. Граффитчицы позитивно воспринимаются парнями, получают от них поддержку, руководствуются в своей практике нормами и критериями, выработанными мужским сообществом, но воспроизводят их в ослабленных формах. При этом парни не осуждают такое редуцирование

и относятся к нему с пониманием, но не дают высокой оценки качества женских работ.

К сожалению, Анна Вацлавек подробно не рассмотрела в своей диссертации причины, побудившие девушек заняться граффити или стрит-артом, и цели, которые они при этом преследуют. Она называет лишь одну причину – желание творческого самовыражения. Наши же материалы интервью дают возможность провести более глубокий анализ этих вопросов. Результаты исследований позволяют говорить о том, что причины обращений девушек к граффити-практике и стрит-арту коррелируют с целями, которые они преследуют. Можно выделить две основные причины, которые в реальных биографических ситуациях могут сочетаться друг с другом:

– наличие у девушки молодого человека, занимающегося граффити. Отсюда исходит цель: расширить круг общих интересов со своим молодым человеком;

– интерес к граффити или стрит-арту как особой творческой практике, конституирующейся спецификой места, размерами работ и средствами их создания. В этом случае целью будет творческая или профессиональная самореализация.

Приведем примеры из интервью. Обе причины иллюстрирует история Марины Ягоды. Марина, как отмечалось выше, пришла в граффити-школу вслед за своим молодым человеком, а потом рисовала вместе с ним на улице. В итоге эта сфера стала для нее источником заработка. В материалах самарских интервью находим такое объяснение: девушка начала рисовать граффити потому, что этим занимается ее парень, «чтобы быть к нему ближе» [Инф. 4]. Но, в данном случае эта форма творчества так и не приобрела для нее самоценности: «Мальчишки этим самоутверждаются, а для меня это способ расслабиться. У нас это несерьезно, а парни соревнуются между собой» [Инф. 4]. Не всегда инициатива в данной ситуации исходит от девушки. Так, один из интервьюентов сказал, что именно он инициировал начало занятий уличным искусством (расклеивать наклейки по улицам) своей девушки.

Вторую причину иллюстрируют ответы граффитчиц из Самары, Отрадного и Москвы. Как правило, интерес к граффити возникал под влиянием знакомства с чужими качественно выполненными работами. Основная активность первой граффитчицы приходилась на школьные годы: «Мы часто ходили мимо одного места – длинной кирпичной стены около дома одной из подруг. Она вся была изрисована разного рода граффити, и нередко на ней появлялись действительно превосходные работы одного самарского художника... Мы восхищались его творчеством, и после этого пришло решение пробовать рисовать на стенах, благо все для граффити можно было найти в магазине напротив школы. Меня привлекала идея выражения своих мыслей и чувств через такое огромное открытое и публичное пространство, как стена, это как выставить свою работу под анонимным никнеймом на огромном экране на глаза всего города» [Инф. 5]. Этот кейс интересен тем, что также показывает возможный переход одних причин и целей в другие. Так, после того как девушка закончила практику рисования на стенах, у нее появился молодой человек, который занимался граффити. Результатом стало ее возвращение в уличное искусство. И здесь же мы наблюдаем уже известную нам функцию парня-граффитчика по отношению к девушке-граффитчице: он

учил ее технике рисования баллоном, потому что самостоятельно она не смогла ею овладеть. Такой же путь в уличное искусство был и у Antonia Lev, ее вдохновили работы московских уличных художников: «Увидев работы, которые делают уличные московские художники, вдохновилась... Можно сказать, что на это меня подтолкнула возможность сделать заметное и мощное художественное высказывание» [Инф. 6].

Граффитчица из Отрадного Г. попала под влияние творчества всемирно известного стрит-артиста Бэнкси: «...он обличал недостатки общества через рисунки на стенах» [Инф. 3]. У нее возникло желание попробовать себя в написании шрифтов и создании рисунков в непривычных для большинства людей местах – на стенах зданий. Граффити ценится не только как необычное средство коммуникации, но и как форма самовыражения через искусство: «Стильный шрифт захватывает дух. Я ценю крутые сочетания цветов и технику, в ней чувствуешь превосходство художника» [Инф. 3]. Возможность создавать рисунок в нелегальном месте и использовать его как канал коммуникации романтизируется: «Бэнкси не согласовывает. Ты можешь нарисовать то, что заставит задуматься людей» [Инф. 3].

В историях всех девушек наблюдается интересный факт: все они, вне зависимости от города проживания, пришли в уличное искусство из другой творческой среды либо впоследствии оказались с ней связаны. Так, у кого-то за плечами была художественная школа, кто-то по окончании средней школы (а граффити занимались в основном в школьный период своей жизни) поступил в архитектурный вуз, некоторые до этого занимались хип-хопом. К примеру, Марина Ягода сначала училась в школе в классе с художественным уклоном, после чего поступила в вуз и окончила Архитектурно-художественную академию в Новосибирске. Antonia Lev имела художественное образование и «...решила попробовать применить свои иллюстраторские навыки в городе» [Инф. 6]. Г. в школьные годы училась в художественной школе, танцевала хип-хоп, а ее подруга, с которой она вместе рисовала, занималась диджейингом. Из самарских граффитчиц одна сейчас учится в архитектурно-строительном институте, другая до прихода в граффити занималась брейк-дансом, откуда и пришел ее никнейм, используемый ею в граффити. Татьяна Почтенная указала на наличие тяги к творчеству с самого детства в довольно юмористической форме: «Рисую на улицах с раннего детства. Сначала палочкой на песке, позже цветными мелками на асфальте. Подтолкнуло психосоматическое заболевание граффитифилия и отсутствие вне дома холста и бумаги» [Инф. 11]. Таким образом, можно говорить о том, что и маскулинная граффити-субкультура, и стрит-арт привлекают тех девушек, у которых изначально есть склонность к творчеству.

Итак, подводя итоги, можно сказать, что в субкультуре граффити налицо гендерная асимметрия. Это связано с тем, что идеология, ценности и нормы поведения субкультуры носят ярко выраженный маскулинный характер. Идеология пропагандирует нелегальный характер деятельности граффитчиков. Высокие требования к физическим возможностям организма, в том числе, и готовность постоять за себя в опасной ситуации, приводят к тому, что девушки крайне редко идут в эту сферу. В большинстве случаев катализатором служит наличие молодого человека, вовлеченного в данную деятельность. Он становится наставником и гарантом безопасности для девушки.

Но, идя в эту сферу, девушки редко преследуют возможность самореализоваться посредством создания граффити. Они рассматривают граффити как способ расширения круга общих интересов с их молодым человеком. Таким образом, практика граффити для девушек часто представляет ценность не сама по себе, а опосредованно – как средство выстраивания отношений с представителями противоположного пола. Но даже при таком положении дел к граффити обращаются девушки, имеющие склонность к творческой деятельности.

Возможность творчески реализовать себя привлекает девушек в стрит-арте: они используют его как средство профессиональной самореализации и могут выступать наравне с молодыми людьми, так как в этой арт-практике ценятся не физические данные и смелость, а художественные способности.

Материалы интервью позволяют говорить о том, что развитие девушек как граффитчиц происходит всегда под влиянием молодых людей. В свою очередь, молодые люди охотно делятся своим опытом, берут девушек под покровительство, защищают их. В российской среде уличного искусства на выбор девушками своего стиля влияют не настроения внутри граффити-сообщества, как в США, а личные цели девушек. Сама субкультура не предусматривает никаких специфических женских ролей. Феминность в граффити рассматривается как ослабленный вариант маскулинности.

Интервьюенты

Инф. 1 – М.Ш., граффитчик, начал рисовать в 1999 г. в 14 лет.

Инф. 2 – М.Я., представительница стрит-арта, начала рисовать в 2003 г. в 15 лет.

Инф. 3 – Г., граффитчица, начала рисовать в 2011 г. в 14 лет.

Инф. 4 – Ю.Х., граффитчица, начала рисовать в 2015 г. в 20 лет.

Инф. 5 – А.Х., представительница стрит-арта, начала рисовать в 2013 г. в 14 лет.

Инф. 6 – А.Л., представительница стрит-арта, начала рисовать в 2015 г. в 26 лет.

Инф. 7 – Ж., граффитчик, начал рисовать в 2007 г. в 9 лет.

Инф. 8 – А.М., граффитчик, начал рисовать в 1995 г. в 18 лет.

Инф. 9 – Н.В., граффитчик, начал рисовать в 1996 г. в 14 лет.

Инф. 10 – И.И., граффитчик, начал рисовать в 2008 г. в 12 лет.

Инф. 11 – Т.П., представительница стрит-арта, творчеством (в том числе на улице) занималась с детства.

Литература

1. Омельченко Е.Л. Идентичности и культурные практики российской молодежи на грани ХХ–XXI вв.: автореф. ... д-ра соц. наук. М., 2005. 48 с.
2. Chalfant H., Prigoff J. Spraycan Art. London : Thames and Hudson Ltd, 1999. 96.
3. Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, № 2. Р. 229–250.
4. Бусыгина Ю.В. Проблема становления граффити как современного искусства // Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК–2016): сб. материалов Всерос. науч. конф. молодых исследователей. М., 2016. С. 35–38.
5. Егорова А.А. Коммуникативные стратегии стрит-арта (на примере практик екатеринбургских художников // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2016. Т. 147, № 1. С. 127–137.
6. Рекун А.А., Колосова И.И. Становление культуры граффити в Томске // Актуальные проблемы строительства, экологии и энергосбережения в условиях Западной Сибири : сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. : в 3 т. / ред. кол.: М.Н Чекардовский, Л.Н. Скипин, В.В. Воронцов, А.Е. Сбитнев. Томск, 2014. С. 179–196.
7. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec, 2008. 362 p.

8. Macdonald N. The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York. New York : Palgrave Macmillan, 2002. XIII, 256 p.
9. Guevara N. Women Writin' Rappin' Breakin' // Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture / ed. W.E. Perkins. Philadelphia : Temple University Press, 1996. P. 49–62.
10. Pabón J.N. Shifting Aesthetics: The Stick Up Girlz Perform Crew in a Virtual World // Rhizomes. 2013, is. 25. URL: <http://rhizomes.net/issue25/pabon/index.html> (accessed: 17.12.2017).
11. Кузовенкова Ю.А. Зарождение хип-хоп культуры в России: кейс-стади в Самаре // От фрагмента к целому: парадигмы культурных изменений : материалы Междунар. науч. конф. (Самара, 2016 г.), 2016. / М-во культуры РФ, СГИК; под ред. В.И. Ионесова. Самара : Самар. гос. ин-т культуры : Сокол-Т, 2016. С. 270–287.
12. Кузовенкова Ю.А. Граффити Самары: сопротивление и присваивание // Городские тексты и практики. / сост. А.С. Архипова, Д.А. Радченко, А.С. Титков. М. : Изд. дом «Дело» РАН-ХиГС, 2017. Т. I: Символическое сопротивление С. 196–211.
13. Melkonyan M. Pink Power: Yulia Vanifatieva As A Reflection Of Russian Feminine Street Art // Welkermedia. URL: <http://welkermedia.com/daily/yulia-vanifatieva-russian-feminine-art> (accessed: 04.03.2018).

Yuliya A. Kuzovenkova, Samara State Medical University (Samara, Russian Federation).

E-mail: mirta-80@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 59–72.

DOI: 10.17223/2220836/41/5

Keywords: graffiti; street-art; girl; gender.

GRAFFITI GIRLS: GENDER FEATURES OF RUSSIAN YOUTH SUBCULTURE

The author describes the role of girls in the graffiti community and street art movement. The situation in the United States and in Russia are compared. Russian research results are based on interviews with girls from Samara, Novosibirsk, Gratifying, and Moscow.

According to American researchers, the legal and personal dangers and the rebellious nature of writing graffiti are factors that writers conceptualize as male and use as achievements attesting to their masculinity. The purposeful exclusion of female writers is thus essential to the development of a (male) writer's identity. There were just a few women who penetrate the subculture during the 1980s, and they did with some difficulty. The women are typically characterized by male writers as “slutty”. Still, this fact has not deterred female writers but it has affected their numbers and the recognition (or lack thereof) of their work. Beginning with the pioneering work of NYC female writers, women's presence in the male-dominated world of graffiti has greatly expanded to our days. Today's female writers approach their writing from two opposite angles. Some take advantage of the anonymity of writing to disguise their sex or at least not call attention to it, while others are keen to make their work, through subject matter, colour, and style, appear blatantly feminine.

In the Russian graffiti subculture, as well as in the American one, there is a gender asymmetry. This is due to the fact that the ideology, values and norms of behavior of this subculture are pronounced masculine in character. Ideology promotes the illegal nature of the activities of graffiti artists which is associated with a high level of danger. Therefore, girls rarely go in this area. In most cases, girls begin to draw graffiti, if their boyfriend is also engaged. They become a mentor and guarantor of security for girls. But girls rarely see graffiti as a way of self-realization. Graffiti for them is a way to expand the range of common interests with their boyfriends. Thus, graffiti for girls often has value not in itself, but as a tool that helps to build relationships with boys. Graffiti attracts girls who have a tendency to creative activity.

The opportunity to creatively realize themselves attracts girls to street art: they use it as a means of professional self-realization, as in this art practical artistic abilities are valued, not the physical abilities and danger.

Girls choose style in accordance to their aims. The mood inside the graffiti community doesn't affect it. There are no specific female roles in the subculture. Femininity in graffiti is seen as a weakened variant of masculinity.

References

1. Omelchenko, E.L. (2005) *Identichnosti i kul'turnye praktiki rossiyskoy molodezhi na grani XX–XXI vv.* [Identities and cultural practices of Russian youth on the verge of 20th – 21st centuries]. Abstract of Sociology Dr. Diss. Moscow.

2. Chalfant, H. & Prigoff, J. (1999) *Spraycan Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
3. Lachmann, R. (1988) Graffiti as Career and Ideology. *American Journal of Sociology*. 94(2). pp. 229–250.
4. Busygina, Yu.V. (2016) Problema stanovleniya graffiti kak sovremennoogo iskusstva [The problem of the formation of graffiti as contemporary art]. In: Kashcheev, O.V. (ed.) *Dizayn i iskusstvo – strategiya proektnoy kul'tury XXI veka (DISK-2016)* [Design and art – a strategy of design culture of the 21st century (DISK-2016)]. Moscow: A.N. Kosygin Russian State University. pp. 35–38.
5. Egorova, A.A. (2016) Kommunikativnye strategii strit-art (na primere praktik ekaterinburgskikh khudozhitnikov [Communicative strategies of street art (a case study of Ekaterinburg artists]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury – Izvestiya Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture*. 147(1). pp. 127–137.
6. Rekun, A.A. & Kolosova, I.I. (2014) Stanovlenie kul'tury graffiti v Tomske [Formation of graffiti culture in Tomsk]. In Chekardovskiy, M.N., Skipin, L.N., Vorontsov, V.V. & Sbitnev, A.E. (eds) *Aktual'nye problemy stroitel'stva, ekologii i energosberezeniya v usloviyakh Zapadnoy Sibiri* [Actual Problems of Construction, Ecology and Energy Conservation in Western Siberia]. Tyumen: Tyumen State University of Architecture and Civil Engineering. pp. 179–196.
7. Waclawek, A. (2008) *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008*. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec.
8. Macdonald, N. (2002) *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
9. Guevara, N. (1996) Women Writin' Rappin' Breakin. In: Perkin, W.E. (eds) *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press. pp. 49–62.
10. Pabón, J.N. (2013) Shifting Aesthetics: The Stick Up Girlz Perform Crew in a Virtual World. *Rhizomes*. 25. [Online] Available from: <http://rhizomes.net/issue25/pabon/index.html> (Accessed: 17th December 2017).
11. Kuzovenkova, Yu.A. (2016) Zarozhdenie khip-khop kul'tury v Rossii: keys-stadi v Samare [The emergence of hip-hop culture in Russia: a case study in Samara]. In: Ionesov, V.I. (ed.) *Ot fragmenta k tselomu: paradigmy kul'turnykh izmeneniy* [From Fragment to Whole: Paradigms of Cultural Changes]. Samara: Samara State Institute of Culture Studies; ZAO Sokol-T. pp. 270–287.
12. Kuzovenkova, Yu.A. (2017) Graffiti Samary: soprotivlenie i prisvaivanie [Graffiti in Samara: resistance and appropriation]. In: Arkhipova, A.S., Radchenko, D.A. & Titkov, A.S. (eds) *Gorodskie teksty i praktiki* [Urban Texts and Practices]. Vol. 1. Moscow: Delo. pp. 196–211.
13. Melkonyan, M. (n.d.) *Pink Power: Yulia Vanifatieva as a Reflection of Russian Feminine Street Art*. [Online] Available from: <http://welkermedia.com/daily/yulia-vanifatieva-russian-feminine-art> (Accessed: 4th March 2018).

Д.О. Рябченко

КЛАСС ИКС: ЦЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ КРЕАТИВНОГО ОБЩЕСТВА

Раскрыт процесс формирования нового креативного класса, сопровождающий переход к креативной экономике. Проанализированы классообразующие признаки Класса Икс. Исследована система понятий, в проблемном поле которых интерпретирована социокультурная природа креативного класса. Исследованы процесс культурного сдвига в системе ценностей Класса Икс, тенденции сдвига, среди которых доминирует признание приоритетов ценностей образа жизни, ценностей «самовыражения».

Ключевые слова: Класс Икс, Группа Икс, креативное общество, креативные ценности, креативная экономика.

На рубеже ХХ–XXI вв. мир стал свидетелем трансформаций небывалого масштаба – осуществлялся переход к креативной экономике. О его отдельных проявлениях и предпосылках аналитики заговорили еще в 50-е гг. ушедшего столетия, заявляя, что компоненты процесса перехода вызваны творческими лимитами организационной эпохи. Пройдет четыре десятилетия, прежде чем в 90-е гг. ХХ в. появятся экономические системы, ориентированные на стимулирование творческого потенциала человека. Развитые страны встали на путь создания экономики, доминирующим ресурсом которой стало знание. Склонный к решительным прогнозам П. Друкер заявил, что основным экономическим ресурсом – «средством производства» – является не капитал, не труд, не естественные ресурсы, им становится и останется знание [1]. Позиция П. Друкера уточняется социологом Р. Флоридой, утверждавшим в бестселлере 2002 г. «Креативный класс. Люди, которые меняют будущее» в качестве движущей силы креативность, создание на базе знания практических новых форм [2]. Знание было объявлено орудием и рабочим материалом креативности, в продукт креативности была превращена инновация, названная Й. Шумпетером «креативным разрушителем», приобретающая различные формы – новой технологии, новой модели общественных отношений, формирующихся в бизнесе, новых форм научной и художественной практики. Аналитики заговорили об иной в сравнении с предыдущей системе норм и ценностей, сопровождающей развитие креативной экономики; возникает так называемая «теория класса Икс», изложенная Полом Расселлом в работе «Класс», вышедшей в 1983 г. Ранее, в 1970-е гг., идея меритократической классовой структуры, формирующейся в процессе перехода к постиндустриальной экономике, была предложена к дискуссии Д. Беллом [3]. Исследователи новой социальной структуры заговорили об особенностях, определяющих принадлежность к креативному классу. Возник характерный для креативного класса новый креативный ethos. Регионы, в которых сосредоточен креативный класс, имеют индексы – «индекс таланта», «индекс креативности», «индекс богемности», «индекс инноваций». Аналитики исследуют

корреляционные механизмы индексов. Так, корреляция между «индексом таланта» и креативным классом – 0,64, поскольку для креативных сфер необходим высокий уровень образованности; 15 регионов согласно «индексу таланта» входят в число 20 регионов с высокотехнологической индустрией, 14 из этого числа входят в 20 из тех регионов, где высок «индекс инноваций». Корреляция между инновациями и теми, кто имеет высшее образование, составляет 0,45 (корреляции Спирмена и Пирсона). Корреляция между «индексом плавильного котла» и «индексом высоких технологий» равна 0,10.

Человек не является от рождения человеком Группы Икс, принадлежность к ней определена длительным поиском; нетипичность и оригинальность – условия этого поиска, независимость мышления – обязательная особенность человека Группы Икс. Ч. Райт Миллс охарактеризовал представителя среднего класса как того, кто всегда кому-либо подчинен; этой подчиненности нет в человеке Группы Икс. О характерной особенности креативного класса пишет Р. Флорида, отмечая, что база креативного класса – экономика: «его (креативного класса. – Д.Р.) экономическая функция поддерживает и определяет социальные и культурные решения креативных профессионалов, как и их образ жизни. Креативный класс состоит из людей, производящих экономические ценности в процессе творческой деятельности... в него входит великое множество занятых интеллектуальным трудом символьических аналитиков, а также лиц свободных профессий и технических специалистов, но принципом объединения при этом служит их реальная роль в экономике» [2. Р. 84]. В определении Р. Флориды акцент, что примечательно, сделан на способах самоорганизации людей Группы Икс в социальные группы, на общей идентичности, определяемой выполняемой экономической функцией. Экономическая функция есть то основание, на котором строится идентичность представляющих Группу Икс: специфика направленности и механизмов потребления, социальные и культурные интересы и предпочтения.

В качестве характерной особенности Класса Икс отмечено отсутствие материальной собственности, в качестве собственности выступают творческие способности. Примечательно, что Группа Икс лишена подхода, основанного на интерпретации себя как целостной и единой группы, хотя, безусловно, платформа, что объединяет обозначенную группу, – это вкусы, интересы, предпочтения. Создание значимых новых форм – основное назначение входящих в Группу Икс. И хотя объединяющие Группу Икс вкусы, интересы, предпочтения в статусе совокупности классообразующих элементов-признаков представляют собой нечто размытое и достаточно неопределенное, в структурном смысле Группа Икс включает в себя суперкреативное ядро и прослойку креативных специалистов, используемых в процессах решения творческих проблем не спорадически, но регулярно [4, 5].

Интересный и статистически значимый материал, представляющий собой описание динамики классовой структуры США на протяжении XX в. по индексам стандартных профессий, представлен Д. Беллом, П. Расселлом, Р. Рейхом, Э.-О. Райтом, Д. Бруксом, С. Барли, С. Бринтом. За девять десятилетий, с 1900 по 1991 г., доля тех, кто занят свободными профессиями, управленческого персонала, технической интеллигенции увеличилась в составе совокупной рабочей силы до 30%. Возникла сфера «экономики свободных агентов». С. Бартом приведен убедительный материал: в креативной

экономике в 2001 г. было занято 36% работающих граждан США, отдельные отрасли креативной экономики имеют в составе рабочей силы 5% занятых с учеными степенями. Креативный класс США составляют 38,3 млн американцев, а это 30% всей рабочей силы США (в 1900 г. численность креативного класса США составляла 3 млн человек). Суперкреативное ядро Класса Икс включает в себя 15 млн человек (12% всей рабочей силы) – это те, кто занят творческой деятельностью. В 1900 г. сегмент занятых творческой деятельностью составлял чуть менее миллиона человек. Р. Флорида относит к этой группе людей науки, работающих в сферах, связанных с математикой, техникой, программированием, образованием, искусством, дизайном и индустрией развлечений.

Тектонические сдвиги, произошедшие в классовой структуре США на рубеже тысячелетий, – факт, говорящий о том, что Класс Икс все более увеличивает свое влияние (растет значимость креативности, растет креативный класс), располагая при этом значительной экономической властью.

Отражением того подъема, который переживает в первые десятилетия XXI в. креативный класс, стали значительные трансформации, которые претерпела система ценностей Класса Икс: в ней обнаружили себя новые тенденции. Социологическим выводам предшествовала огромная работа – интервью, фокус-группы, статистические опросы, случайные выборки, проведенные по инициативе Р. Рейха, Э.-О. Райта, Д. Брукса, С. Барли, С. Бrinta, С. Барта, Р. Инглхарта. Коренные ценностные сдвиги отражены во Всемирном обзоре ценностей, осуществленном Р. Инглхартом в Мичиганском университете, – обзоре, в котором представлена картина более чем двух десятилетий. Опрос охватил 65 стран с количеством населения в 75% от мирового. Результаты проведенных исследований нашли отражение в концептуальных обобщениях на страницах монографического исследования-бестселлера Р. Флориды «Креативный класс. Люди, которые меняют будущее». Здесь Р. Флорида объединяет ценности, формируемые в Классе Икс, в группы по ряду оснований, – индивидуальность, меритократия, разнообразие и открытость. Характеризуя индивидуальность в системе ценностей креативного класса, Р. Флорида вводит понятие креативной идентичности, предлагая следующую логику рассуждения: «Представители креативного класса демонстрируют стойкую приверженность индивидуальному своеобразию и самоутверждению. Они не желают подчиняться инструкциям со стороны организаций и институтов и сопротивляются традиционным групповым нормам. Это всегда было характерно для творческих людей – от артистов „со странностями“ до „экцентричных“ ученых. Однако сейчас эта черта получила куда более широкое распространение. В этом смысле растущее несогласие с организационными нормами можно считать новым общепринятым принципом. Представители креативного класса делают попытки создать индивидуальную тождественность, отражающую их личный творческий потенциал. Следствием иногда бывает сочетание нескольких креативных идентичностей» [2. Р. 94].

Говоря о роли меритократических начал в системе ценностей креативного класса, Р. Флорида проводит параллель между *homo creatives* (термин введен Дж. Мокиром) и «организационным человеком» У.Х. Уайта (напряженная работа, ответственность, творческое стимулирование); социолог видит

специфику ценностных ориентаций представителя Класса Икс в том, что «...креативные профессионалы перестали определять себя преимущественно по количеству денег, которые они зарабатывают, или по своему финансовому положению в общественной иерархии. Хотя деньги могут рассматриваться в качестве показателя профессиональных достижений, однако этого мало. При проведении интервью и фокус-групп я постоянно сталкивался с людьми, героически пренебрегавшими рамками экономического класса, к которому они принадлежали по рождению. Особенно заметно это на примере молодых отпрысков богатых семей – класса капиталистов, – которые часто изображают себя „простыми“ представителями креативных профессий» [2. Р. 94].

Итак, усвоение характерного для Группы Икс уважения к личным успехам, способность не придавать статусного значения финансовой составляющей своего статуса и как итог – героическое пренебрежение рамками того экономического класса, к которому индивид отнесен от рождения. Подобная ситуация создается в силу проявления в этой классовой группе ряда причин и предпосылок [6, 7]. Так, очевидна повышенная амбициозность креативного класса, для представителей которого важны личные качества, достигаемый успех, возможность профессионального роста, обеспеченного собственной инициативой, наконец, признание группой собственной значимости. В условиях жесткой конкуренции компании отдают предпочтение тем, кто обладает подобным набором качеств, не обращая внимание на то, что ранее являлось причиной отвержения, неприятия, к примеру расовую и религиозную принадлежность, сексуальную ориентацию.

Наконец, для Класса Икс характерны разнообразие и открытость, связанные с так называемой «политикой равных возможностей». Разнообразию сегодня придано значение основной ценности Класса Икс, и это говорит в том числе о том, какова роль, придаваемая креативным классом сформированным меритократическим нормам и установкам: «К талантам неприменимы классификации по признаку расы, этнической принадлежности, пола, сексуальной ориентации или внешности. Об уважении к разнообразию свидетельствует тот факт, что многие креативные профессионалы – не обязательно гомосексуалисты – говорят мне, что во время собеседования при приеме на работу они иногда спрашивают, обеспечивает ли компания льготы партнерам одного пола. В этом проявляется желание найти атмосферу терпимости» [2. Р. 96]. Об уважении к разнообразию свидетельствует и готовность к изменению принятых в компании порядков. К примеру, в Кремниевой долине и Остине офисная рождественская вечеринка может быть заменена иным универсальным торжеством; часто временем торжества является Хэллоуин, проводимый в маскарадных костюмах. Примечательно, однако, что, говоря о принимающем и предпочитаемом креативным классом разнообразии, социологи тем не менее видят в этом разнообразии элитарный подтекст. Разнообразие обеспечивается высоким уровнем образованности: трудноустранимыми остаются барьеры в сферах карьерного роста женщин и национальных меньшинств – барьеры, создаваемые в условиях расовых и гендерных предпосылок. Мир высокотехнологичной индустрии не принимает афроамериканцев, корень чего социологи видят в «цифровом разрыве»: доходы ниже среднего уровня для черных семей США иногда закрывают для детей возможность пользования компьютером. Р. Флорида пишет об отрицательной статистической кор-

реляции между концентрацией высокотехнологичных фирм в регионе и процентом небелого населения, что выглядит неутешительно на фоне данных относительно позитивной связи между высокими технологиями и другими видами различий – от людей иностранного происхождения до гомосексуалистов.

Обратимся к упоминаемым ранее материалам Всемирного обзора ценностей, проделанного Р. Инглхартом и охватившего два последние десятилетия ушедшего ХХ в. В Обзоре автором представлены материалы, касающиеся коренных социальных проблем (разводы, аборты, самоубийства), а также проблемы меньшей значимости. Среди них – проблемы уважения к авторитетам, проблемы уровня экономического развития, открытости и изолированности. Автором была исследована проблема корреляционных механизмов, проявляющая себя в ценностном ряду. Вывод, представленный Р. Инглхартом на страницах обзора, ошеломляет: «...по всему миру происходит сдвиг от проблем экономического роста к ценностям, относящимся к образу жизни, который он иногда называет переходом от „выживания“ к ценностям „самовыражения“». При этом в тех странах, где проблематика образа жизни постепенно выдвигается на передний план или уже доминирует, как в США и в большинстве европейских обществ, люди склонны проявлять больше терпимости к представителям других групп и признавать равенство полов. Это абсолютно совпадает с принципами креативного класса. В самых разных вопросах, от сексуальных норм и гендерных ролей до экологии» [2. Р. 97]. Завершая Обзор подобным выводом, автор утверждает идею устойчивой направленности отхода от ценностей, ранее причисляемых к разряду традиционных, что Р. Флорида позднее назвал «эффектом постдефицита» (об этом феномене см.: [8, 9]). Ранее человек жил в условиях постоянного дефицита. Экономика изобилия, высокий уровень экономической стабильности («эпоха постдефицита») смешила приоритеты системы ценностей. Приоритетный ряд ценностей пополнен такими категориями, как качество жизни, уровень жизни, образ жизни. Эти понятия получают приоритет в сравнении с понятием экономического роста. Формируется система постматериалистических ценностей (ценностей самовыражения, внутреннего благополучия, счастья). Названное смещение отражает и разрыв поколений: Р. Флорида акцентирует внимание на идее, смысл которой заключен в том, что «культурный сдвиг» подобного рода возможен в тех поколениях, для которых выживание, физическая безопасность гарантированы.

Выводы, полученные Р. Инглхартом, подкреплены позднее социологом П.-Х. Рэм и психологом Р. Андерсон. В книге «Творцы культуры» они обращаются к вопросам, связанным с креативным классом. Сегодня, по утверждению авторов, 50 млн американцев называют себя «творцами культуры», при этом, однако, они не являются приверженцами ни «традиционных», ни «современных ценностей». Они проявляют активную общественную позицию по тем вопросам, которые для них важны, к примеру по вопросам защиты окружающей среды и равноправия полов. Для них нередок отказ от общепринятых религиозных представлений, поскольку они имеют свои духовные интересы. Вкусы их эклектичны, для них характерны забота о саморазвитии и межличностных связях, потребность в путешествиях и экзотических впечат-

лениях; они склонны не считать себя «материалистами в финансовом смысле» [2. Р. 98].

Примечательно при этом, что представляющие Класс Икс креативные профессионалы не принимают эпитетов «креативный», «богемный». Это новый общественный класс – класс терпимых и либеральных. Представитель этого класса – человек нового типа, *homo creativus*, сформированный новыми экономическими условиями и системой императивов инновационной креативной эпохи.

Литература

1. Друкер П. Новое общество организаций // Управление знаниями : хрестоматия. 2-е изд. СПб. : Высшая школа менеджмента, 2010. С. 2–18.
2. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее : пер. с англ. М. : Классика ХХI, 2007. 421 с.
3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. Изд. 20-е, испр. и доп. : пер. с англ. М. : Academia, 2004. 940 с.
4. Кондратович И.В. Теория «шлюзов» в формировании и воспроизведстве элит // Экономика и управление. 2010. № 17 (152). С. 28–33.
5. Комиссаров А.В. Проблема политической власти в наследии евразийцев // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2015. № 2. С. 95–110.
6. Зоткин А.А. Подходы к определению понятия «элиты» в работах представителей макиавеллистской школы теории элит // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2015. Т. 1 (67), № 4. С. 3–12.
7. Зоткин А.А. Информационное господство элит в условиях ослабления национальных государств // Власть и элиты / гл. ред. А.В. Дука. СПб. : Интерсоцис, 2015. Т. 2. С. 73–92.
8. Sergi B.S. Putin's and Russian-led Eurasian Economic Union: a hybrid half-economics and halfpolitical "Janus Bifrons" // Journal of Eurasian Studies. 2018. Vol. 9, is. 1. URL: https://www.researchgate.net/publication/322409105_Putin's_and_Russian-led_Eurasian_Economic_Union_A_hybrid_half-economics_and_half-political_Janus_Bifrons
9. Bassin M., Glebov S., Laruelle M. Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism. University of Pittsburg press, 2015. 288 p.

Daniil O. Ryabchenko, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: info@latat.org

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp.73–79.

DOI: 10.17223/2220836/41/6

CLASS X: VALUES AND TRENDS OF FORMATION IN THE CONDITIONS OF THE CREATIVE ECONOMY

Keywords: Class X; Group X; creative society; creative economy.

The article analyzes the process of formation of Class X, a new class called creative. It is shown that the need to form a creative class and a creative economy is due to the creative limits of the organizational era. Creativity is becoming a driving force. Knowledge has been declared a tool and working material of creativity; innovation has been turned into a product of creativity, acquiring various forms, such as a new technology, a new model of social relations, new forms of scientific and artistic practice.

Referring to the Theory of Class X, set forth by P. Russell, the author explores the features that determine belonging to the Class X, highlighting among the indicators of these features the talent index, the creativity index, and the new creative ethos. As shown in the study, the economic function of the creative class determines the social and cultural decisions of creative professionals and their way of life. It is shown that the creative class consists of those who produce economic values in the processes of creative activity. The composition of the creative class is diverse, but the principle of unification of the Class X is its real role in the economy. In this case, the economic function, as stated

in the article, plays the role of the foundation on which the identity of the representatives of the creative class is built.

The author notes that the ability of representatives of Group X to refuse to interpret the designated group as a single and integral one is a specific property of the creative class, although the platform connecting the creative class is determined by tastes, interests, and preferences. This idea underlies the statement about the value system corresponding to the creative class. In comparison with the traditional one, it has undergone a radical transformation, including as the dominant values those of them on which the creative identity of Class X is based – the values of the system of an economy of abundance and economic stability (“the post-scarcity era”). Among them are the values of the way of life, which is defined by analysts as a transit from the values of survival to the values of “self-expression” (the priority range of value preferences includes the categories “quality of life”, “standard of living”, “lifestyle”). The system of designated values (“post-materialistic values”) is classified in the article on grounds such as individual originality, personal abilities and merit, any manifestations of diversity (individuality, meritocracy, diversity and openness).

References

1. Drucker, P. (2010) *Novoe obshchestvo organizatsiy* [New Society of Organizations]. In: Andreeva, T.E. & Gutnikova, T.Yu. (eds) *Upravlenie znaniyami* [Knowledge Management]. 2nd ed. St. Petersburg: Graduate School of Management. pp. 2–18.
2. Florida, R. (2007) *Kreativnyy klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee* [Creative class: people who change the future]. Translated from English. Moscow: Klassika XXI.
3. Bell, D. (2004) *Gryadushchее postindustrial'noe obshchestvo. Opyt sotsial'nogo prognozirovaniya* [The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting]. 20th ed. Translated from English. Moscow: Academia.
4. Kondratovich, I.V. (2010) Teoriya “shlyuzov” v formirovani i vospriyvostvstve elit [The theory of “gateways” in the formation and reproduction of elites]. *Ekonomika i upravlenie – Economics and Management*. 17(152). pp. 28–33.
5. Komissarov, A.V. (2015) The issue of political power in the heritage of Eurasians. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8: Istorija*. 2. pp. 95–110. (In Russian).
6. Zotkin, A.A. (2015) Podkhody k opredeleniyu ponyatiya «elita» v rabotakh predstaviteley makia-vellistskoy shkoly teorii elit [Approaches to the definition of the concept of “elite” in the works of representatives of the Makiavellist school of the theory of elites]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Sotsiologiya. Pedagogika. Psichologiya*. 4. pp. 3–12.
7. Zotkin, A.A. (2015) Informatsionnoe gospodstvo elit v usloviyakh oslableniya natsional'nykh gosudarstv [Information dominance of elites under weakening of national states]. In: Duka, A.V. (ed.) *Vlast i elity* [Power and Elites]. Vol. 2. St. Petersburg: Intersotsis. pp. 73–92.
8. Sergi, B.S. (2018) Putin's and Russian-led Eurasian Economic Union: a hybrid half-economics and half-political “Janus Bifrons”. *Journal of Eurasian Studies*. 9(1). [Online] Available from: https://www.researchgate.net/publication/322409105_Putin's_and_Russian-led_Eurasian_Economic_Union_A_hybrid_half-economics_and_half-political_Janus_Bifrons
9. Bassin, M., Glebov, S. & Laruelle, M. (2015) *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*. University of Pittsburg Press.

И.А. Стеклова, О.И. Рагужина

ПАРКИ СКУЛЬПТУРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ХХ В. – НАЧАЛА XXI В.: ОПЫТ ТИПОЛОГИИ

Представлен современный этап развития специализированных парков скульптуры в оптике типологии формально-содержательного многообразия. Опыт установки типологии проявляет потенциал актуальности этих парков, комплекс системных качеств, которые отвечают, во-первых, на вызовы культуры, воспроизводящей себя в синтезе ландшафтного и монументально-декоративного искусства, во-вторых, на запросы населения в художественно интерпретированных природных пространствах, в-третьих, на жизнестроительные претензии современного искусства, ищущего оптимальные способы самопрезентации.

Ключевые слова: парки скульптуры, типология, синтез ландшафтного и монументально-декоративного искусства, художественное разнообразие.

С конца 1960-х гг. поиски новых форматов взаимодействия природы и монументально-декоративной пластики активизировались по всему миру. Приблизительно с этого времени можно говорить о стихийном образовании широкой международной сети парков скульптуры – специализированных рекреационных объектов, позволяющих отрешиться от агрессивной урбанизированной действительности и ощутить на воле, как пульсирует живое искусство. Согласно Википедии, общее число таких объектов перевалило за четыре сотни [1]. По данным Люй Цзюньнаня, в Европе их 50, в США – 121, в Израиле – 9, включая «всемирно известный Сад скульптуры имени Билли Роуза и Музей Израиля» [2. С. 362]. Однако на самом деле только в Англии и Ирландии, как показала Э. Стэйс, насчитывается 66 «скulptурных парков и путей» [3].

Вопреки бесспорной востребованности, парки скульптуры недостаточно изучены за рубежом и практически не изучены в отечественной науке, при том что еще в 1980-е гг. И.В. Иванова предлагала использовать приемы «пространственных композиций паркового характера» [4. С. 103] для «решения сложных художественно-экологических задач современного города» [5. С. 140]. Пожалуй, в качестве легитимного материала они привлекаются лишь в недавних исследованиях О.С. Драничкиной, Люй Цзюньнаня и А.О. Котломанова, рассматриваясь как особое «искусство экспонирования под открытым небом» [6], реальная «альтернатива художественному музею» [2. С. 362], «наиболее плодотворная форма синтеза скульптуры с природной средой» [7. С. 102]. Среди иноязычных интерпретаторов столь «целостных организмов» [8. Р. 2] – С. Уоррен, Л. Грин, П. Мюррей, С. Армитраж [9], Э. Голдсвортி, Т. Фиске [10], которые описывают *Yorkshire Sculpture Park*¹; Д.Л. Рейнхардт и С. Гоелл, описывающие *Laumeier Sculpture Park* [11]; Дж. Бёрдсли – *Storm*

¹ Здесь и далее выделены курсивом названия парков скульптуры, приведенные в версиях официальных сайтов.

King Art Center [12]; Э. Бейкер и Т. Ханрахан – *Socrates Sculpture Park* [13]; Т. Викборг – *Vigelandsparken* [14] и т.д. В одной из работ С. Ланген представлено 25 художественных ландшафтов, от Мексики до Японии и Австралии [15], в другой – проекты Э. Роджерса, реализованные в Австралии, Китае, Боливии, Израиле, Намибии, США, Непале и других странах с помощью 7,5 тыс. добровольцев [16].

Таким образом, есть локальные описания, предметные соотнесения, косвенные определения парков скульптуры, которые до сих пор не сведены в единую картину. То, что количество объектов, проявляющих сходные свойства в сфере художественного синтеза, растет и разветвляется, вынуждает рассматривать их как целостное множество, многообразие родственных форматов, требующее комплексного представления, а значит – систематизации. Для осуществления систематизации понадобилось, во-первых, выделить опорные критерии, во-вторых, подготовить достаточно широкую по географии и емкую по формально-содержательному наполнению репрезентативную выборку.

Нельзя не подчеркнуть, что систематизация объектов, стремящихся к конкурентоспособной оригинальности, может производиться в самом обобщенном виде, на основе выявления наиболее типичных свойств, от чего в конце концов принимает вид типологии. Выделение критериев систематизации парков скульптуры как объектов синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусства ориентировано повторяемостью трендов в формах того и другого. Следовательно, конкретные парки будут группироваться, соотносясь с укрупненными характеристиками этих взаимодействующих форм, начиная с их причастности к природной или архитектурной (искусственной, городской, урбанизированной и т.п.) среде. Месторасположение объектов, которое обнаруживается то вдали, то внутри городов во всех географических зонах, – первый критерий систематизации.

В качестве второго критерия рассматривается управление стратегией синтеза, которая все чаще замещается тактикой. Большинство современных экспозиционных структур складывается оперативно, по ходу дела, в стихийном соавторстве владельцев, кураторов, проектировщиков, художников, и только меньшинство – под контролем одного автора и в долгосрочной перспективе. То есть именно от консолидированного или единоличного авторства зависит принципиальное направление их формирования: объемно-планировочное структурирование экспозиции, подбор скульптур, идея обзора и т.д.

Наконец, третьим критерием выступают художественные особенности монументально-декоративных и ландшафтных форм, гармонии и контрасты между ними как результат детальной режиссуры восприятия, компоновки и монтажа экспозиций. Это наиболее подвижный критерий, поскольку анализируются лишь самые броские из них. Собственно, учесть их в полном объеме вряд ли возможно, особенно в парках с перманентно развивающимися коллекциями, где произведения из мрамора соседствуют с произведениями из ржавеющего лома, обугленного дерева, мусора и т.д., представляя эстетику модернистских и постмодернистских течений: дадаизма, гиперреализма, неоэкспрессионизма, неопримитивизма, концептуализма, техно, стимпанка, ас-самбляжа и т.д.

Что касается репрезентативной выборки, то существует опыт путеводителей. Так, в путеводителях по паркам скульптуры Европы [17], США [18]

и мира [19] приведено соответственно 80, 85 и 200 наиболее выигрышных объектов. Опираясь на этот эмпирический опыт и руководствуясь самобытностью, масштабностью, стабильностью, а также достаточным уровнем верифицируемости в современном информационном пространстве, было выбрано 90 действующих парков скульптуры. Таким образом, был составлен пример из наиболее ярких объектов Европы, Азии, Африки, Австралии, Северной и Южной Америки – форматов художественного синтеза, которые рассматриваются, во-первых, по средовой причастности, во-вторых, по стратегии синтеза, по характеру конкретных форм и связей между ними.

I. Природная среда

A. Загородные соавторские парки скульптуры: полные и специальные (по месту, материалу, стилю, теме) форматы

Максимальное художественное разнообразие есть программируемое и декларируемое качество соавторских парков скульптуры. Закономерно, что за пределами конъюнктурной городской цивилизации, блокируясь с музеями современного искусства или становясь базой для открытия таких музеев, это качество претворяется органичнее всего – в полном или в специальном формате.

Полноформатными парками скульптуры названы экспозиционные структуры современного искусства, создаваемые группами, командами, сообществами профессионалов, соперничающих в свободе эстетического самовыражения без каких-либо внешних ограничений. Территориально они бывают независимыми и контекстными. К независимым следует отнести *Kroller-Muller Park Museum, Louisiana Art Space, Middelheim Open Air Sculpture Museum, Fondation Maeght, De Cordova Sculpture Park, Storm King Art Center, Hakone Open-Air Museum, CASS Sculpture Foundation Park, Kloster Schoental Sculpture park, Chianti Sculpture Park, ParcArt, Domaine du Muy, Austrian Sculpture Park, Ekenberg Park, Europe Park, Donald M. Kendall Sculpture Gardens, Inhotim, Nirox Foundation Sculpture Park, Heide museum of modern art, Gibbs Farm* и т.д. Все независимые полноформатные парки демонстрируют максимально возможное художественное разнообразие коллекций на фоне предельно бережного отношения к естественному ландшафту.

Так, в частности, обстоит дело с коллекцией *Donald M. Kendall Sculpture Gardens*, расположенной по воле компании «Пепсико» на площади 68 га под Нью-Йорком [20]. Большая часть площади – леса, холмы, равнины с прудами и рощами, меньшая – французские партеры и английские лужайки с произведениями О. Родена, Г. Мура, А. Колдера, Х. Миро, А. Джакометти, К. Ольденбурга, А. Помодоро, Р. Эрдмана, Ж. Дюбюффе и т.д. Все 45 скульптур – классика XX в., взрывавшая когда-то плавное течение искусства, и провокационные эксперименты XXI в., вроде «Трех человек на четырех скамьях» Дж. Сигала. Экспозиция построена архитектором Р. Пейджем по принципу вписанности в ландшафт и контрастирования скульптур-концептов друг с другом. Например, инвайронмент Ж. Дюбюффе, покрытый этнически-сюрреалистической вязью, противопоставляется стабили А. Колдера – врезке из островерхих стальных силуэтов ярко-красного цвета, напоминающей одновременно о людях, птицах и арочных конструкциях (рис. 1).



Рис. 1. Donald M. Kendall Sculpture Gardens: «Киоск Эвида» Ж. Дилюффе и «Снимаю шляпу» А. Колдера

Fig. 1. Donald M. Kendall Sculpture Gardens: “Evid's Kiosk” by J. Dubuffet and “Hats off” by A. Calder

Не меньшее художественное разнообразие достигается и в контекстных парках скульптуры, привязанных к всевозможным зонам отдыха, старинным усадьбам и поселениям. Организация полноформатных экспозиций современного искусства в природной среде, уже затронутой чьими-то потребностями, идеями и идеалами, означает, что они вступают в диалог со стилистически определенными формами ландшафтной архитектуры, с конкретным культурным наследием. Это, например, парки в поместьях XVII–XIX вв.: *Yorkshire Sculpture Park*, *Jupiter Art Land*, *Broomhill Sculpture Gardens* и *Kerguéhennec Sculpture Park*. Парадоксально, но чем ближе новые экспозиционные структуры оказываются к столь наглядным историческим напластованиям, тем дальше они дистанцируются от них концептуально.

Это наблюдается, например, с *Yorkshire Park (YSP)*, который занимает 200 га в поместье Бреттон-холл и представляет собой, по мнению арт-критика В. Янушчака, экспозицию современной скульптуры № 1 в мире [21]. Так или иначе, но для Великобритании это действительно крупнейший художественно-просветительский центр. Дети и взрослые получают здесь возможность «открыть себя и удивиться» [Ibid.], изучая творчество А. Капура, Э. Каро, Д. Оппенгейма, Ч. Дженкса, И.-Х. Файнали, Э. Голдсвортти, Дж. Террелла, Т. Крэгга, Б. Виолы, Ф. Баннер, У. фон Райдингсвард, А. Канвара, И. Шонибара, Х. Миро, Ф. Барлоу, Р. Хёрнса, С. Ле Витта и т.д. в непосредственном контакте с их творениями. Начиная с 1977 г. лесные просеки, поляны и аллеи парка заполняются вещами, которые предвосхищают художественные тренды на десятилетия вперед, вроде имматериальных сетчатых голов Ж. Пленса (рис. 2). Изобразительные и абстрактные композиции разбавлены множеством пограничных форм пластики вроде «Висячих деревьев»

Э. Голдсвортி (рис. 3). То есть исторически предопределенная стилистическая окрашенность природной среды вынуждает сопротивляться собственному влиянию и мотивирует самое радикальное художественное экспериментаторство.



Рис. 2. Yorkshire Sculpture Park: «Cheekwood» Ж. Пленса

Fig. 2. Yorkshire Sculpture Park: "Cheekwood" by J. Plens



Рис. 3. Yorkshire Sculpture Park: «Висячие деревья» Э. Голдсвортி

Fig. 3. Yorkshire Sculpture Park: "Hanging Trees" by E. Goldsworthy

Тип соавторских парков скульптуры в специальном формате подразумевает их ориентированность местом, материалом, стилем, темой. Полученное таким образом приоритетное направление развития не может не сказываться на некотором сходстве форм. Более того, нередко конкретика доминирующего параметра влечет за собой и конкретику остальных параметров, следовательно, обусловливает большую целостность художественного решения. Формально-содержательную преемственность на том или ином основании поддерживают *Irwell Sculpture Trail*, *Castelbuono Sculpture Park*, *Waitakururu Arboretum*, *Dean Forest Sculptures*, *Grizedale Forest Sculptures*, *Cancum and Isla*

Mujeres, Underwater Museum, Tout Quarry Sculpture Park, Loango Sculpture Park, Lough Boora Discovery Park, Damnatz Sculpture Garden, Chapungu Sculpture Park, Chapungu Sculpture Park at Centerra, Memento Park, Grutas Park, Hill of Witches и т.д.

Так, *Irwell Sculpture Trail* – однолинейная парковая структура в формате места и темы, которая растянулась в долине реки Ирвелл на 48 км, от набережной Салфорд Куэйс до Россендейла [22]. Согласно местной традиции, ее называют «скульптурным путем», или «скульптурной тропой». Некоторые звенья в цепи из 70 произведений изобразительной и беспредметной пластики, лэнд-арта, инсталлирования появились в результате объединения творческих усилий художника М. Джалланда и учеников начальной школы Рэдклифф Холл. Идея смоделировать здесь утраченные культурные смыслы родилась вместе с необходимостью оздоровить запущенную промышленную территорию. В частности, теперь ажурная конструкция Р. МакБрайд «Арена» напоминает о существовавших здесь римских лагерях, инсталляция «Королевские останки» Я. Рэндалл – о средневековом периоде истории, глубинно-пространственная композиция «Каменный цикл» Дж. Эдвардс – о корнях национальной идентичности. Вписываясь в панораму Пеннинских гор, она собрана из глыб с оригинальными масонскими знаками, которые служили устоями старинного моста (рис. 4).

Примером парка в формате материала и стиля может послужить *Tout Quarry Sculpture Park*, расположенный на 16 га выработанного карьера близ Портленда [23]. С момента открытия в 1983 г. он начал превращаться в публичное арт-пространство, креативный кластер и образовательный центр. Более 70 работ представляют модернизм К. Смита, Ш. Уэйкли, Р. Левентон, Р. Хардинга, Д. Таквелла, Р. Ниреки, Г. Клар, Н. Ллойда, К. Тренгово, Х. Макимара, С. Чандрасекерана, Э. Киркби, К. Фокс, А. Айреса, Б. Эш и т.д. Все они, например «Упавшее ископаемое» С. Марсдена, «Все еще падает» Э. Гормли, «Окно» Дж. Никола, выполнены из местного камня, т.е. являются физическим продолжением ландшафта и опосредованным выражением идеи экологического баланса между естественными и искусственными компонентами среды (рис. 5).



Рис. 4. Irwell Sculpture Trail: «Каменный цикл» Дж. Эдвардс

Fig. 4. Irwell Sculpture Trail: "Stone cycle" by J. Edwards



Рис. 5. Tout Quarry Sculpture Park: «Окно» Дж. Никола

Fig. 5. Tout Quarry Sculpture Park: "Window" by J. Nicola

В. Загородные моноавторские парки скульптуры

В отличие от соавторских парков скульптуры, моноавторские форматы ориентированы всегда. Взаимодействие территориальных и экспозиционных структур, осуществляемое под единоличным управлением в загородных ландшафтах, обретает художественную целостность по умолчанию, хотя и с разными посылами. Так, на самые передовые позиции в модернизме претендуют *La Palomba Sculpture Park* А. Парадизо, *Torskind Gravel Pit* Р. Якобсена и Ж. Кларебудта, *Engelbrecht Sculpture Park* Э. Энгельбрехта, *J. Rubinoff Sculpture Park* Дж. Рубинова, *Buttler Sculpture Park* Р. Баттлера, *Lyons Sculpture Park* Дж. Диксона. Менее вызывающие подходы к стилю показывают экспозиции *Bruno Weber Park* Б. Вебера и *Queen's Califia Magic Circle* Н. де Сен-Фале. К продукции маргинального творчества можно отнести *Lakenenland Sculpture Park* П. Лакенена, *Victor's Way* В. Лангхельда, *Parikkala Sculpture Park* В. Рёнкконена, *Chauvin Sculpture Park* К. Хилла.

Так, *La Palomba Sculpture Park*, расположенный в отработанном туfovом карьере, недалеко от итальянского городка Матера [24], – целостный ансамбль минималистичных абстракций А. Парадизо. Архитектуроподобная кубатура, которая сама по себе впечатляет посетителей как «произведение антропологии» [Ibid.], стала идеальной средой для широкой самопрезентации мастера, величественным подиумом для его брутальных камней и побитых ржавчиной геометрических тел-оболочек, заставляющих думать о вечном. К малооптимистическим выводам подталкивает со своей стороны и единственная предметная метафора – инсталляция из гигантских каменных блоков, сдавливающих реальный автомобиль (рис. 6).

II. Архитектурная среда

C. Соавторские парки скульптуры в форматах города

Распространение соавторских парков скульптуры в архитектурной среде связано с потребностью в ее культурной и экологической модернизации, которая может быть реализована при соблюдении определенных норм и правил.

Если в природной среде какие-то из этих парков могут существовать независимо, то в архитектурной среде, где все взаимообусловлено и взаимосвязано, – нет. Во всяком случае, по-другому пока не получается даже в Китае, где организация городских парков скульптуры достигла наибольшего размаха и стала мощным движением, отвечая «мировым процессам глобальной интеграции культур» [25].



Рис. 6. La Palomba Sculpture Park: «Жук VW» А. Парадизо

Fig. 6. La Palomba Sculpture Park: “VW Beetle” by A. Paradiso

Города нуждаются в скульптуре, а скульптура «нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть, даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства, – как писал П.П. Муратов, – музей всегда будет тюрьмой или кладбищем» [26]. Однако выбор подходящих природных пространств для экспонирования совокупностей современной скульптуры в городе не так велик. Практика показывает целесообразность привязки экспозиций к существующим рекреациям, отчужденным территориям и аморфным пограничьям архитектурной среды, а также к пустотам, образующимся время от времени при переформировании общественных, индустриальных и жилых территорий. То есть для этой цели приспосабливаются места, куда добираются специально, где бывают по случаю, вдоль которых просто проходят. На условной карте пешеходных и транспортных маршрутов это пункты назначения, остановки, транзитные зоны.

К типу соавторских парков скульптуры в форматах пункта назначения причисляются те, что включаются в состав многофункциональных, специализированных и примузейных парков или закладывают начало таковых. Это *Minneapolis Sculpture Garden*, *Big Rock Garden*, *Nitiubara Sculpture Park*, *Guanchzhou Sculpture Park*, *Benjin Sculpture Park*, *Chanchun Word Sculpture Park*, *Shanghai Yuehu Sculpture Park*, а также семейство объектов, которые вырастают на промышленных окраинах, как *Tefen Industrial Park Open Museum*.

В частности, *Minneapolis Sculpture Garden* – пленэрная экспозиция современной пластики при картинной галерее Уокер, открывшаяся в многофункциональном городском парке Лоринг в 1988 г. [27]. На площади в 3 га находятся творения Г. Мура, Ф. Гери, С. Ле Витта, М. ди Суверо, Дж. Ши, Д. Грэхем, А. Колдера, С. Бертона, К. Акагавы, Л. Ларнера, М. Сосновской, М. Пьюера и т.д. Всего 40 скульптур. Эмблема парка – «Спунбридж и вишня» К. Ольденбурга и К. Ван Брюггена, одно из самых знаменитых произведений поп-арта (рис. 7).



Рис. 7. Minneapolis Sculpture Garden: «Спунбридж и вишня» К. Ольденбурга и К. Ван Брюггена
Fig. 7. Minneapolis Sculpture Garden: “Spoonbridge and Cherry” by K. Oldenburg and K. Van Bruggen

Тип соавторских парков скульптуры в формате остановок объединяет объекты, которые внедряются в центральные и периферийные районы города, привязываясь к островкам зелени и пустырям. Устройство *Koln Sculpture Park*, *M. Mazzhidas Sculpture Park*, *Музеона*, *Toronto Sculpture Garden* показывает, как именно они заполняют ниши в исторически сложившейся архитектурной среде. Встроенность в университетские кампусы представляет *Macquarie Sculpture Park*; в жилые кварталы – *Peer Gunt Sculpture Park* и *Tung Chung Artwalk*; в торговые центры – *Skulpturenpark Artpark*; в транспортные развязки – *Sengkang Sculpture Park*. Таким образом, не посещаясь целенаправленно, экспозиции в высвобождаемых или интерпретируемых природных пространствах делают контакт с современным искусством естественной потребностью горожанина.

Наглядным примером объекта в формате остановки является *Koln Sculpture Park*, возникший на территории заброшенного городского сада, окруженного транспортными магистралями [28]. Парковая структура с небольшим стабильным ядром и периодически сменяемыми экспозициями была организована в 1997 г. Каждая из экспозиций работает два года, выдерживая конкуренцию с визуально перенасыщенной урбанизированной средой (рис. 8). За истекшее время здесь выставились сотни мастеров-новаторов, сумевших преодолеть разграничения между всеми пластическими искусствами,

в частности А. Капур, М. ди Суверо, Э. Каро, М. Абаканович, А. Колдер, Т. Крэгг, И. Клян, Б. Экер, Э. Чиллида, Л. Икемуро, Д. Грэм. По сложившейся традиции авторы экспозиции 2017–2019 гг. иронизируют над собой и публикой. К. Конт например, играет с «Северными кактусами», а Т. Барр с «айфонами» – зеркальными экранами, затемняющими, преломляющими и искажающими пространство.



Рис. 8. Koln Sculpture Park: общий вид экспозиции 2011 г.

Fig. 8. Koln Sculpture Park: general view of the exhibition in 2011.

В отличие от конечных пунктов и остановок в пути, соавторские парки скульптуры в формате транзитных зон – это сами пути. Так, *Ariana Park* является примером смыслового обыгрывания, интеллектуального и эмоционального сопровождения обычного прохода по оживленной площади, а *Jardin Tino Rossi*, *Parc Olympique*, *Limassol Sculpture Park*, *Rene Levesque Sculpture Park*, *Windsor Sculpture Park*, *Riverfront Spokane Sculpture Walk*, *Olympic Sculpture Park* – по набережным, пересечениям архитектурных и природных сред. Все они работают на то, чтобы сбить инерцию восприятия города мимоходом, дать возможность выйти из-под его назойливого контроля, замедлить шаг, приостановиться, развернуться.

Jardin Tino Rossi – линейный парк, занимающий по проекту Д. Бадани 600 м парижской набережной Сен-Бернар и 2 га над ней [29]. В числе его авторов – К. Бранкузи, С. Дали, А. Феро, С. Бальдачи, О. Цадкин, Ж. Арп, С. Витулло, С. Мартин, Ж.-Р. Ипустеги, А. Либераки, А. Карденас, Н. Шеффер и т.д. Несколько десятков пластических форм из камня, дерева, металла, композитных материалов живописно раскиданы по склону Сены, оттеняя своеобразие друг друга. Например, красная складка М. Пан кажется особенно упругой по сравнению с оплывшими гранями монолита Ф. Стакли «Нептун II», а контрастным фоном для сюрреалистической фонтанной композиции «Гидрофагия» Ж.-Р. Ипустеги служат пестро раскрашенные трубы Г. де Ружемона и «Стела» Л. Кировой (рис. 9).



Рис. 9. Jardin Tino Rossi: «Гидрофагия» Ж.-Р. Ипустеги

Fig. 9. Jardin Tino Rossi: "Hydrophagia" J.-R. Ipustegi

D. Монаавторские парки скульптуры в форматах города

В структурированную ткань архитектурной среды вынуждены вписываться не только соавторские, но и стилистически целостные монаавторские парки. Появление монаавторского парка в пределах города свидетельствует об исключительном авторитете его создателя. Однако и таким творениям, как *Moerenuma Park* И. Ногучи, *NuArt Sculpture Park* Н. Нуарта, *Botero Plaza* Ф. Ботеро, приходится перенимать форматы пункта назначения, остановки, транзитной зоны.

Moerenuma Park – пункт назначения, не только местного, но и всемирного притяжения, выросший в 2005 г. на окраине Саппоро [30]. По замыслу великого новатора XX в. И. Ногучи, он воспринимается как «единая полая скульптура», а не сегмент стихийного природного пространства. Кристаллически выверенная архитектурно-художественная целостность с дозированными вкраплениями зеленых форм позиционируется здесь в отрыве и от панорамы города, и от окружающих лесистых пейзажей. Собственный ландшафт парка даже не имитируется, а символически интерпретируется с помощью композиций «Море», «Курган Тетра», «Вишневый лес» и т.д. (рис. 10). Следовательно, стилистически и концептуально целостные монаавторские парки скульптуры входят в архитектурную среду, не только перенимая ее форматы, но и видоизменяя их – все чаще они ассоциируются не с объемом рекреационного пространства, а с объемом остросовременных монументально-декоративных форм.



Рис. 10. Moerenuma Park: «Вишневый лес» И. Ногучи

Fig. 10. Moerenuma Park: “Cherry Forest” by I. Noguchi

Итак, типология парков скульптуры последней четверти XX в. – начала XXI в. отвечает на вопросы: где, что и как? Благодаря опыту осуществленной типологии понятно, что приблизительно две их трети являются порождением природной среды, а одна треть – архитектурной среды. Нынешние парки скульптуры в природной среде, в аутентичных природных пространствах – это соавторские полные (независимые и контекстные) и специальные (по месту, материалу, стилю, теме) форматы, а также моноавторские форматы. В архитектурной среде, в интегрированных или интерпретированных природных пространствах – это прежде всего форматы города, которые могут быть и соавторскими, и моноавторскими: пункты назначения, остановки, транзитные зоны. Каждый из перечисленных форматов предлагает зрителю свой объем синтеза искусств и свою концепцию современности. В частности, энциклопедические экспозиции полноформатных парков заявляют о наступлении современности копиями О. Родена, А. Майоля, Э.-А. Бурделя, К. Миллеса, Г. Мура, К. Бранкузи, Б. Хепуорт, Х. Миро, А. Джакометти и других художников и только после этого выдвигают собственных фаворитов XXI в.

Оптика типологии показывает превращение парков скульптуры в общемировое явление. Анализ образования и перераспределения типов парков представляет феномен растущей ценности художественного разнообразия вопреки традиционным приоритетам художественной целостности. Именно художественное разнообразие улавливает дух современности, постмодернизма, который «полностью реабилитировал эклектизм как творческий метод» [31] и «сформировал полистилистическую и исторически многомерную установку» [32]. Становится понятно, что в этом – реальное продолжение эволюции синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусства. Нацеленные на художественное разнообразие парки скульптуры свидетельствуют о жизнеспособности синтеза, а также о том, что синтез в тех или иных трансформациях есть норма, константа культуры. Получилось, что именно они проявляют состояние синтеза на нынешнем этапе, инверсию в его системе, когда природа и искусство поменялись ролями: если в течение столетий природа нуждалась в смыслах искусства, то в настоящем время искусство нуждается в смыслах природы.

Литература

1. *List of sculpture parks*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sculpture_parks (accessed: 25.03.2019).
2. *Люй Цзюньнань*. Скульптурные парки в современном Китае: проблемы оригинальности и перспективы эволюции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7, № 3. С. 360–372.
3. *Stace A.* Sculpture Parks and Trails of Britain & Ireland. A&C Black, 2013. 224 p.
4. *Иванова И.В.* Взаимодействие скульптуры и архитектуры в пространстве города. Системы пластических композиций // Проблемы взаимодействия архитектуры с другими видами искусств : сб. статей. М. : ВНИИТАГ, 1990. С. 77–116.
5. *Иванова И.В.* Сады скульптуры // Архитектурное творчество СССР: проблемы, суждения, информация: сб. ст. ЦНИИТИА. М. : Стройиздат, 1988. Вып. 8. С. 136–140.
6. *Драницкина О.С.* Искусство экспонирования под открытым небом: эволюция, типология, современная трансформация формы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. 32 с.
7. *Котломанов А.О.* Паблик-арт: страницы истории. Британские парки скульптуры второй половины XX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 97–106.
8. *Warren S.* Audiencing Artscapes: Encounters between art and audience at Yorkshire Sculpture Park. Sheffield : The University of Sheffield, 2011. 251 p.
9. *Green L., Murray P., Armitage S.* Yorkshire Sculpture Park: Landscape for Art. Yorkshire Sculpture Park, 2008. 308 p.
10. *Goldsworthy A., Fiske T.* Andy Goldsworthy at Yorkshire Sculpture Park. Yorkshire Sculpture Park, 2007. 164 p.
11. *Reinhardt D.L., Goell S.* Laumeier Sculpture Park: Perfect Unity – sculptors and Living Forms: Works in Progress, 1990–1994. Laumeier Sculpture Park, 1992. 163 p.
12. *Beardsley J., Finn D.* A landscape for modern sculpture: Storm King Art Center. Abbeville Press, 1996. 112 p.
13. *Baker A., Hanrahan T.* Socrates Sculpture Park. Yale University Press, 2006. 240 p.
14. *Wikborg T.* Gustav Vigeland: His Art and Sculpture Park. Aschehoug, 1990. 63 p.
15. *Langen S.* Outdoor Art: Extraordinary Sculpture Parks and Art in nature. New York : Prestel, 2015. 205 p.
16. *Langen S.* Andrew Rogers. Rhythms of life: a global land art project. Munich : Prestel, 2016. 231 p.
17. *Blazquez J., Blazquez Abascal J.* Sculpture Parks in Europe: a Guide to Art and Nature. Birkhäuser, 2006. 239 p.
18. *McCarthy J., Epstein L.K.* A Guide to the Sculpture Parks and Gardens of America. Michael Kesend, 1996. 288 p.
19. *Dempsey A.* Destination Art. University of California Press, 2006. 272 p.
20. *Pepsico* sculpture gardens. URL: <https://www.pepsico.com/sculpture-gardens> (accessed: 25.03.2019).
21. *About YSP*. URL: <https://ysp.org.uk/about-ysp> (accessed: 25.03.2019).
22. *About The Trail*. URL: <http://www.irwellsulpturetrail.co.uk/about-the-trail.html> (accessed: 25.03.2019).
23. *Tout Quarry Sculpture Park & Nature Reserve*. URL: <http://learningstone.org/tout-quarry-sculpture-park/> (accessed: 25.03.2019).
24. *“La Palomba” Sculpture Park, Art and Anthropology carved in tuff stone*. URL: <http://www.italianways.com/la-palomba-sculpture-park-art-and-anthropology-carved-in-tuff-stone/> (accessed: 25.03.2019).
25. *Сунь Лунбэнь*. Современные тенденции средовой скульптуры Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. : СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2009. 24 с.
26. *Флоренский П.А.* Храмовое действие как синтез искусств // Священник П. Флоренский. Избранные труды по искусству. М. : Изобразительное искусство, 1996. С. 199–215.
27. *Minneapolis* Sculpture Garden & Wurtele Upper Garden. URL: <https://walkerart.org/visit/garden> (accessed: 25.03.2019).
28. *Skulpturen Park Köln*. URL: <http://www.skulpturenparkkoeln.de/> (accessed: 25.03.2019).
29. *Jardin Tino-Rossi*. URL: <https://www.paris.fr/equipements/jardin-tino-rossi-1786> (accessed: 25.03.2019).

30. *Moerenuma Park*. Designed by Isamu Noguchi. URL: <https://moerenumapark.jp/> english/ (accessed: 25.03.2019).
31. *Барсукова Н.И.* Полистилистические приемы проектной культуры постмодернизма // Вестник Оренбургского университета. 2007. № 76. С. 88–97.
32. *Черникова В.Е.* Модификация культурной традиции в условиях постмодерна // Общество: философия, история, культура. 2018. № 2. DOI: 10.24158/fik.2018.2.1

Irina A. Steklova, Penza State University of Architectural and Construction (Penza, Russian Federation); Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).

E-mail: i_steklo60@mail.ru

Olesya I. Raguzhina, Penza State University of Architectural and Construction (Penza, Russian Federation).

E-mail: kotiseledka@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 80–94.

DOI: 10.17223/2220836/41/7

SCULPTURE PARKS OF THE XX CENTURY LAST THIRD – THE XXI CENTURY BEGINNING: TYPOLOGY EXPERIENCE

Keywords: sculpture parks; typology; synthesis of landscape and monumental-decorative arts; artistic diversity.

The purpose of this article is to present sculpture parks at the modern stage of development, from the last third of the 20th century to our day. The relevance of this purpose is due to the relevance of these parks, which meets, firstly, on the challenges of culture, reproducing itself in the synthesis of landscape and monumental-decorative arts; secondly, on the demands of the population in artistically interpreted natural spaces; thirdly, on the life-building claims of modern art, which is looking for optimal ways of self-presentation. The representation of the sculpture parks is implied their systematization, which, in the course of the factual and visual material analysis, exhibits the most typical trends of formal and informative diversity and takes the form of a typology. To start building a typology, it was necessary to draw up a rather broad and spacious representative sample of objects and to select reference criteria in the trends of the manifold. Thus, a representative sample was made up of 90 Europe, Asia, Africa, Australia, and North and South America brightest objects, and following criteria were put forward: environmental involvement, authorship, the nature of specific forms and links between them. Typology showed that approximately two thirds of the sculpture parks are a product of the natural environment and one third of the architectural environment. In the natural environment, in authentic natural spaces, these are co-author full (independent and contextual) and special (by place, material, style, theme) formats, as well as mono-author formats. In an architectural environment, in integrated or interpreted natural spaces, these are, first of all, city formats that can be both co-authors and mono-authors: destinations, stops, transit zones. The implementation of the typology was facilitated by the attraction of a new material for the national art history. In the scientific circulation were introduced information about objects that were not mentioned before and unknown artists. Accounting for this information, along with known realities, allowed us to reach a higher understanding level of sculpture parks as a modern hypostasis of artistic synthesis.

References

1. Wikipedia. (n.d.) *List of sculpture parks*. [Online] Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_sculpture_parks (Accessed: 25th March 2019).
2. Lu Junnan. (2017) Sculpture parks in contemporary China: the problems of originality and the prospects for evolution. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie – Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 7(3). pp. 360–372. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.306
3. Stace, A. (2013) *Sculpture Parks and Trails of Britain & Ireland*. A&C Black.
4. Ivanova, I.V. (1990) Vzaimodeystvie skul'ptury i arkhitektury v prostranstve goroda. Sistemy plasticheskikh kompozitsiy [The interaction of sculpture and architecture in the city space. Systems of plastic compositions]. In: *Problemy vzaimodeystviya arkhitektury s drugimi vidami iskusstv* [Interaction of Architecture with Other Types of Arts]. Moscow: VNIITAG. pp. 77–116.
5. Ivanova, I.V. (1988) Sady skul'ptury [Sculpture gardens]. In: Yaralov, Yu.S. (ed.) *Arkhitekturnoe tvorchestvo SSSR: problemy, suzhdeniya, informatsiya* [The USSR Architectural Creativity: Problems, Judgments, Information]. Vol. 8. Moscow: Stroyizdat. pp. 136–140.

6. Dranichkina, O.S. (2015) *Iskusstvo eksponirovaniya pod otkrytym nebom: evolyutsiya, tipologiya, sovremenennaya transformatsiya formy* [The art of outdoor exhibition: evolution, typology, modern transformation of form]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
7. Kotlomanov, A.O. (2014) Public art: the pages of history. British sculpture parks of the second half of the 20th century. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie – Vestnik of Saint Petersburg University. Arts.* 1. pp. 97–106. (In Russian).
8. Warren, S. (2011) *Audience Artscapes: Encounters between art and audience at Yorkshire Sculpture Park*. Sheffield: University of Sheffield.
9. Green, L., Murray, P. & Armitage, S. (2008) *Yorkshire Sculpture Park: Landscape for Art*. Yorkshire Sculpture Park.
10. Goldsworthy, A. & Fiske, T. (2007) *Andy Goldsworthy at Yorkshire Sculpture Park*. Yorkshire Sculpture Park.
11. Reinhardt, D.L. & Goell, S. (1992) *Laumeier Sculpture Park: Perfect Unity – sculptors and Living Forms: Works in Progress, 1990–1994*. Laumeier Sculpture Park.
12. Beardsley, J. & Finn, D. (1996) *A landscape for modern sculpture: Storm King Art Center*. Abbeville Press.
13. Baker, A. & Hanrahan, T. (2006) *Socrates Sculpture Park*. Yale University Press.
14. Wikborg, T. (1990) *Gustav Vigeland: His Art and Sculpture Park*. Aschehoug.
15. Langen, S. *Outdoor Art: Extraordinary Sculpture Parks and Art in nature*. New York: Prestel.
16. Langen, S. (2016) *Andrew Rogers. Rhythms of Life: A Global Land Art Project*. Munich: Prestel.
17. Blazquez, J. & Blazquez Abascal, J. (2006) *Sculpture Parks in Europe: A Guide to Art and Nature*. Birkhäuser.
18. McCarthy, J. & Epstein, L.K. (1996) *A Guide to the Sculpture Parks and Gardens of America*. Michael Kesend.
19. Dempsey, A. (2006) *Destination Art*. University of California Press.
20. Pepsico.com. (n.d.) *Pepsico sculpture gardens*. [Online] Available from: <https://www.pepsico.com/sculpture-gardens> (Accessed: 25th March 2019).
21. Yorkshire Sculpture Park. (n.d.) *About YSP*. [Online] Available from: <https://ysp.org.uk/about-ysp> (Accessed: 25th March 2019).
22. Irwell Sculpture Park. (n.d.) *About The Trail*. [Online] Available from: <http://www.irwells-culturetrail.co.uk/about-the-trail.html> (Accessed: 25th March 2019).
23. *Tout Quarry Sculpture Park & Nature Reserve*. [Online] Available from: <http://learning-stone.org/tout-quarry-sculpture-park/> (Accessed: 25th March 2019).
24. Italianways.com. (2017) *“La Palomba” Sculpture Park, Art and Anthropology carved in tuff stone*. [Online] Available from: <http://www.italianways.com/la-palomba-sculpture-park-art-and-anthropology-carved-in-tuff-stone/> (Accessed: 25th March 2019).
25. Sun Longben. (2009) *Sovremennye tendentsii sredovoy skul'ptury Kitaya* [Modern trends in environmental sculpture in China]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
26. Florensky, P.A. (1996) *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. pp. 199–215.
27. *Minneapolis Sculpture Garden & Wurtele Upper Garden*. [Online] Available from: <https://walkerart.org/visit/garden> (Accessed: 25th March 2019).
28. *Skulpturen Park Köln*. [Online] Available from: <http://www.skulpturenparkkoeln.de/> (Accessed: 25th March 2019).
29. *Jardin Tino-Rossi*. [Online] Available from: <https://www.paris.fr/equipements/jardin-tino-rossi-1786> (Accessed: 25th March 2019).
30. *Moerenuma Park*. [Online] Available from: <https://moerenumapark.jp/english/> (Accessed: 25th March 2019).
31. Barsukova, N.I. (2007) Polistilisticheskie priemy proektnoy kul'tury postmodernizma [Poly-stylistic methods of postmodernism design culture]. *Vestnik OGU*. 76. pp. 88–97.
32. Chernikova, V.E. (2018) Modification of cultural tradition in the context of postmodernism. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura – Society: Philosophy, History, Culture*. 2. DOI: 10.24158/fik.2018.2.1

УДК 747

DOI: 10.17223/22220836/41/8

М.С. Третьякова, Н.С. Аганина

ИЕРОГЛИФ И ИКЕБАНА: ОТ БАЛАНСА ИНЬ-ЯН К РАЗРУШЕНИЮ ФОРМЫ СИН-ГЁ-СО

Статья посвящена поиску связи между японскими иероглифами и икебаной, происходящей из единой модели мира, истоки которой мы находим в китайской традиции. Обращаясь к искусству письма и искусству составления цветов в Китае и Японии, мы приходим к выводу о том, что если в китайской традиции иероглиф проявляет тонкую границу между явленным и скрытым, баланс ян и инь, то в японской традиции происходит эстетизация формы, разрушенной или упрощенной по принципу син-гё-со. Если китайское искусство аранжировки цветов чахуа основывается на балансе инь и ян, то в японской икебане из каллиграфии заимствуется принцип син-гё-со.

Ключевые слова: каллиграфия, икебана, чахуа, син-гё-со, инь-ян, бундзин, вэнъэсэнь, японская эстетика, китайская эстетика, кудзуси

Российский исследователь японского искусства аранжировки цветов В.А. Пронников в своей книге «Икэбана, или Вселенная, запечатленная в цветке» (1985) неоднократно подчеркивал связь икебаны с каллиграфией. Так, он писал о структуре икебаны, что «она организована по принципу построения иероглифа – на точном соотношении линий и пустот, в ней особый пласт образован каллиграфической выразительностью» [1. С. 156]. Сейчас, спустя тридцать лет, мы бы хотели продолжить его исследование и более распространенно ответить на вопрос о том, какова же связь между иероглифами и икебаной.

В ходе работы мы будем опираться на исследования как российских (В.В. Малявин, В.Г. Белозёрова, В.А. Пронников и др.), так и японских авторов (Накамура Ясую, Сасаоки Рюхо, Кумакура Исао и др.).

Сначала речь пойдет об изначальной, т.е. китайской, структуре иероглифа, который строится на балансе инь и ян и существует в двух измерениях – «прежденебесном» и «посленебесном», скрытом и проявленном. Затем, поскольку икебана – явление японское, мы рассмотрим процесс разрушения китайской структуры в японской каллиграфии, т.е. принцип син-гё-со, и собственно японский тип красоты кудзуси-но би (красота разрушенной и упрощенной формы). После этого мы перейдем к икебане, рассмотрим влияние на нее инь-янской, т.е. китайской, картины мира, конфуцианской трехчастной модели «небо–земля–человек» и проанализируем разрушение формы в икебане по принципу син-гё-со.

1. Структура иероглифа

1.1. Китайский иероглиф: баланс инь и ян, между явленным и скрытым

Основополагающей категорией китайской философии является универсальная оппозиция инь и ян. В «Книге перемен» инь и ян обозначаются графическими символами: прерывистой и сплошной линиями соответственно.

Возможные комбинации трех линий образуют восемь триграмм. Расположение триграмм имеет два порядка: порядок Прежнего неба (янский) и порядок Позднего неба (иньский). Оба расположения соответствуют начальному этапу космогенеза – так называемому «великому пределу» 太極, наиболее известным символом которого является круг, образованный двумя различно окрашенными «запятыми».

Прежнее небо представляет собой мир «до форм», изначальную пустоту, чистую структуру и показывает возвращение к неизменным «семенам» вещей. Изначально оно изображалось в виде квадрата, внутри которого вписывался круг. В «прежненебесной» последовательности восьми триграмм вверху располагается Небо, а внизу – Земля: Небо над головой Человека, Земля под его ногами. Триграмма, символизирующая Землю, связывается с триграммой, символизирующей Небо, по прямой снизу вверх, что, вероятно, можно считать графическим выражением идеи гармонии инь и ян, поскольку Земля – это инь, а Небо – ян (рис. 1).

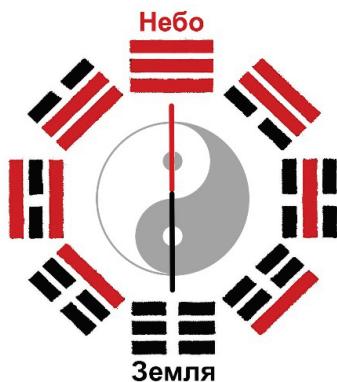


Рис. 1. Визуализация идеи единства Неба–Земли на схеме Прежнего неба

Fig. 1. An idea of unity of the Heaven and the Earth in the ‘Earlier Heaven’

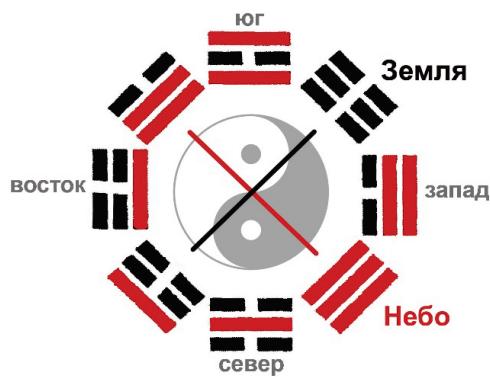


Рис. 2. Визуализация идеи разделенности Неба и Земли на схеме Позднего неба

Fig. 2. An idea of separation of the Heaven and the Earth in the ‘Later Heaven’

На схеме Позднего неба триграммы Неба и Земли смешены: Небо больше не располагается над головой Человека, а Земля – под его ногами (рис. 2). Если мы посмотрим на расположение триграмм прежненебесного и поздненебесного измерений, то увидим, что сумма «иньских» и «янских» черт в противоположных триграммах одинакова (три сплошные черты и три прерывистые). Исключение составляют триграммы двух диагоналей Позднего неба: в «иньской» диагонали только одна сплошная черта, а в «янской» – только одна прерывистая. Такое расположение триграмм можно считать графическим выражением идеи разделенности инь и ян, Неба и Земли (располагаясь под углом, янское Небо и иньская Земля больше не уравновешивают друг друга).

Если символом Позднего неба является квадрат, то Прежнее небо принято отождествлять с кругом. Вместе они представляют собой квадрат, описанный вокруг круга. В сорок первой главе Дао-дэ цзина эта идея выражается в образе квадрата, не имеющего углов. «Не имеет углов» и иероглиф, традиционно вписываемый в квадрат, но всегда тяготеющий к кругу.

В современном Китае широко используются прописи с разметкой в виде квадратов, разделенных вертикалью, горизонталью и двумя диагоналями. Этую пространственную схему еще в IV в. призван был выражать иероглиф «вечность» 永. Если мы посмотрим на написание этого знака в прописи, то увидим, что линии иероглифа не совпадают с линиями разметки (горизонтали развернуты под углом, откидные выгнуты по дуге, правая часть знака не является зеркальным отражением левой части и пр.). На рис. 3 иероглиф «вечность» написан в трех стилях: «устав» (кит. кайшу / яп. кайсё), «полуустав» (кит. синшу / яп. гёсё) и «скоропись» (кит. цаошу / яп. сосё).



Рис. 3. Написание иероглифа «вечность» в прописи (устав кайшу, полуустав синшу, скоропись цаошу)

Fig. 3. Chinese character means ‘eternity’ in lined sheet (regular script kāishū, semi-cursive script xíngshū, cursive script cǎoshū)

Не совпадают линии потому, что штрих и фон представляют два разных измерения бытия («прежненебесное» и «посленебесное»): штрих прогибается – пустота становится плотной, штрих выгибается – пустота рассеивается. Благодаря дугообразным контурам штрихов пустоте иероглифа «свойственна алмазная твердость». В пятой главе Дао-дэ цзина сказано: «Пространство между Небом и Землей подобно кузнецким мехам: пустое – а нельзя его устраниТЬ, надави на него – и из него выйдет еще больше» [2. С. 59].

Переход Прежнего неба к Позднему осуществляется через единый центр, который является вратами между Прежним и Поздним небом. К физическому центру иероглифа стягивается весь знак. Происходит упорядочивание внешне хаотичных движений, их соединение, в результате чего знак «выправляется» (в китайской традиции – становится «одухотворенным»), но не становится «прямым», подчиняющимся геометрическим построениям, – этот момент особенно очевиден в письме по прописи. Вероятно, именно о таком внутреннем «выправлении» знака говорит крупнейший китайский философ XIX в. Лю Сицзай, когда указывает на то, что «замысливаемое, прежненебесное, есть корень письма; проявленное, посленебесное, есть применение письма» (意, 先天, 书之本也; 象, 后天, 书之用也).

Отметим также, что «все принципы каллиграфической пластики в Китае формулируются в соответствии со строением и физиологией человеческого тела», на что указывает В.Г. Белозёрова. Так, в иероглифах выделяют костяк – гу, жилы – цзинь, кровь – сюэ и мышцы – жоу. Костяк гу – это остов, обеспечивающий крепость и силу иероглифа; жилы цзинь – натяжение, соединяющее кости «тонусом внутренних связей»; мышцы жоу – масса, которая долж-

на быть и не «жирной», и не «сухой» (при недостаточном нажиме кисти возникает дефект «журавлина голень»); 4) кровь сюэ – «циркуляция» внутри формы (кровь не должна растекаться, иначе возникает дефект «тушевая свинья») [3. С. 96].

Аналогичную терминологию мы встречаем в китайской живописи.

Итак, каллиграфически написанный иероглиф в китайской традиции проявляет тонкую границу между явленным и сокрытым, что проявляется в различии ян и инь, шире – в несовпадении пространственных схем Прежнего и Позднего неба. В нем есть «телесность» и идущая из центра пульсация жизни («дыхание» Прежнего неба), динамичное разворачивание вовне.

1.2. Японский иероглиф: принцип син-гё-со и красота разрушенной формы

Если для китайского иероглифа ключевой является идея баланса инь и ян, связь Прежнего и Позднего неба, то японский иероглиф транслирует несколько иной тип красоты, называемый «кудзуси-но би», или «красота разрушения (или сокращения) [формы]». Красота кудзуси в первую очередь выстраивается по принципу син-гё-со, который теснейшим образом связан с каллиграфией, где он обозначает три стиля письма: «устав» – «полустав» – «скоропись». Показательно, что в известном произведении дзэнского монаха периода Муромати Иккю Содзюна (1394–1481) эти три стиля каллиграфии последовательно соединяются, что, вероятно, должно символизировать Путь к просветлению, поскольку произведение представляет собой начальные парные строки из буддистского четверостишия: 諸惡莫作、衆善奉行、自淨真意、是諸仏教 / «Не творить всевозможное зло, следовать всевозможным добродетелям, стремиться к самоочищению, – это и есть весь буддизм» (рис. 4, а).

Позаимствовав из каллиграфии понятие «син-гё-со» 真行早, японцы распространяли его на другие сферы искусства: живопись, сад, икебану, чайную церемонию, стихи рэнга и пр. Понятие «син-гё-со» проникло даже в сферу музыки и театра, где его аналогом стало дзё-ха-кую 序破急 – «порядок–нарушение [порядка]–ускорение». Известный японский исследователь Накамура Ясую (1919–1996) приводит текст XV в. по икебане, где указывается, что «порядок» соответствует «уставу», «нарушение» – «полуставу», а «ускорение» – «скорописи» [4. С. 303].

Так в японском традиционном искусстве сформировался тип красоты, который называют *кудзуси-но би* 崩しの美, т.е. «красота разрушения (или сокращения) [формы]». Сам термин «кудзуси» часто используется в японском языке как сокращение от кудзуси-гаки – написания знаков в скорописи и полууставе. Иэмото одной из школ икебаны Сасаока Рюхо трактует кудзуси-но би как «природную» красоту асимметрии и приводит в пример криволинейные столбы в чайных, а также японскую архитектуру, в ходе своего развития утратившую симметричность планировок [5. С. 111]. Таким образом, кудзуси-но би – это отход от строгого, формального, симметричного, торжественного. Своего рода стадиями кудзуси является син-гё-со.

Как справедливо отмечает исследователь из Осакского городского университета Осэ Масаси, син – это базовая классическая форма, стандарт; гё – среднее между син и со, разрушение, изменение или сокращение некоторых

элементов син; со – это уже создание нового стиля на основе сокращений и изменений базовой формы [6. С. 4].



Рис. 4. Красота разрушенной формы кудзуси-но би в японской каллиграфии: *а* – буддийское четверостишие кисти дзэнского монаха Иккю Содзюна, *б* – хайку Басё кисти А. Такаги (2014).

Fig. 4. Beauty of broken or simplified form ‘kuzushi-no bi’ in Japanese calligraphy: *a* – Zen phrase written by Buddhist monk Ikkyū Sōjun, *b* – haiku of Bashō written by A. Takagi (2014).

Отметим две особенности японского принципа син-гё-со:

1. Согласно Накамуре Ясую, сначала формируется две противоположности – син и со (как ян и инь), а затем появляется промежуточная форма гё [4. С. 313–315].

2. Также Я. Накамура указывает, что внутри всех трех ступеней син-гё-со могут выделяться свои син-гё-со, тогда появляются син-но син, син-но гё (или собственно син), син-но со… со-но со [Там же. С. 315–318]. Этот принцип наиболее отчетливо прослеживается в икебане, интерьере, оформлении свитков.

Отметим, что последнее схоже с китайской идеей баланса инь и ян, который бесконечно проявляется на микро- и макроуровнях (баланс инь-ян в свитке, иероглифе, отдельной черте иероглифа).

Можно с уверенностью сказать, что в японской культуре принцип баланса инь-ян, характерный для Китая, постепенно перестал быть ключевым, и японские иероглифы в целом утратили явную стянутость к центру, контраст выносных элементов в уставных стилях (по этой причине китайские иероглифы часто кажутся зрителю более мелкими). Хотя смещение центра и отсутствие контраста встречается и среди манер китайских каллиграфов,

в Японии такая манера стала излюбленной. В свете сказанного представляется вполне естественным, что в Японии не используются китайского типа прописи с диагоналями, четко определяющими геометрический центр знака.

Квинтэссенцией «красоты разрушенной формы кудзуси-но би» можно считать японскую азбуку хирагану, которая представляет собой упрощенные иероглифы, но не сводится к китайской скорописи.

Пожалуй, наиболее ярко современную эстетику кудзуси-но би выражает крупноформатное письмо хираганой – жанр, оформившийся во второй половине XX в. В качестве примера можно привести известное хайку Басё (1644–1694), написанное А. Такаги (рис. 4, 6): 古池や蛙とび(比)こむ(牟)水の音 «Старый пруд / Прыгнула в воду лягушка / Всплеск в тишине» (перевод В.Н. Марковой).

Здесь не только разрушаются отдельные знаки, но наклоняются и смещаются оси столбцов с тем, чтобы передать ощущение красоты момента (зрительно устойчивому столбцу «старый пруд» противопоставляются столбцы, посвященные прыжку лягушки).

Итак, мы увидели, что в Японии связь иероглифа с инь-янской моделью мира ослабла, и ей на смену пришла эстетизация разрушенной формы, принцип син-гё-со. Насколько мы можем судить, аналогичную трансформацию претерпела и японская икебана.

2. Структура икебаны

2.1. Искусство аранжировки цветов в Китае

Прежде чем обратиться к японской икебане, скажем несколько слов об искусстве аранжировки цветов в Китае.

Одним из истоков и китайского искусства аранжировки цветов, и японской икебаны считаются «жертвенные» цветы, которые ставят Будде [8. С. 7], по причине чего в них сильно буддийское влияние, на что указывает Ли Хуйлин. Он также пишет о том, что японское искусство аранжировки цветов, хотя и имеет китайские истоки, в дальнейшем развивалось самостоятельно [9. С. 4].

Отметим также, что в Китае цветочные композиции впоследствии «стали важной частью в повседневной жизни литераторов [вэнъжэнь]» [8. С. 7], поэтому о них мы узнаем прежде всего из книг литераторов: «Трактата о цветах в вазах» (Чжан Цяньдэ, 1595 г.) и «Истории ваз» (Юань Хундао, 1599 г.).

Важнейшим принципом китайского искусства аранжировки цветов является идея гармонии с природой [Там же. С. 18], при этом под «гармонией» имеется в виду идея баланса. Ли Хуйлин, проводя аналогию между искусством аранжировки цветов и живописью, приводит «Шесть канонов» Се Хэ. Первый – «одухотворенный ритм живого движения» (в пер. Е.В. Завадской), второй – «органическая структура, или – буквально – „костяная структура“... В китайской живописи кость – это непрерывная сильная линия от начала и до конца», – пишет он [9. С. 11]. Таким образом, речь идет об ощущении движения *цы* и крепких «костях» аналогично тому, как это осуществляется в каллиграфии.

Баланс – это баланс инь и ян. Как отмечает Ли Хуйлин, «разные элементы должны быть в согласии друг с другом», при этом компоненты должны быть «сбалансированы, но не с помощью симметрии». Затем он приводит примеры

такого баланса, когда один основной элемент (он может быть более крупным или более высоким) по одну сторону от центра уравновешивается несколькими дополнительными элементами по другую его сторону. При этом важно, чтобы ветки разных размеров и находящиеся в разных позициях выражали «единство и гармонию», например имея схожую форму [Там же. С. 19–20].

Приведем пример баланса инь и ян (рис. 5). Слева: две ветки белых хризантем, большая и малая, уравновешивают друг друга; справа сверху: две основных ветки уравновешивают друг друга на одной ветке сосны, один высокий красный пион уравновешен двумя низкими; справа снизу: три ветки калины в голубой вазе и три розы в розоватой вазе – основная ветка отклоняется от центральной оси, остальные ее уравновешивают.

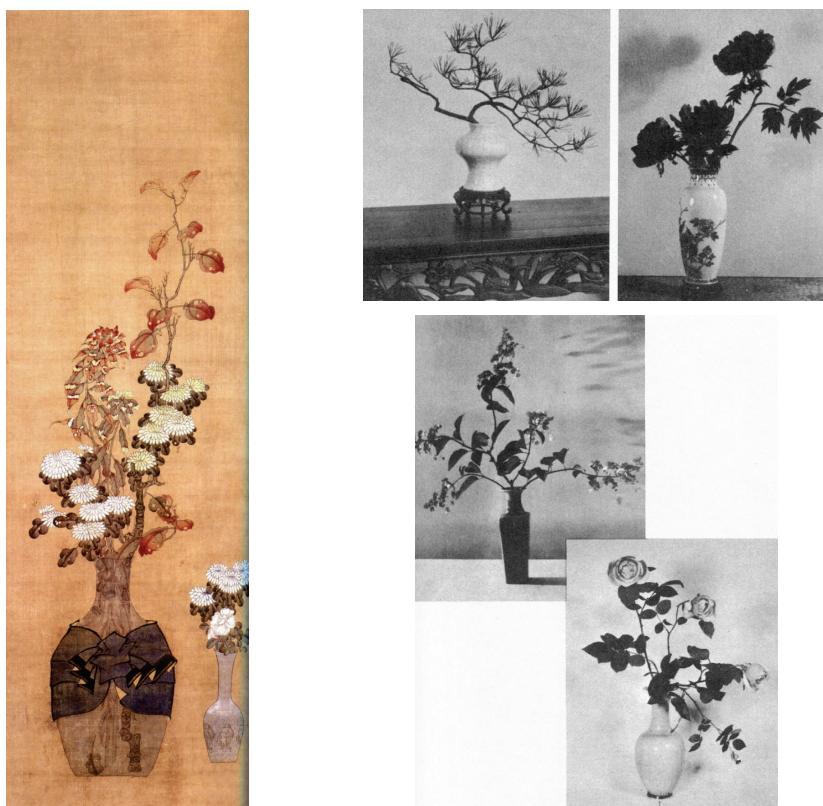


Рис. 5. Баланс инь и ян в китайских цветочных композициях: большая и малая ветки хризантемы; высокий пион и два низких; слегка отклоняющиеся от основной вертикали ветки калины или розы, уравновешиваемые более короткими наклонными ветками и т.п.

Fig. 5. Balance of Yin Yang in Chinese flower arrangement: high and low stems of chrysanthemum; one high stem of peony and two low stems; almost vertical high branch of viburnum and rose balanced with shorter inclined branches etc.

Кроме того, в «Истории ваз» Юаня Хундао указывается, например, что если ветка цветущей сливы является главным элементом, то камелия – это «служанка», т.е. дополнительный элемент. Как мы увидим позднее, такой классический для эпохи Мин сюжет, в основе которого лежит баланс инь и ян, до сих пор часто используется в японских композициях для чайной церемонии [8. С. 133].

Отметим, что китайское искусство аранжировки цветов, хотя и со своей спецификой, получило развитие и в Японии в эпоху Эдо – параллельно с искусством икебаны типа сэйка развивался стиль *бундзин-икэ*, или *бундзин-бана*, т.е. искусство икебаны литераторов (см. п. 2.3).

2.2. Икебана в Японии

Как указывает Сасаока Рюхо, изначально основой икебаны являются не цветы, а ветви деревьев [5. С. 33]. По этой причине именно ветви обычно составляют основу икебаны, ее «костяк». В этом важнейшее отличие японской икебаны от европейской флористики.

Кроме того, одним из истоков икебаны, как уже говорилось, считаются *куэ* 供花, или «жертвенные цветы», т.е. цветы, которые ставят Будде или в память о покойном [Там же. С. 35]. Этот факт указывает на изначально сакральную, а не декоративную функцию цветов в японской культуре. Не зря В.А. Пронников называет икебану «иконой», указывая на то, что ее асимметрическая структура соответствует «„лику“ абсолютной природы» [1. С. 142–143], т.е. трактует икебану как икону, в лице которой человек почтывает всю природу. Сравнение икебаны с иконой примечательно тем, что косвенно указывает на сакральную модель мира, заключенную в икебане (ту же аналогию можно провести и в отношении иероглифа).

Рассмотрим композиции *рикка* 立花, или «стоячие цветы», школы Икэнобо – наиболее старого направления икебаны (сам термин «рикка» относится к XVII в., хотя школа возникла значительно раньше, в XV в.) (рис. 6).

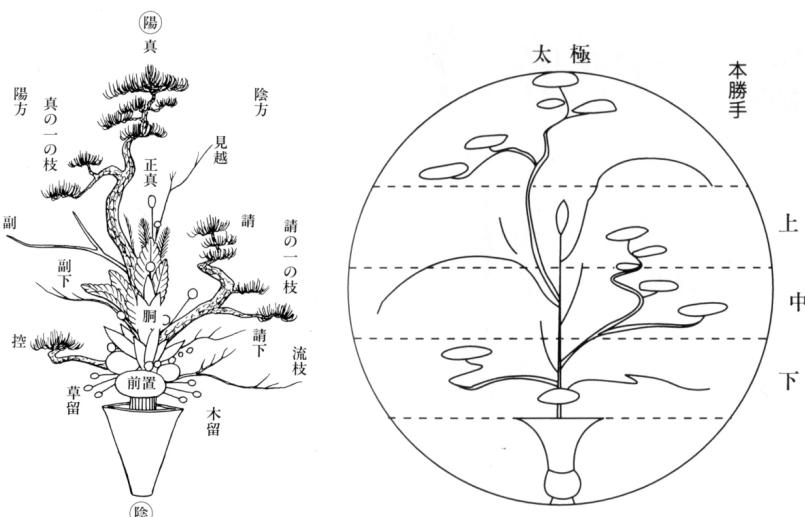


Рис. 6. Рикка школы Икэнобо, вписанная в «великий придел» и имеющая янскую (сверху и слева) и иньскую (снизу и справа) части

Fig. 6. Rikka of Ikenobo school inscribed in a circle of 'taiji' or Supreme Ultimate, it has Yin (bottom right) and Yang (top left) parts

По надписям на рисунке отчетливо видно, что *рикка* вписывается в круг, имеющий янскую (陽, световую, слева и сверху) и иньскую (陰, теневую, справа и снизу) части (надпись над кругом 太極 обозначает «великий придел») [10. С. 112–117]. Кроме того, *рикка* имеет четкую основную ось *син* 真

(в данном случае ее образуют два элемента, в название которых входит этот иероглиф) и множество дополнительных осей и элементов со своими названиями. Согласно Сасаоке Рюхо, *рикка* – это «уменьшенная копия природы» и вместе с тем символ Будды. Он также делает вывод, что структура *рикка* «очень похожа на мандалу» [5. С. 64].

С середины эпохи Эдо (1603–1868) появляется много других школ икебаны, и вместе с тем формируется более простая композиция, называемая *сэйка* 生花 (иероглифы те же, что в слове «икебана»). Эта форма примечательна не только тем, что она ближе к современному пониманию слова «икебана», но и тем, что в ней выражается конфуцианская модель «небо–земля–человек» (тэн-ти-дзин, 天地人) [Там же], существующая в икебана и поныне. В школе Икенобо это направление получило название *сёка* 生花 (иероглифы снова те же) и развивается до сих пор.

Отметим, что конфуцианская модель «небо–земля–человек» стала обоснованием числа «три», трехчастной модели, подготовив тем самым почву для перехода к идее син-гё-со. Для наглядности продемонстрируем схему из старого учебника школы Сёгэцудо-корю, связывающую инь-янскую модель, модель «небо–земля–человек», и принцип син-гё-со в икебане [11. С. 38]. На рис. 7 на виде сверху мы видим круглую в сечении вазу: в соответствии с китайской системой *у-син* по кругу расположено пять элементов, связанных с триграммами Прежнего неба, поэтому стихии дерева две. Круг *у-син* отражает инь-янскую модель, поэтому наверху располагается небо (ян), внизу земля (инь) (рис. 8). Верхняя грань вписанного шестигранника – это устав «син» (она янская), нижняя грань – скоропись «со» (она иньская), горизонталь, соединяющая оставшиеся грани – полуустав «гё».

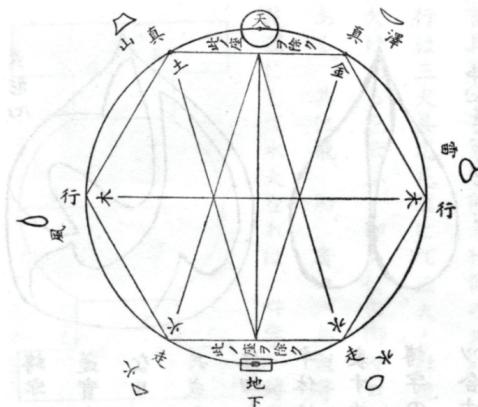


Рис. 7. Схема, связывающая инь-янскую модель, модель «небо–земля–человек» и принцип син-гё-со в икебана (изображена ваза на виде сверху)

Fig. 7. Connection of Yin-Yang model with model of Heaven – Earth – Human and principle Sин – Гё – Со (vase in top view)

По всей видимости, линия «гё» связывается здесь с балансом инь-ян и с человеком как связующим звеном между небом и землей. В плане триграмм, верхняя грань соотносится с гармоничной парой Прежнего неба «Дуй» («Водоем») и «Гэнь» («Гора»), центральная горизонталь – с «Чжэнь»

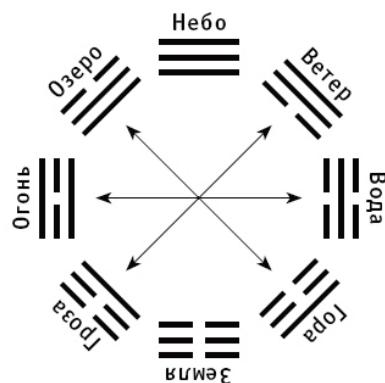


Рис. 8. Три гармоничные пары триграмм Прежнего неба, имеющие одинаковое количество «иньских» и «янских» черт

Fig. 8. Three harmonious pairs of trigrams of the 'Earlier Heaven', which has the same quality of Yin's and Yang's strokes

(«Гром») и «Сюнь» («Ветер»), нижняя грань – с «Кань» («Вода») и «Ли» («Огонь»). Вместе они символизируют формальную множественность человеческого мира, три уровня взаимодействия инь и ян.

Важной особенностью *сёка* является *мидзугива* – центральная точка (на фронтальном виде), из которой «растет» икебана. Сколько бы ни было растений, все они должны быть составлены в ровную линию друг за другом так, чтобы спереди казалось, что точка *мидзугива* равна толщине одного стебля [10. С. 60] (точка *мидзугива* отчетливо видна на рис. 9 и 11).

На сайте школы Корю, существующей в Японии с середины эпохи Эдо, приводится схема из «Корю: сэйка тайкёку дзусэцу» («Иллюстрированный комментарий к „великому пределу“ цветов сэйка школы Корю») (рис. 10) и пояснение к ней. В комментарии раскрывается не только принцип «небо – земля – человек» (тэн-ти-дзин, 天地人), но и «небо – круг, земля – квадрат» (тэн-эн-ти-хо:, 天円地方) [12], т.е. принцип мандалы. На рисунке хорошо видно, что у сэйка школы Корю есть округлая и «квадратная» части.

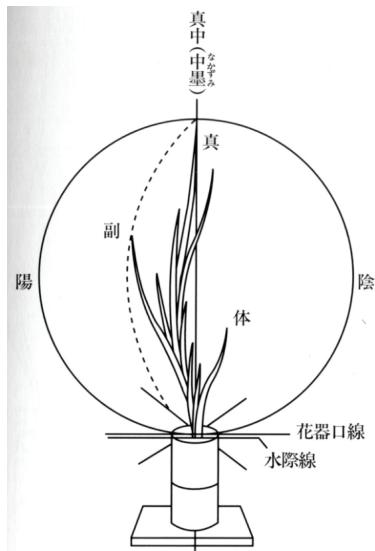


Рис. 9. Сёка школы Икэнобо, вписанная в «великий предел» и имеющая янскую и иньскую стороны

Fig. 9. Shoka of Ikenobo school inscribed in a circle of ‘taijí’ or Supreme Ultimate and having Yin and Yang parts

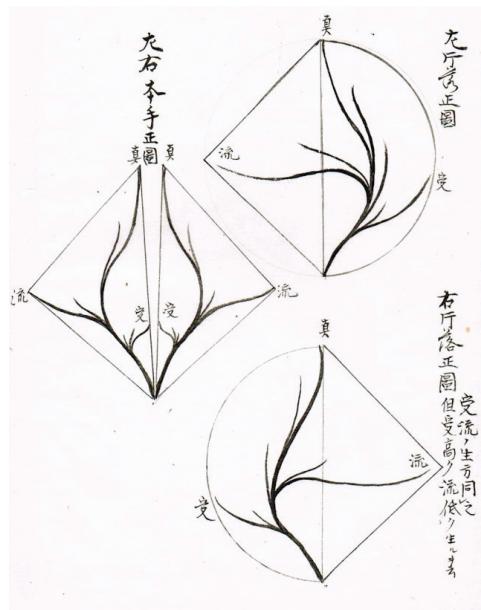


Рис. 10. Сэйка школы Корю: принцип «небо – круг, земля – квадрат»

Fig. 10. Seika of Koryu school: principle ‘Heaven is circle, Earth is square’

Уже в сэйка школы Икэнобо (*сёка*) мы встречаем варианты формы «син», «гё» и «со» (рис. 11). Форма «син» 真 – это когда вся икебана, в том числе ось «син» 真, тяготеет к вертикали. Форма «гё» 行 – ветка «син» 真 имеет больший изгиб, ветка «соэ» 副 также сильнее отклоняется. Форма «со» 草 – форма веток и сосуда еще более свободная [9. С. 68–77].

В XIX в. в икебане оформилось знакомое нам сегодня «правило треугольника» [13. С. 171], когда три оси ставятся не в одну точку или в один ряд, а в три разных точки, образующих треугольник. «Принцип треугольника» используется в двух других (после Икэнобо) наиболее известных сегодня

школах икебаны – Охара и Согэцу [14. С. 67; 15. С. 57–58]. Основатели и школы Охара (Охара Унсин (1861–1917)), и школы Согэцу (Тэсигахара Софу (1900–1979)) изначально принадлежали школе Икэнобо [5. С. 45–46].

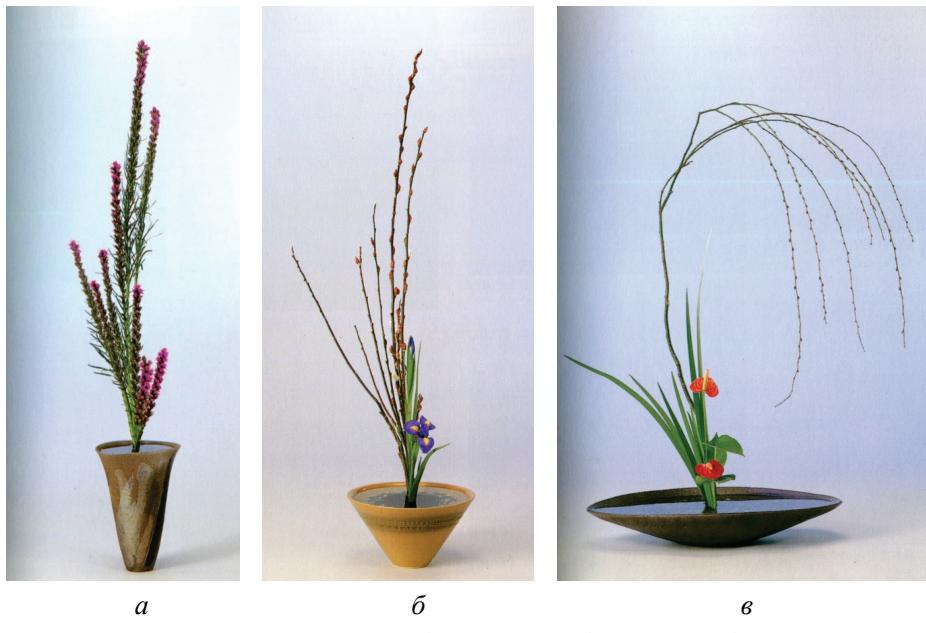


Рис. 11. Сёка школы Икэнобо: *а* – форма «син»; *б* – форма «гё»; *в* – форма «со»

Fig. 11. Shoka of Ikenobo school: *a* – Shin; *b* – Gyo; *c* – So

Рассмотрим «правило треугольника» на примере морибана (цветы в плоском сосуде) школы Согэцу (основана в 1927 г.). На схеме на виде сверху хорошо видно, что три основных оси икебаны выходят из точек, образующих равносторонний треугольник [16. С. 36] (рис. 12). Насколько мы можем судить, икебана школы Согэцу (草月) в целом тяготеет к со 草, к скорописи. Примечательно, что икебана на рис. 12, которая была создана основателем школы Тэсигахара Софу, напоминает старый пруд, и в ней много тишины. Кстати, как отмечает В.А. Пронников, «самое сильное влияние на икебану в период Эдо оказала поэзия хайку, в первую очередь гениальное творчество Мацуо Басё, глубину и совершенство его хайку считали образцом для композиции икебаны» [1. С. 37].

Отметим, что в икебане школы Согэцу сохраняется принцип «небо–земля–человек», а инь-янская тематика нивелируется аналогично тому, как мы наблюдали это в каллиграфии.

Говоря об икебане школы Согэцу, необходимо упомянуть искусство со-составления *тябана* 茶花, или «чайных цветов», композиций для чайных церемоний. Изначально они противостояли *рикка* и *сэйка*, поскольку в *тябана* использовался способ установки цветов *нагэирэ*, в котором нет ни жесткой вертикали, ни точки *мидзугива*. Как справедливо отмечает Кумакура Исао, изначально *нагэирэ* ставились в свободной форме, но со временем обрели установленный вид [13. С. 167–170]. Сейчас *нагэирэ* – одно из направлений школы Согэцу.

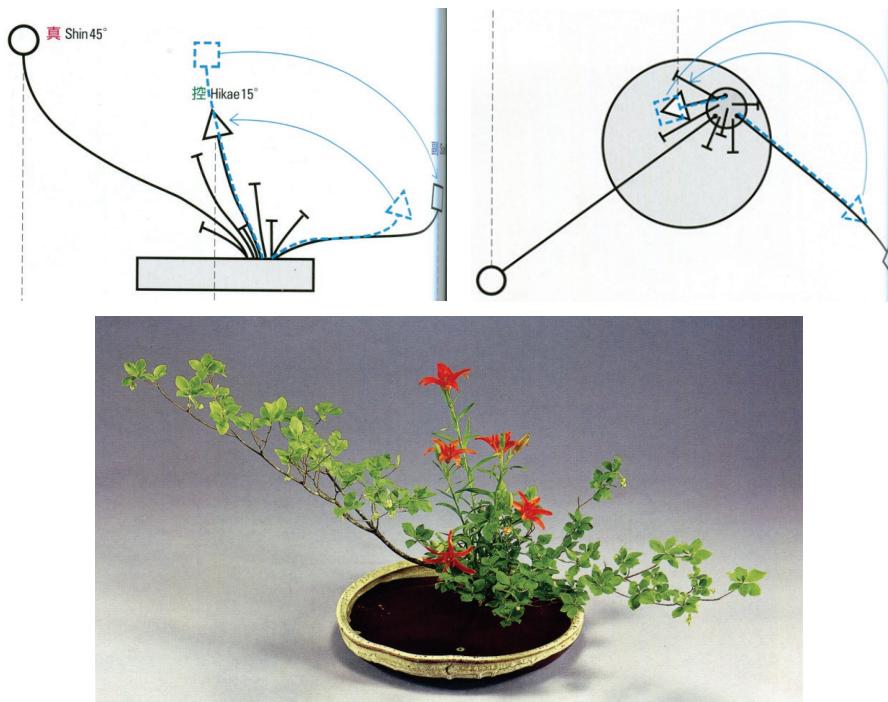


Рис. 12. Морибана школы Согэцу; наверху справа схема с «правилом треугольника»

Fig. 12. Moribana of Sogetsu School, on the top there is the 'rule of triangle'

Однако по отношению к торжественной икебане школы Икэнобо все чайные цветы можно отнести к скорописи со, тябана также имеют свои формы син-гё-со (рис. 13).



Рис. 13. Тябана, или «чайные цветы»: а – форма «син»; б – форма «гё»; в – форма «со»

Fig. 13. Chabana or 'tea ceremony flowers': a – Shin; b – Gyo; c – So

Согласно Одзава Сосэй, композиции син выглядят прямостоячими [17. С. 28], а в композициях со ось ослабляется. Кроме того, к форме «син» относятся металлические и фарфоровые вазы, к форме «гё» – керамические глазурованные сосуды, к со – керамические неглазурованные и бамбуковые вазы, плетеные корзины. Различия имеют и досочки, на которые ставятся вазы [Там же. С. 21–23].

Итак, хотя в китайском искусстве аранжировки цветов, как и в китайской каллиграфии, основной является идея баланса инь и ян, в японской икебане превалируют трехчастные модели и принципы: разрушение и упрощение по принципу син-гё-со, трехосевая структура, «правило треугольника». Насколько мы можем судить, переход от двухчастной инь-янской модели к трехчастной позволила осуществить конфуцианская модель «небо–земля–человек».

2.3. Икебана литераторов: между Японией и Китаем

Как видно из нашего исследования, японская икебана (生け花) не была просто заимствована из Китая и в большой степени формировалась независимо от китайской чахуа (插花). Однако сейчас мы рассмотрим направление японской флористики, созданное под сильным влиянием именно китайской эстетики – это цветы литераторов бундзин (кит. вэнъжэнь, 文人).

Для начала скажем о том, кто такие вэнъжэнь и бундзин. Ватанабэ Сокэй указывает, что изначально в Китае словом «вэнъжэнь» называли людей высоких моральных качеств, а с введением системы государственных экзаменов кэцзой стали называть тех, кто успешно сдал этот экзамен, т.е. ученых. Затем вэнъжэнь стали называть не только тех, кто изучал науки, но и тех, кто увлекался поэзией и живописью [18. С. 15–16]. Охара Хоун отмечает, что вкусы литераторов вэнъжэнь сформировались в эпоху Сун (960–1279), и одним из увлечений вэнъжэнь были цветы чахуа [19. С. 11].

В Японии общество литераторов бундзин сформировалось в середине эпохи Эдо (1603–1868), т.е. намного позднее, чем в Китае. Естественно, между китайскими вэнъжэнь и японскими бундзин существовало немало различий, в частности бундзин не являлись определенным сословием. Так или иначе, по определению С. Ватанабэ, японские бундзин – это те, кто хорошо знал китайские тексты и картины, стремился к образу жизни китайских вэнъжэнь и увлекался изящным (фурю) [18. С. 19]. Одним из увлечений японских литераторов бундзин стал чай сэнча (сэнча-до) [19. С. 11], по причине чего цветы бундзин, бундзин-бана – это, прежде всего, цветы которые ставят для чайной церемонии сэнча-до.

Само слово «бундзин-бана», т.е. «цветы литераторов», появилось лишь в эпоху Мэйдзи (1868–1912), в эпоху Эдо бундзин называли свои цветы со:ка (挿花, японское произношение китайского слова чахуа) или хэйка (瓶花) [Там же. С. 14]. Хэйка для чайной церемонии сэнча-до «преисполнена китайским вкусом», – отмечает Охара Хоун. Ватанабэ Сокэй пишет, что «цветы сэнча-до нельзя поставить без осознания себя как бундзин или вэнъжэнь» [18. С. 47].

Традицию бундзин-бана продолжает школа икебаны Охара. Цветы в высокой вазе здесь также называются хэйка. Основой хэйка являются нагэирэ и бундзин-бана [20. С. 95]. Кроме того, в школе Охара существует отдельное направление бундзин-тё – цветы «в духе бундзин», или, по определению Охары Хоуна, – «цветы любителей [amateur], развлекающих [асобу] себя

хобби» (рис. 14) [19. С. 1]. И хотя в хэйка школы Охара, как и в любой икебане, есть определенные схемы построения, а в цветах бундзин-тё их нет, трудно отделить хэйка Охара от бундзин-тё [Там же. С. 134–135].

Отметим, что в хэйка есть ограничения по сочетанию растений, при этом эти сочетания зависят от времени года [20. С. 95]. В направлении бундзин-тё также есть ограничения, поскольку «темой [для цветочных композиций] являются китайские стихи и картины» [Там же. С. 135]. По этой причине выбор растений и их сочетание в бундзин-тё отражают не столько связь с временем года, сколько связь с литературой и картинами, некий скрытый смысл, понятный лишь образованному человеку. В направлении бундзин-тё существуют целые словари таких сочетаний, «изящных тем», называемых *мэйгогадай* (迷語画題) [18. С. 123]. Темы *мэйгогадай* были взяты из картин китайских литераторов вэнъжэнь [Там же. С. 50].



а



б

Рис. 14. Школа Охара, направление бундзин-тё: а – цветы в высокой вазе, *мэйгогадай* – 長春富貴 (пион и китайская роза); б – моримоно (листья, плоды и корни лотоса, цимбидиум и хризантемы)

Fig. 14. Ohara school, *bunjin-cho* flowers: а – flowers in the vase, *meigogadai* 長春富貴 (Peony and Rose *chinensis*); б – *morimono* (lotus leaves, fruits and roots, cymbidium and chrysanthemum)

Итак, икебана литераторов тесно связана с текстами, она поэтична. Какова же ее связь с каллиграфией?

Выше мы уже писали о «костях» иероглифов и цветов на картинах. Интересная связь с каллиграфией обнаруживается в *моримоно* для церемонии сэнчадо. Моримоно – это композиции из фруктов и овощей. Согласно С. Ватанабэ, изначально моримоно служили украшением кабинетов китайских вэнъжэнь, и в них, по всей видимости, использовались как местные, так и экзотические фрукты и овощи, доставляемые по шелковому пути [Там же. С. 119].

Ватанабэ Сокэй приводит схему моримоно из девяти элементов, где базовая форма ставится в форме иероглифа «сердце», а вариант – в форме иероглифа «ветер» (рис. 15) [Там же. С. 120].

Интересно, что морибана (цветы в плоской вазе) в сэнча-до является как бы разновидностью моримоно, поскольку цветы ставятся на доску, подставку или поднос без воды [Там же. С. 49]. Отметим, что растения в сэнча-до могут соседствовать с принадлежностями для письма, камнями и т.п., напоминая натюрморт (правда, французское слово *nature morte* обозначает «мертвую природу», а японское слово «икебана» 生け花 все-таки содержит иероглиф

«жить»). На рис. 16 темой морибана для сэнча-до является образ бундзин, который остановился отдохнуть (*асобу*) и выпить чаю в горах.

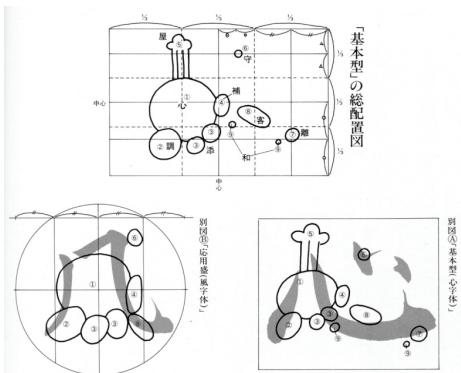


Рис. 15. Моримоно для сэнча-до из девяти элементов: базовая форма в форме иероглифа «сердце» (справа), вариант – в форме иероглифа «ветер» (слева)

Fig. 15. Morimono of nine elements for *sencha-do*: basic form with shape of 'heart' character (right); variation – with shape of 'wind' character (left).

Таким образом, в моримоно для чайной церемонии сэнча-до мы встречаем использование иероглифов в самой композиции, своего рода создание некоторого рельефа из овощей и фруктов, в котором проступает узор-вэнь. Насколько мы можем судить, такая связь иероглифики с флористикой имеет скорее китайский, нежели японский вкус, хотя сама икебана в «духе вэнь-жэнь» несет в себе черты обеих эстетических традиций.

Вывод

Мы можем сделать вывод о том, что между иероглифом и икебаной можно проследить более глубокую связь, выходящую за пределы «точного соотношения линий и пустот» и «каллиграфической выразительности» последней. И каллиграфия, и икебана являются одухотворенными искусствами, транслирующими определенные модели мира, и в этом смысле сравнимы с иконой. Если каллиграфически написанный иероглиф в китайской традиции проявляет тонкую границу между явленным и сокрытым, баланс ян и инь, то в японской традиции происходит эстетизация формы, разрушенной или упрощенной по принципу син-гё-со. Если китайское искусство аранжировки цветов основывается на балансе инь и ян, то в японской икебане главенствует трехчастная модель: разрушение и упрощение формы по принципу син-гё-со.

Литература

1. Пронников В. Икебана, или Вселенная, запечатленная в цветке. М. : Наука, Гл. ред. восточ. лит., 1985.
2. Лао-цзы. Дао-дэ цзин / пер. Владимир Малевин. М. : АСТ : Астрель, 2005.
3. Белозёрова В. Искусство китайской каллиграфии. М. : Рос. гос. гуман. ун-т, 2007.
4. 中村 保雄「真行草の世界」 『日本芸能史』第3巻 – 中世, 東京: 法政大学出版, 1963: 300–355. [Накамура Ясую. «Мир син-гё-со». История японского театра. Токио : Изд-во Ун-та политики и права, 1963. Т. 3. С. 300–355]. (На яп. яз.)
5. 笹岡 隆甫『いけばな : 知性で愛する日本の美』東京 : 新湖社, 2011 [Сасаока Рюо. Икебана: интеллектуально постигаемая красота Японии. Токио : Синтё-ся, 2011]. (На яп. яз.).



Рис. 16. Морибана для сэнча-до, мэйгогадай – 仙子幽谷 (камень, поросший мхом, орхидея, металлический краб)

Fig. 16. Moribana for *sencha-do*, *meigogadai* – 仙子幽谷 (stone covered with moss, orchid, metal crab)

6. 小瀬昌史「日本の伝統芸能における型論一真 行 草 - 」『大阪市立大学大学院修士論文梗概集』no. 3 (2004) [Осэ, Масаси. «Формы традиционного японского искусства: син, гё, со : сб. тезисов магистерских диссертаций Осакского городского университета. 2004. № 3] URL: http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuuronn_kougai/ose.pdf (На яп. яз.).
7. 笠倉 奈都「書道と禅」『日本文化と禅』no. 22 (2006): 89–101 [Касакура Нацу. Каллиграфия и дзэн // Японская каллиграфия и дзэн. 2006. № 22. С. 89–101] (На яп. яз.).
8. Li Xia. Modern Reader on the Chinese Classics of flower arrangement. New York : Better Link Press, 2018.
9. Li Hui-Lin. Chinese flower arrangements. Princeton NJ : Van Nostrand, 1959.
10. 池坊 専永 (監) 『はじめての池坊いけばな入門』東京 : 講談社, 1999 [Икэнобо Сэнъэй. Введение в икебана школы Икэнобо. Токио : Синко-ся, 1999]. (На яп. яз.)
11. 五大坊 蓬盧『日本生花司松月堂古流伝書』第1巻 (天), 京都 : 松月会本部, 1954 [Годайбо Хоро. Японская икебана : учебник школы Сёгэцу-кай, 1954. Т. 1.] (На яп. яз.)
12. 「古流について」 [О школе Корю]. URL: <http://www.ikebana-koryu.jp/about/> (дата обращения: 19.11.2019) (На яп. яз.).
13. 熊倉 功夫『茶の湯といけばなの歴史 : 日本の生活文化』東京 : 左右社, 2012 [Кумакура Исао. История чайной церемонии и икебана: культура Японии. Токио : Саю-ся, 2012] (На яп. яз.).
14. 小原 豊雲『小原流いけばな 基礎花型教本』東京 : 小原流出版, 1989 [Охара Хоун. Икебана школы Охара : учебник базовых схем. Токио : Охара-рю сюппан, 1989] (На яп. яз.).
15. Николаенко Н. Икебана – искусство и народная традиция Японии. М. : Изографъ, 2005.
16. 勅使河原 茜『草月のいけばな 1花型 2花型』東京 : 草月文化事業出版, 2017 [Тэси-гахара Аканэ. Икебана школы Согэцу : схемы 1–2. Токио : Согэцу бунка дзигё, 2017] (На яп. яз.).
17. 小澤 宗誠『ビフォーアフターでわかる 初心者のための茶花の入れ方』京都: 淡交社, 2018 [Одзава Сосэй. Как ставить тябана для новичков: разбираем «до» и «после». Киото : Танко-ся, 2018] (На яп. яз.).
18. 渡辺 宗敬『煎茶席の花』東京 : 学習研究社, 1981 [Ватанабэ Сокэй. Цветы чайной комнаты сэнча. Токио : Гакусю кэнкю-ся, 1981] (На яп. яз.)
19. 小原 夏樹『文人調といけばな作品集 花間清遊』東京 : 小原流出版, 1991 [Охара Нанкуки. Сборник произведений в стиле бундзин-тё: изящное развлечение среди цветов. Токио : Охара-рю сюппан, 1991] (На яп. яз.).
20. 小原 豊雲『小原流師範科教本』東京 : 小原流文化事業部, 1974 [Охара Хоун. Учебник для получения квалификации школы Охара. Токио : Охара-рю бунка дзигё-бу, 1974] (На яп. яз.).

Maria S. Tretyakova, Nadezhda S. Aganina, Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: mashanadya@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 95–111.

DOI: 10.17223/2220836/41/8

JAPANESE CHARACTERS AND IKEBANA: FROM YIN YANG BALANCE TO BREAKING OF FORM WITH SHIN GYO SO

Keywords: calligraphy; ikebana; chahua, shin-gyo-so; yin-yang; bunjin; wenren; Japanese Aesthetics; Chinese Aesthetics; kuzushi.

This study investigates a deep connection between Japanese characters and Ikebana, which is due to the fact that Japanese characters as well as ikebana express the same picture of the world. Because the basis of this model of the world is laying in the Chinese tradition, we will first examine the Chinese characters and Chinese art of flower arrangement or *chahua*, and then the Japanese characters and Japanese ikebana.

In the study, we refer not only to the works of Russian researchers, such as V.V. Malyavin, V.G. Belozyorova and V.A. Pronnikov, but, to a greater extent, to sources in Japanese (Nakamura Yasuo, Sasaoki Ryuho, Kumakura Isao, etc.), as well as to English-speaking authors or translations (Li Xia, Li Huilin).

Analyzing the structure of the Chinese character, we look at lined paper for calligraphy which is usually being used in China. Lines of this paper indicate the connection of the structure of a character

with Taiji or Supreme Ultimate, because a character is inscribed in a circle of Taiji, it has Yin and Yang sides and as we can say ‘exists’ in the ‘circle of changes’ or Bagua. In Japan, Chinese lined paper were not widespread, but the styles of calligraphy (regular script, semi-cursive script, cursive script) that came from China were elevated to the principle of simplified and broken form, Shin – Gyo – So, which became the basis for the Japanese type of beauty, *kuzushi-no bi*.

Then we turn to the Chinese flower art, *chahua* and show its basic principle, which related to the Chinese characters, we mean the balance of Yin and Yang. Japanese art of ikebana we analyze in more detail and observe three main schools of Ikebana: Ikenobo, Ohara and Sogetsu.

In the schemes of the Ikenobo (the oldest school in Japan), we find schemes in which floral arrangements are inscribed in a circle of Taiji (*rikka* flowers). In a later direction of Japanese flower arrangement (*shoka*, or *seika* flowers), we meet the principle of Shin – Gyo – So. We consider the same principle on the example of *chabana*, that is, flower arrangements for a tea ceremony.

We also observe ikebana of Japanese literati Bunjin, who strive for a lifestyle of Chinese literati Wenren. The flowers in Chinese taste in contrast with actually Japanese ikebana do not have any patterns, but it has ‘refined riddle theme’ *meigogadai* with limited combinations of flowers. Also, it has more obvious connection with Chinese characters form.

We conclude that a Chinese character shows subtle difference between manifested and unmanifested world, balance of Yin Yang while in Japanese tradition we can see preference of forms broken or simplified with Shin Gyo So. Chinese flower arrangement *chahua* is also based on Yin Yang balance while in Japanese Ikebana it was transformed with Shin Gyo So.

References

1. Pronnikov, V. (1985) *Ikebana, ili Vselennaya, zapechatlennaya v tsvetke* [Ikebana, or Univers in a flower]. Moscow: Nauka.
2. Laozi. (2005) *Tao Te Ching*. Translated from Chinese by V. Malyavin. Moscow: AST: Astrel'.
3. Belozerova, V. (2007) *Iskusstvo kitayskoy kalligrafii* [The Art of Chinese Calligraphy]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
4. Nakamura, Y. (1963) “*The world of the Shin-Gyo-So*”. *Nihon Geino-shi*. Vol. 3. Tokio: Izd-vo Un-ta politiki i prava. pp. 300–355]. (In Japanese).
5. Sasaoka, R. (2011) *Ikebana: Intellectually enjoying the Beauty of Japan*. Tokio: Sintesya. (In Japanese).
6. Ose, M. (2004) Forms of the traditional Japanese arts: Shin-Gyo-So”. *Master’s theses of the Osaka City University*. 3. [Online] Available from: http://www.nakatani-seminar.org/kozin/syuronn_kougai/ose.pdf (In Japanese).
7. Kasakura, N. (2006) Calligraphy and Zen. *Nihon bunka to ze*. 22. pp. 89–101. (In Japanese).
8. Li, X. (2018) *Modern Reader on the Chinese Classics of Flower Arrangement*. New York: Better Link Press.
9. Li, H.-L. (1959) *Chinese flower arrangements*. Princeton, N.J.: Van Nostrand.
10. Ikenobo, S. (1999) *Introduction to Ikenobo ikebana*. Tokio: Sinko-sya. (In Japanese).
11. Godaibo, K. (1954) *Japanese ikebana: textbook of Shogetsu-do koryu*. Vol. 1. Kioto: Segetsu-kay. (In Japanese).
12. Anon. (n.d.) *About Koryu School*. [Online] Available from: <http://www.ikebana-koryu.jp/about/> (Accessed: 19th November 2019). (In Japanese).
13. Kumakura, I. (2012) *History of Tea ceremony and Ikebana: Japanese life culture*. Tokio: Sayu-sya. (In Japanese).
14. Ohara, H. (1989) *Ikebana of Ohara: textbook of the basic forms*. Tokio: Okhara-ryu syuppan. (In Japanese).
15. Nikolaenko, N. (2005) *Ikebana – iskusstvo i narodnaya traditsiya Yaponii* [Ikebana: art and folk tradition of Japan]. Moscow: Izograf.
16. Teshigahara, A. (2017) *Sogetsu Textbook 1 [Kakei] 2 [Kakei]*. Tokio: Sogetsu bunka dzige. (In Japanese).
17. Ozawa, S. (2018) “*Before and after*”: *How to arrange tea ceremony flowers for beginners*. Kioto: Tanko-sya. (In Japanese).
18. Watanabe, S. (1981) *Flowers arrangement for Sencha tea ceremony*. Tokio: Gakusyu kenkyu-sya. (In Japanese).
19. Ohara, N. (1991) *Graceful entertainment among the flowers: Ikebana of Bunjin*. Tokio: Okhara-ryu syuppan. (In Japanese).
20. Ohara, H. (1974) *Ohara-ryu textbook for teachers*. Tokio: Okhara-ryu bunka dzige-bu. (In Japanese).

УДК 130.2

DOI: 10.17223/22220836/41/9

Е.Н. Яркова

ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИИ: К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ АЛЬТЕРНАТИВ

Современные отечественные исследования цифровой культуры большей частью базируются на научных идеях, выработанных зарубежными исследователями. Такая ситуация представляется контрпродуктивной, поскольку обрекает российских ученых на вечное отставание. В статье предложен ряд альтернативных подходов к изучению цифровой культуры. Предлагается разграничить феноменальные и ноумenalные аспекты цифровой культуры, что открывает возможности выявления специфики «цифрового» творчества как семантического и синтаксического процессов. Рассматривается возможность расширения представлений о генеалогии цифровой культуры посредством экспликации роли философии в ее становлении.

Ключевые слова: цифровая культура, феноменальный аспект, ноуменальный аспект, креативность, посткультура.

Цифровизация культуры и вытекающие из этого радикального изменения способа кодирования текстов последствия сравнительно недавно стали привлекать к себе внимание исследователей. При этом евро-американская научная мысль опережает в данном вопросе российскую как минимум на те два десятка лет, которые отделяют информационную революцию на Западе от информационной революции в России. В результате изучение цифровой культуры российскими исследователями носит, за редким исключением, «догоняющий» характер, т.е. строится на заимствовании идей и подходов, сформированных европейскими и американскими коллегами, или, что еще проще, ограничивается лишь обзором и систематизацией этих подходов и идей. Понятно, что такая исследовательская позиция изначально ущербна, поскольку не только не способствует росту научного знания, но и в определенной степени блокирует его, заставляя идти по уже проторенным дорогам, превращая российских исследователей в армию «фолловеров». Конечно, оригинальность и нестандартность научных исследований не может и не должна быть самоцелью, однако она, как известно, является облигатным свойством науки, нацеленной не на повторение пройденного, но на генерацию нового. А для такового необходим в первую очередь поиск новых путей познания, т.е., по сути, новых методов. Где и как искать эти новые пути?

Ответ на этот довольно сложный вопрос достаточно прост – метод конституируется в процессе экспликации и осмыслиения предмета (предметного поля) исследования. Цифровая культура – многогранный объект, который можно рассматривать с разных позиций, задавая при этом разные задачи и создавая различные описания и объяснительные конструкции. Цель предлагаемой вниманию читателя статьи – наметить некие, отличные от устоявшихся, предметные поля и методы изучения цифровой культуры. Конечно, автор не претендует на какую бы то ни было всеохватность названной тематики, тем более на создание некоторой исследовательской программы. Речь идет,

скорее, о поиске альтернативных устоявшимся подходов, которые намечены сугубо контурно, как серия шагов в сторону от уже сложившихся исследовательских традиций.

Шаг первый. От цифрового феномена к цифровому ноумену

Цифровая культура – как любая иная культура – может быть рассмотрена с двух точек зрения: феноменальной – как мир искусственных, созданных человеком объектов, и ноумenalной – как система смыслов и ценностей, лежащих в основании деятельности человека, созидающего этот мир.

В первом случае цифровая культура предстает как некая совокупность порожденных цифровыми технологиями феноменов – цифровых артефактов, цифровых артеактов. Необходимо сказать, что феноменалистический подход к изучению цифровой культуры в российской науке сегодня лидирует. Об этом свидетельствует хотя бы такой сравнительно недавно появившейся цифровой феномен, как российская научная электронная библиотека eLibrary. На запрос «цифровая культура», ограниченный 2018 г., эта база данных выдает чуть более восьмидесяти наименований, большинство из которых включает концепты «цифровая глобализация», «цифровая экономика», «цифровое образование», «цифровое искусство», «цифровые технологии». При этом само понятие «цифровая культура» в таком фрейме фигурирует в значении уровня владения или применения цифровых технологий в той или иной сфере жизни общества. Несомненно, рефлексия относительно возникновения, развития различного рода цифровых феноменов, их влияния на общество чрезвычайно значима хотя бы потому, что именно они формируют неповторимый, непрерывно изменяющийся облик этой культуры. Но такой рефлексией знание о цифровой культуре не исчерпывается.

Во втором случае цифровая культура предстает как система ценностей, смыслов, которой руководствуется человек в своей деятельности. Главный вопрос, который возникает в результате ноумenalной перспективы рассмотрения цифровой культуры, – является эта культура неким особым типом культуры, т.е. особым типом ценностей и смыслов, или она отличается лишь способом кодирования информации? На этот сакральный вопрос уже имеется сакральный ответ – цифровизация культуры есть акт содержательного характера, изменяющий ценностно-смысловой строй культуры, влекущий беспрецедентную метаморфозу ее сущностных оснований. Почему именно беспрецедентную?

Показательно, что с позиций классической культурологии прошлого века словосочетание «цифровизации культуры» выглядит как оксюморон. Со времен Г. Риккerta культура, в отличие от природы, рассматривалась как бытие, не поддающееся генерализации – выявлению неких всеобщих оснований и законов [1]. Каждый культурный артефакт в таком контексте рассматривался как уникальный, а потому подведение различных артефактов под некоторый общий знаменатель – как нивелирование его специфики.

Цифровизация культуры, с одной стороны, это, несомненно, ее генерализация – все тексты культуры записываются математически, что позволяет выявить и систематизировать алгоритмы (содержательные и формальные порядки) тех или иных артефактов. С другой стороны, такого рода генерализа-

ция не исключает, но даже предполагает индивидуализацию. Определяющей характеристикой цифровой культуры, одной из верховых ее ценностей, по убеждению исследователей, является ее креативность – открытость потокам инноваций. За счет каких механизмов достигается разгерметизация культуры в цифровую эпоху? Не претендуя на всеохватность, выделю некоторые из них.

Одной из специфических особенностей цифровой культуры, по общему признанию, является атомарность ее в широком смысле текстов. Не континуальная (в аналоговом режиме), но дискретная (в цифровом режиме) фиксация текстов превращает их из монолитной массы в некий набор кирпичиков, создавая тем самым предпосылки для реализации вечного соблазна человечества – переложить кирпичики текста по своему усмотрению и вкусу.

Отсюда вытекает другая специфическая особенность цифровой культуры – ее модульность – возможность декомпозиции текста, внутренней перестановки его элементов, сходное с созданием попурри, пастиша и т.д. Таким образом, текст утрачивает свою статичность, становится вариативным, мобильным.

Еще одной особенностью цифровой культуры является ее, условно говоря, дуализм. Цифровая культура распадается на два слоя: символический и семантический. Разумеется, различие знака и смысла, означающего и означаемого, существовало еще в письменной, тем более в печатной культуре. Однако в цифровой культуре происходит небывалая прежде эманципация означающего. Отныне создание культурных текстов может осуществляться двояким образом – семантически и синтаксически – путем формирования новых смыслов и путем рекомбинации старых, облеченные в константную символическую оболочку. Например, выявление алгоритмов – правил соединения символов (скажем музыкальных звуков, фраз, аккордов и т.д., обозначенных нотами), лежащих в основании хоральных канат Баха, позволяет программировать новые хоральные канаты Баха, при этом «подделки» не почувствуют даже специалисты [2].

Дуализм цифровой культуры влечет раздвоение субъекта творчества. У художника, композитора, архитектора появляется конкурент – программист, который тоже может писать музыку, картины и т.д. Только если для первого это будет процесс смыслогенеза, неотделимый от интерпретации мира или каких-либо его элементов, то для второго – лишь рекомбинация символов – решение программной задачи, ограниченной выстраиванием определенной последовательности единиц и нулей.

Собственно говоря, специфику программного способа создания культурных текстов раскрыл Д.Р. Сёрль в эксперименте «Китайская комната», посредством которого он продемонстрировал ограниченность компьютерного «творчества», лимитированного синтаксическими манипуляциями, в отличие от человеческого творчества, оперирующего смысловым – семантическим – содержанием. Применительно к вышеприведенному примеру с канатами Баха эксперимент Сёрля можно представить как сочинение музыки глухим от рождения человеком, который складывает ноты согласно имеющимся у него инструкциям относительно устройств канат Баха и получает нечто подобное этой музыке. Собственно говоря, эксперимент Сёрля был направлен на доказательство неспособности компьютера по-

рождать смысловые – ментальные явления, следовательно, неспособности компьютера к творчеству.

Однако утверждение Сёрля у каждого, кто хоть немного знаком с продуктами компьютерного творчества, может вызвать целый ряд возражений, главным из которых будет парадокс, согласно которому компьютерное «творчество», будучи лишенным семантического содержания, способно порождать новые смыслы. Для более детального прояснения этого момента необходимо, условно говоря, обратиться к мнению эксперта. Таковым в нашем случае будет декан композиторского факультета Московской консерватории А.А. Кобляков, выдвигающий идею «единой модели творчества». Суть этой модели артикулируется следующим образом: «Творчество есть процесс решения проблемы через переход от дизъюнкции к конъюнкции с рождением нового качества, нового результата (синтез антитез, образующий „новую сущность“)» [3. С. 98]. Кобляков демонстрирует суть творческого (смыслогенетического) процесса на примере одной из фуг Баха, тема которой выступает как носитель противоречия, ибо в ней рассогласованы реальная (модальная) и подразумеваемая (тональная) опоры, что приводит к «аномалиям» – нарушениям грамматики. Целым рядом специальных приемов Бах, по утверждению Коблякова, целенаправленно трансформирует звуковысотную систему в более сложное состояние: от модальности, где единицей гармонии является интервал, к тональности, единицей которой является аккорд – синтетическое объединение интервалов.

Итак, эксперт в области музыкального творчества, а таковое обычно рассматривается как процесс сугубо семантический, по сути, эксплицирует некий алгоритм творческого процесса. А его наличие означает возможность синтаксического решения творческой задачи.

Возможность решения творческой задачи синтаксическими средствами рассматривает Д. Хоффштадтер. В отличие от Сёрля, Хоффштадтер полагает, что сильный искусственный интеллект возможен, и машины могут быть оригинальными. Одно из понятий, которое он вводит для объяснения этого феномена, – «запутанные иерархии». «Запутанные иерархии» есть некая градиентная система правил, метаправил, мета-метаправил, посредством которых рассуждает человек и может быть оригинальным компьютер [4. С. 317–327].

Для иллюстрации идей Хоффштадтера вернемся к ситуации сочинения музыки глухим от рождения человеком. Однако представим, что он имеет не одну, а много инструкций по поводу того, как соединяются музыкальные звуки и фразы, отраженные в музыкальных символах. Причем эти инструкции – правила иерархичны. Есть правила первого, второго, третьего порядка. Есть правила, как устроены фуги Баха, Генделя, фуги в эпоху барокко, есть правила относительно устройства фуг в иные эпохи, наконец, есть высшие универсальные правила сопряжения разных правил. Очевидно, что через сопряжение разных правил возможен прорыв к синтезу, или «трансмиссионный переход». Разумеется, далеко не всякий опыт будет удачен, впрочем, как и в случае с творчеством человека. Сама идея творчества без семантического понимания очень спорна, однако, как представляется, весьма актуальна. Собственно говоря, именно этот пункт можно рассматривать если не как «голубой океан», то как обширное никем не занятое исследовательское пространство, открывающее простор изучению цифровой культуры.

Шаг второй. Оцифровка смысла и / или осмысление цифры

Вопрос о том, что же раньше произошло – курица или яйцо, – можно рассматривать, условно говоря, как некую гносеологическую универсалию, присутствующую в самых различных сферах человеческого знания. Что касается исследований цифровой культуры, то здесь он получает форму вопро-шания: что стоит у истоков цифровой культуры – развитие цифровых технологий или актуализация, условно говоря, цифрового (алгоритмического) способа осмысления мира?

Шедевром технологического детерминизма, на мой взгляд, является концепция одного из зачинателей медиаархеологии Ф. Киттлера, который полагал, что человеческое знание определяющим образом зависит от используемых для его фиксации и трансляции технологий. Такого рода технологии, в представлении Киттлера, не являются просто инструментами, с помощью которых человек порождает значения, их нельзя выводить из философской антропологии. Скорее, они задают матрицу, внутри которой нечто такое, как значение, вообще становится возможным [5. С. 25].

Пример детерминизма мыслительного – концепция классика современной медиатеории Л. Мановича, утверждающего, что цифровой – алгоритмический – способ осмысления мира формируется задолго до появления цифровых технологий, его рассвет – в искусстве авангарда начала XX в. [6. С. 7].

Есть и серединная позиция. Таковой можно считать концепцию еще одного классика медиатеории – В. Беньямина, усматривающего диалектическую зависимость между изменением восприятия человека под влиянием новой техники и изменением техники под влиянием обновленного восприятия [7. С. 15–65]. Разумеется, диалектическая позиция Беньямина представляется наиболее релевантной и высоко эвристичной по отношению к проблеме оцифровки смысла и / или осмысления цифры. Тем не менее хотелось бы добавить еще один штрих к этой почти законченной картине семантико-технологического понимания механизмов развития культуры. Собственно говоря, к этому побуждает утверждение Мановича, что цифровые – алгоритмические – способы осмысления мира формируются задолго до появления компьютера в самом отзывчивом к изменениям сегменте культуры – искусстве. Необходимо уточнить, что есть еще одна, не менее «отзывчивая» к изменениям, сфера культуры, которая, будучи самосознанием культуры, играет роль своего рода проводника в новые культурные миры. Речь идет о философии.

Надо сказать, что в современной мировой науке имеются исследования, повествующие о влиянии технологий фиксации информации на философию. Блестящий пример такого исследования – концепция уже упомянутого Киттлера, демонстрирующего, каким образом философская система Аквината была зависима от новых приемов кодификации текстов, или какую роль в становлении гегелевской системы философствования сыграли практикуемые им способы классификации информации [8].

Собственно говоря, предлагаемый мною шаг в сторону от сложившихся методологических традиций связан с переворачиванием концепции Киттлера и фокусировкой внимания на проблеме влияния философии на развитие технологий кодирования информации, а именно на изучении некоторых философских идей, которые так или иначе инициировали рождение цифровой

культуры. Этот поворот вдохновлен в первую очередь идеями Беньямина, его концепцией кругооборота смысла и формы. Материал для такого рода рефлексии избыточен. И он отнюдь не сводится к «википедически» известным данным относительно использования двоичной системы кодирования в китайских гексаграммах и опыта применения этой системы Лейбницием, Бэконом. Говорить, скорее, следует о философских традициях конца XIX – первой половине XX столетия. И в первую очередь, конечно, о структурализме.

Одну из своих книг Л. Манович открывает таким пассажем: «Когда мне исполнилось 17 лет, я прочитал книгу, которая сформировала мои интеллектуальные увлечения на следующие несколько десятилетий. Это была „Структура художественного текста“ Юрия Лотмана...» [9. С. 7]. Увлеченность Лотманом в данном случае симптоматична – определение Лотманом культуры как текста, текста как смыслопорождающей машины, нацеленность на выявление семиотических моделей, порождающих новые семиотические модели, весьма комплементарны цифровой культуре [10. С. 12–22].

Еще более комплементарен цифровой культуре классический бинарный структурализм. Напомню, что один из его лидеров К. Леви-Стросс поставил исследовательскую задачу изучения всеобщих схем и законов деятельности человеческого интеллекта, сепарации из множества явлений культуры «пустых» структур. В качестве фундаментальной такого рода структуры он определил бинарную оппозицию [11].

Нечто весьма близкое такому пониманию можно обнаружить у других представителей структуралистской ветви философствования. Например, у А.С. Ахиезера, превращающего бинаризм (дуализм) в основу анализа российской культуры, формирующего словарь российской культуры на основании выявления в ней ключевых дуальных оппозиций [12].

«Открытие» цифрового начала в культуре рождает тенденцию осмысливания культуры через цифру, тем самым вольно или невольно санкционирует использование нового цифрового метода ее кодирования. Замечу, что само выявление бинарных оппозиций в различных текстах можно интерпретировать как алгоритмизацию текста, в результате которой текст из аналогового превращается в цифровой.

Итак, представляется очевидным, что не только технологии влияют на развитие философии, но и философия так или иначе предвосхищает некоторые технологии, вернее, легитимирует их как культурно приемлемые. Именно посредством философской рефлексии происходит осмысливание того обстоятельства, что компьютерные технологии отнюдь не являются лишь плодом изобретательного ума технологов, руководимых исключительно логикой развития своей узкоспециальной области. Это обстоятельство получает артикулированную форму в философии техники Ж. Симондона, который настаивает на том, что в техническом изобретении отражается определенная ментальная схема, в техническом сущем содержится человеческая природа – человек изобретает, воплощая в жизнь свое собственное природное основание [13]; или в структурном психоанализе Ж. Лакана, полагающего, что «машина воплощает в себе символическую активность человека наиболее радикальным образом» [14. С. 109].

Структурализм в многообразии его модификаций – структурная лингвистика Ф. Соссюра, структурно-типологический подход Н.Я. Проппа, струк-

турный анализ Р. Барта и даже археология знания М. Фуко – обнажает ту истину, что культура алгоритмична по своей сути, что источником этого алгоритмизма является алгоритмичное по определению мышление человека.

Конечно, структурализмом обозначенная тенденция не ограничивается. Любопытен такой факт, как актуализация трансцендентальной философии на рубеже XIX–XX вв. Речь идет о неокантианстве, феноменологии, аналитической психологии. Сама идея наличия неких чистых схем, ценностей, архетипов, символов и тому подобного, лежащих в основании мыслительной деятельности человека, если учесть, что онтологические спекуляции указанных направлений минимальны, чрезвычайно релевантна цифровой культуре. Например, создатель философии символических форм Э. Кассирер разрабатывает проект построения некоторой универсальной теории символа, которую он называет грамматикой символической функции. Кассирер полагал, что если бы удалось получить систематический обзор всех направлений символической активности человека, если бы удалось вскрыть его типичные, инвариантные черты, а также их градации и внутренние различия, то мы обладали бы грамматикой символической функции – такой функции, посредством которой были бы охвачены и генерально соопределены ее отдельные выражения и идиомы, наблюдаемые нами в языке и искусстве, мифе и религии [15. С. 18–21]. Как представляется, Кассирер предвосхищает идею создания баз данных символической активности человека.

Итак, суммируя рассуждения о влиянии философии на рождение цифровой культуры, представляется допустимым рассматривать идею наличия априорных мыслительных конструкций как некий аттрактор, определяющий траекторию развития культуры, инициирующий появление нового способа ее кодирования. Философия не только эксплицирует параллелизм технологического и смыслового развития культуры, в ее лоне формируется знание о технологиях мышления человека, которое стоит у истоков технологического изменения способов кодирования культуры.

Конечно, все мои рассуждения легко назвать «притянутыми за уши», а связь между философией мышления и способами кодирования информации надуманной. Однако, полагаю, предлагаемая точка зрения все же имеет право на существование, хотя бы в качестве фальсифицирующей позиции. Помимо этого, как представляется, стремление понять, из каких сегментов складывается пазл цифровой культуры, с неизбежностью приведет к осмыслению роли философии в этом процессе, поскольку лишь она со всей достоверностью может показать, является ли эта культура для человека «дорогой в никуда», ведущей к уничтожению всего человеческого, или эта культура есть органичное продолжение человеческого. Быть может, необычный, как все новое, способ бытия человека. Конечно, изучение генеалогии цифровой культуры в плане влияния философии на этот процесс – задача сложная, требующая значительных усилий и времени. Мною, как я уже говорила, намечен лишь абрис такого рода исследовательского направления.

Шаг третий. Расставание с постмодерном?

Сложилась традиция сопряжения цифровой культуры с культурой постмодерна. Например, в качестве основного подхода к исследованию цифровой культуры один из пионеров этих исследований в России – Д.В. Галкин –

определяет постструктурализм [16. С. 11]. Однако экспликация ноуменальных, т.е. ценностно-смысовых, оснований цифровой культуры демонстрирует явную несостыковку этих двух явлений.

Основные лейтмотивы постмодерна, а таковые можно представить как тетраду: деструктурация, децентрация, деконструкция, дереализация; – возможно, частично, но диссонируют с основными лейтмотивами цифровой культуры.

Начнем с деструктурации. Суть ее заключается в критике главной идеи структурализма – идеи организующих и упорядочивающих культуру универсальных бессознательных бинарных мыслительных структур, в апологетике бесструктурного шизоподобного состояния. Например, Ж. Делез, Ф. Гваттари категорически отвергают идею бинарной структурированности человеческого мышления и направляющие усилия на его детеатрализацию, т.е. демифологизацию, деструктурацию [17. С. 49].

Цифровую культуру можно рассматривать скорее как ремейк структурализма, нежели ремикс постструктурализма, поскольку в ее пространстве реабилитируются идеи структурной организации культуры и особенно лежащего в основании современных интерфейсов бинаризма.

Далее – децентрация. Постмодернистская децентрация – одновременно онтологический и гносеологический принцип. В онтологическом контексте он означает неприятие идеи единого мирового порядка, а следовательно, различного рода абсолютов как вечных и неизменных первооснов бытия. В первом приближении принцип децентрации в той или иной мере комплементарен цифровой – атомарной, модульной – культуре. Любопытно, что децентрация составляет остав современных, так называемых плоских, объектно ориентированных онтологий (А. Бадью, М. Деланда, Г. Хармана, К. Мейасу), которые едва ли можно идентифицировать как постмодернистские хотя бы потому, их авторы выступают с критикой постмодернизма как разновидности корреляционизма. Представляется очевидным, что плоские онтологии – значимая часть цифровой культуры. В них в той или иной мере философская онтология, нацеленная на построение некоей философской картины мира, коррелирует с онтологией информационной, нацеленной на создание различного рода формализованных баз данных. И здесь очевиден хотя бы терминологический параллелизм с концепцией одного из лидеров движения новых онтологий Г. Хармана, который выступает с критикой эссенциализма и реляционизма, полагая, что как «проваливание объектов» – сведение их к некоей субстанции, так и «наваливание объектов» – рассмотрение их как явлений сознания, ведет к смерти философии; и лишь утверждение, что все сферы бытия состоят из объектов, а миссия философии состоит в том, чтобы дать теорию этих объектов, дает основания полагать, что философия не мертва [18].

Однако, что касается децентрации как гносеологического принципа, то здесь дело обстоит сложнее. В постмодерне децентрация нацелена в первую очередь на преодоление самой традиции центрирующего мышления – логоцентризма. Ж. Деррида позиционирует логоцентризм как способ определения логоса в качестве центрирующей, собирающей силы [19. С. 171]. В качестве антитезы логоцентризма репрезентируются принципы нониерархии, «нонсекции» (Фоккема), отказа от любого рода смысловых обобщений – «метарассказов», «метаистории», «метадискурсов» (Лиотар), «свободной игры

мысли» (Деррида). Ж. Делез и Ф. Гваттари интерпретируют децентрацию как культивирование мировоззренческого хаоса: «Мир утратил свой стержень, субъект не может больше создавать дихотомию, но он достигает более высокого единства – единства амбивалентности и сверхдeterminации – в измерении, всегда дополнительном к измерению собственного объекта. Мир стал хаосом...» [20. С. 11].

Как представляется, в этом пункте цифровая культура расходится с культурой постмодерна, в первую очередь потому, что она является собой специфическое воплощение логоцентизма. Эта культура не ризоматична, но алгоритмична, следовательно, не только не хаотична, но предельно упорядочена (подчинена правилам логики). Однако специфика этой упорядоченности заключается в ее процессуальности, один порядок сменяет другой, создавая подвижные сетевые структуры, которые не являются децентризованными, однако их, условно говоря, центры не являются статичными. Пример подобного рода лабильного центризма – онтология Деланда с его идеей ассамбляжа, сборки онтологически равноправных объектов, которая формируется не вокруг некоего центра, но вследствие действия некоего катализатора [21. Р. 9–32].

Теперь дереализация. В культуре постмодерна дереализация возникает вследствие распада сложившейся в модернистской культуре картины мира, девальвации созданной модернистской философией онтологии. Постмодернистская онтология не дает какого бы то ни было устойчивого представления о реальности, напротив, дереализация превращается в ее атрибутивное свойство. Дж. Ваттимо именует философию постмодерна философией с «ослабленной» онтологией [22. Р. 3–22]. Эта онтологическая ослабленность, актуализируя восприятие мира как «вещи в себе», влечет «семантическое аннулирование реальности» (Бодрийяр), порождает взгляд на мир как на симулякр, уводит в царство фантазий, побуждает к бегству от реальности [23. С. 112]. Можно ли утверждать, что принцип дереализации присущ цифровой культуре? И да, и нет.

Одно из значимых явлений цифровой культуры – компьютерная симуляция реальности. Возможности таковой лежат у истоков так называемой «гипотезы симуляции», согласно которой реальность, в которой мы живем, лишь продукт компьютерной программы, созданной некоей цивилизацией будущего. Автор этой гипотезы Н. Бостром, прибегая к известной доле софистики, доказывает, что наша цивилизация является симуляцией, т.е. не физическим, а чисто ментальным, созданным постцивилизацией, виртуальным объектом [24]. На первый взгляд в цифровой культуре принцип дереализации углубляется и расширяется за счет развития представлений о виртуальной реальности. Однако более пристальное всматривание показывает, что дереализация постмодерна и дереализация в цифровой культуре – два разных принципа. В отличие от постмодерна, где познание реальности как таковой ставится под сомнение, где утверждается относительность любой онтологической системы, где происходит виртуализация реальности, в цифровой культуре, напротив, осуществляется объективизация виртуальности, последняя уже не рассматривается как нечто неопределенное, как вещь в себе, но как компьютерная программа, логически определенная и точная. Собственно говоря, цифровизация реальности означает поворот к объективности. Это отражено в новых

онтологии. В качестве антитезы «дебольной» онтологии постмодерна можно рассматривать, например, спекулятивный материализм К. Мейясу, в русле которого принцип корреляции уступает место принципу фактуальности, позволяющему построить новую философию, открывающую доступ к реальности [25. С. 70–118].

И, наконец, деконструкция – один из главных проектов постмодерна. В сущности, деконструкция есть реинтерпретация текста, его демонтаж, нацеленный на выявление элементов, из которых он собран, обнаружение его интертекстуальных зависимостей, анализ бинарных оппозиций, направленный на нивелирование их противостояния.

Алгоритмизация текста в цифровой культуре также, на первый взгляд, открывает простор для деконструкции текстов, но таковая касается не просто реинтерпретации – смыслового перепрочтения текста, но реконструкции – пересоздания текстов. Таким образом, деконструкция превращается в конструирование, как в случае с кантатами Баха. Речь идет не о новой интерпретации кантат, связанной с изменением нюансировки, темпа, регистра или тональности, но о рождении новой кантаты.

Итак, экстраполяция принципов постмодерна на цифровую культуру представляется едва ли целиком и полностью осуществимой, то же самое можно говорить и о принципах модерна. Очевидно, цифровая культура является собой некий синтез модернистских и постмодернистских принципов. Возможно, следует говорить о цифровой культуре как о следующем, после постмодерна, этапе развития культуры. И если постмодерн с присущими ему деструкцией, дереализацией, децентрацией, деконструкцией представляется неким, построенным на отрицании, переходным типом культуры, то цифровая культура с ее структурацией, реализмом, плавающим центризмом, конструктивизмом предстает как этапный тип культуры со своей неповторимой системой принципов. Понятно, что эта система принципов представлена мною лишь как набросок, требующий более детальной проработки и тщательной верификации.

Шаг четвертый. Цифровая культура – от контркультуры к посткультуре?

Одну из глав своей книги «Цифровая культура» Ч. Гир называет «Цифровая контркультура», поскольку рождение цифровой культуры он связывает с соединением компьютерных технологий и молодежных субкультур 60–70-х гг. ХХ в. [26]. Однако цифровая культура есть контркультура по определению. Во-первых, она, несомненно, оппозиционна нецифровым культурам, во-вторых, в некотором смысле она оппозиционна культуре как таковой.

Известно, что любая культура нуждается в воспроизведстве – хранении, трансляции, расширении, преобразовании накопленного культурного потенциала. В качестве субъекта этого воспроизведения всегда рассматривался человек. Сам термин «культура» во всем многообразии его толкований всегда так или иначе был связан с миром человеческой деятельности, человеческих ценностей. Особенность цифровой культуры – ее дегуманизация, не в смысле разрыва с гуманистическими ценностями, а в смысле ее эманципации от человека. Цифровая культура обретает способность к самовоспроизведству,

человек все более утрачивает позиции субъекта этого процесса и начинает превращаться в один из его объектов.

Данный феномен получает обоснование в современной философии сознания, где выдвигается принцип нонантропоцентризма, на том основании, что сознание не является прерогативой человека. Например, Д. Чалмерс в одном из своих интервью говорит о наличии сознания у смартфона [27]. Д. Деннет настаивает на том, что человеческое сознание не имеет никаких принципиальных отличий от программ сложного робота [28]. Шаг за шагом сознание уподобляется информации. Л. Флориди рассматривает Универсум как инфосферу, а любую сущность как информационный объект, будь то человеческие существа, биологические организмы или искусственные агенты [29].

С одной стороны, нонантропоцентрический поворот порождает невиданное прежде отчуждение культуры. Будучи творением человека, цифровая культура превращается в силу, довлеющую над человеком, превращающую человека в существо не просто поднадзорное, подвергаемое манипуляциям, но лишенное самости.

С другой стороны, нонантропоцентрический поворот порождает также невиданную прежде партиципацию человека к культуре. Нарастающая зависимость человека от искусственных технологий обуславливает постановку культуры в эпицентр бытия человека. А.П. Назаретян полагает, что такая пертурбация связана с прагматикой выживания – неизбежное превращение человека в зависимого от искусственных технологий постчеловека делает развитие культуры главным условием его существования: «...в иерархии стратегических задач сохранение культуры важнее и, главное, реалистичнее сохранения эмпирического человека (или: искусство выше естества)» [30. С. 183].

Любопытно, что переосмысление онтологического статуса культуры начинается еще в конце XIX – первой половине XX столетия. Суть этого переосмысления – в преодолении традиции осмысления культуры как эпифеномена – явления, по определению вторичного, производного, и наделении культуры статусом особой, несводимой к другим, реальности. Такая метаморфоза повлекла перестройку сложившейся в философии XX в. картины мира, в результате которой помимо таких подсистем бытия, как природа, человек, общество, была выделена и культура. Значительный вклад в это преобразование внес М.С. Каган: «...деятельность человека породила новую – четвертую – форму бытия – культуру». Заметим, что исследователь репрезентирует культуру не просто как равную среди равных форм бытия, но как некоторую соединительную субстанцию, связывающую различные формы бытия в единое целое [31. С. 43–46].

Изменение онтологического статуса культуры порождает закономерный вопрос – а уместно ли по отношению к цифровой культуре само слово «культура» вправе ли называться культурой то, что не является продуктом человеческой деятельности, что не освящено миром человеческих ценностей? Очевидно, самый простой способ решить возникшую терминологическую проблему – прибегнуть к «палочке-выручалочке» – приставке пост. Действительно, за цифровой культурой довольно быстро закрепилось определение «посткультура». Такая деноминация, по-видимому, вызвана не только тем,

что цифровая культура представляется как нечто выходящее за пределы, границы сложившихся форм культуры, но и тем, что цифровая культура предстает как нечто их преодолевающее и отрицающее. Понятно, что лексема «посткультура» нуждается в обосновании, для того чтобы превратиться в научное понятие.

Слово «цифровизация» в современном российском обществе вызывает прямо противоположные эмоции – негодования и восторга. Одним она представляется как происки дьявольских сил, влекущие конец света; другим – как путь в светлое будущее, в котором благодаря новым технологиям не будет проблем. Впрочем, смена способа фиксации культурной информации всегда сопровождалась некоторыми общественными дебатами на повышенных тонах. Однако не это главное. Цифровизация культуры застала российских культурологов, что называется, врасплох. Определенное время сам этот процесс рассматривался как частный, не касающийся фундаментальных культурологических тем. Но сегодня все очевидней становится, что цифровизация культуры – тема номер один, требующая пристального внимания и вдумчивого изучения уже потому, что она переворачивает многие, если не все, представления о культуре. В таком раскладе поиск методологических альтернатив продиктован не только стремлением осветить находящиеся в тени грани такого сложного объекта, как цифровая культура, но и настоятельной потребностью понять, какие фундаментальные изменения в человеческом бытии несет цифровизация культуры.

Литература

1. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX век : антология. М. : Юрист, 1995. С. 71–90.
2. Компьютер научили сочинять музыку в стиле Баха. URL: <https://stereo.ru/news/computer-vs-bach> (дата обращения: 12.01.2018).
3. Кобляков А.А. Основы общей теории творчества (синергетический аспект) // Философия науки. М. : ИФ РАН, 2002. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. С. 95–106.
4. Хоффштадтер Д.Р. Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара : Бахарах-М, 2001. 752 с.
5. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. М. : Логос, 2009. 272 с.
6. Манович Л. Малевич vs. Шагал: современное искусство, искусственный интеллект и автоматизация культуры. URL: <https://mmoma.timepad.ru/event/822778/> (дата обращения: 12.01.2018).
7. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. : Медиум, 1996. 239 с.
8. Киттлер Ф. Медиа философии философия медиа // Логос. 2015. Т. 25, № 2 (104). С. 173–188.
9. Манович Л. Теория софт-культуры. Н. Новгород : Красная ласточка, 2017. 208 с.
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
11. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
12. Ахизер А.С. Россия: критика исторического опыта. Новосибирск : Сибирский хронограф, 1998. Т. II: Теория и методология : словарь. 594 с.
13. Симондон Ж. О способе существования технических объектов // Транслит : альманах. 2011. № 9. С. 94–105.
14. Лакан Ж. Семинары. М. : Гнозис, Логос, 2009. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). 520 с.
15. Кассирер Э. Философия символических форм. М. ; СПб. : Университетская книга, 2002. Т. 1. 272 с.

16. Галкин Д.В. Digital Culture: методологические вопросы исследования культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3. С. 11–16.
17. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория, 2008. 672 с.
18. Харман Г. О смерти философии. Комментарий по поводу заявления Стивена Хокинга о том, что философия мертвa. URL: <https://m-introduction.livejournal.com/1005334.html> (дата обращения: 12.01.2018).
19. Жак Деррида в Москве : пер. с фр. и англ. / предисл. М.К. Рыклина. М. : Культура, 1993. 208 с.
20. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : Астрель, 2010. 896 с.
21. DeLanda M. Intensive Science and Virtual Philosophy, London : Continuum, 2002. 252 p.
22. Vattimo G. Nihilism and Emancipation: Ethics, Politics, and Law / ed. by S. Zabala. New York : Columbia University Press, 2004. 197 p.
23. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
24. Бостром Н. Мы почти наверняка живем в компьютерной симуляции. URL: <https://econet.ru/articles/146560-nik-bostrom-my-pochti-navernyaka-zhivem-v-kompyuternoy-simulyatsii> (дата обращения: 12.01.2018).
25. Мейясу К. После конечности : эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. Екатеринбург; Москва : Кабинетный учений, 2015. 196 с.
26. Гир Ч. Цифровая контркультура / пер. Д. Галкина // Гуманитарная информатика. 2004. № 1. С. 50–71.
27. Философ Давид Чалмерс: «возможно, у смартфон есть сознание. URL: <http://www.psychologies.ru/standpoint/filosof-devid-chalmers-est-li-soznanie-u-smartfona-vozmojno> (дата обращения: 12.01.2018).
28. Daniel Dennett's "Consciousness Explained". Symposium // Inquiry. 1993. Vol. 36, № 1/2. P. 143–147.
29. Floridi L. Foundations of Information Ethics // The Handbook of Information and Computer Ethics / ed. by K.E. Himma and H.T. Tavani. Hoboken, N J : Published by J. Wiley & Sons, Inc., 2008. P. 3–24.
30. Назаретян А.П. Беспределен ли человек? (Еще раз о гуманизме и его паллиативах) // Общественные науки и современность. 1992. № 5. С. 176–183.
31. Каган М.С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 415 с.

Elena N. Yarkova, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: imus.lena@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 112–126.
DOI: 10.17223/2220836/41/9

DIGITAL CULTURE AS AN OBJECT OF CULTURAL STUDIES: THE PROBLEM OF METHODOLOGICAL ALTERNATIVES

Keywords: digital culture; phenomenal aspect; noumenal aspect; creativity; post-culture.

Modern domestic research of digital culture, according to the author, is mainly based on scientific approaches developed by the Euro-American philosophical and scientific thought. This position seems counterproductive, as it condemns Russian scientists to eternal lag. The article offers a number of alternative approaches to the study of digital culture. The author presents some subject areas and methods of studying digital culture, which are on the periphery of scientific interests. It offers a number of steps away from established research traditions. First, the author shares phenomenal and noumenal aspects of digital culture. The emphasis on the nominal aspect opens up the possibility of analyzing the value-semantic content of digital culture, identifying the specifics of "digital creativity" as a semantic and syntactic process. Secondly, the author expands the ideas about the genealogy of digital culture. In particular, the role of philosophy in the formation of a new digital method of culture coding is explicated, the way some ideas of structuralism, axiology, phenomenology legitimized the formation of this method is demonstrated. Third, the author falsifies (in the sense of Popper) the tradition of identifying postmodern culture with digital culture. Based on comparative analysis it is proved that the value-semantic content of these cultures do not coincide, that digital culture is a synthesis of the ideals of modernism and postmodernism. Fourth, the author attempts to determine the ontological status of digital culture. He argues that the inherent ability of this culture to reproduce itself

makes a person from the subject of cultural production to its object. This non-anthropocentric turn generates an unprecedented alienation of culture. Digital culture is turning into a force that dominates man, turns man into a being not just controlled, manipulated, but also devoid of authenticity. At the same time, non-anthropocentric turn creates unprecedented participation person to the culture. The growing dependence of man on artificial technologies puts culture at the epicenter of human existence. Changing the ontological status of culture entails the need for a radical revision of the conceptual apparatus of its research. The concept of “culture” is spontaneously replaced by the concept of “post-culture”.

In conclusion, the article emphasizes the vital importance of studying digital culture, the need for theoretical study of ideas about digital culture as a post-culture.

References

1. Rickert, H. (1995) Nauki o prirode i nauki o kul'ture [Natural sciences and arts]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Kul'turologiya XX vek: Antologiya* [Cultural Studies of the XX century: An anthology]. Moscow: Yurist. pp. 71–90.
2. Stereo.ru. (2016) *Komp'yuter nauchili sochinyat' muzyku v stile Bacha* [Computer was taught to compose music like Bach]. [Online] Available from: <https://stereo.ru/news/computer-vs-bach>. (Accessed: 12th January 2019).
3. Koblyakov, A.A. (2002) Osnovy obshchey teorii tvorchestva (sinergeticheskiy aspekt) [Fundamentals of the general theory of creativity (the synergetic aspect)]. In: Arshinov, V.I., Kiyashchenko, L.P. & Tishchenko, P.D. (eds) *Filosofiya nauki. Vyp. 8. Sinergetika chelovekomernoy real'nosti* [Philosophy of Science. Vol. 8. Synergetics of Human-Dimensional Reality]. Moscow: RAS. pp. 95–106.
4. Hofstadter, D.R. (2001) *Godel', Escher, Bach: eta beskonechnaya girlyanda* [Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid]. Translated from English. Samara: Bakharakh-M.
5. Kittler, F. (2009) *Opticheskie media. Berlinские лекции 1999 г.* [Optical media. Berlin lectures 1999]. Translated from German by O. Nikiforov, B. Skuratov. Moscow: Logos.
6. Manovich, L. (2018) *Malevich vs. Shagal: Sovremennoe iskusstvo, iskusstvennyy intellekt i avtomatizatsiya kul'tury* [Malevich vs. Chagall: Contemporary art, artificial intelligence and automation of culture]. [Online] Available from: <https://mmoma.timepad.ru/event/822778/> (Accessed: 12th January 2019).
7. Benjamin, W. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [A work of art in the era of its technical reproducibility]. Moscow: Medium.
8. Kittler, F. (2015) *Media filosofii filosofiya media* [Media of philosophy, philosophy of media] *Logos*. 25(2). pp. 173–188.
9. Manovich, L. (2017) *Teoriya soft-kul'tury* [Theory of soft culture]. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka.
10. Lotman, Yu.M. (1996) *Vnutri myslyashchih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
11. Lévi-Strauss, C. (2001) *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Translated from French. Moscow: EKSMO-Press.
12. Akhiezer, A.S. (1998) *Rossiya: kritika istoricheskogo opyta* [Russia: Criticism of Historical Experience]. Vol. 2. Novosibirsk: Sibirskiy khronograf.
13. Simondon, G. (2011) *O sposobe sushchestvovaniya tekhnicheskikh ob"ektorov* [On a way of existence of technical objects]. *Translit.* 9. pp. 94–105.
14. Lacan, J. (2009) *Seminary* [Seminars]. Vol. 2. Translated from French. Moscow: Gnozis, Logos.
15. Cassirer, E. (2002) *Filosofiya simvolicheskikh form* [The philosophy of symbolic forms]. Vol. 1. Translated from German. Moscow, St. Petersburg: Universitetskaya kniga.
16. Galkin, D.V. (2012) *Digital Culture: metodologicheskie voprosy issledovaniya kul'turnoy dinamiki* [Digital Culture: methodological issues of cultural dynamics research]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research.* 3. pp. 11–16.
17. Deleuze, G. & Guattari, P.F. (2008) *Anti Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
18. Harman, G. (2016) *O smerti filosofii. Kommentariy po povodu zayavleniya Stivena Khokinga o tom, chto filosofiya mertva* [On the death of philosophy. Comment on Stephen Hawking's statement that philosophy is dead]. [Online] Available from: <https://m-introduction.livejournal.com/1005334.html>. (Accessed: 12th January 2019).

19. Derrida, J. (1993) *Zhak Derrida v Moskve* [Jacques Derrida in Moscow]. Translated from English and French. Moscow: Kul'tura.
20. Deleuze, G. & Guattari, P.F. (2010) *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French. Ekaterinburg: U-Faktoriya; Moscow: Astrel'. 896 p.
21. DeLanda, M. (2002) *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum.
22. Vattimo, G. (2002) *Nihilism and Emancipation: Ethics, Politics, and Law* [The transparent society]. New York: Columbia University Press.
23. Baudrillard, J. (2000) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Translated from French. Moscow: Dobrosvet.
24. Bostrom, N. (n.d.) *My pochti navernyaka zhivem v kompyuternoy simulyatsii* [We are almost certainly living in a computer simulation]. [Online] Available from: <https://econet.ru/articles/146560-nik-bostrom-my-pochti-navernyaka-zhivem-v-kompyuternoy-simulyatsii> (Accessed: 12th January 2019).
25. Meillassoux, Q. (2015) *Posle konechnosti: Esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency]. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyy uchenyy.
26. Gere, Ch. (2004) *Tsifrovaya kontrkul'tura* [Digital counterculture]. Translated from English by D. Galkin. *Gumanitarnaya informatika – Humanitarian Informatics*. 1. pp. 50–71.
27. Chalmers, D. (n.d.) *Vozmozhno u smartfona est' soznanie* [The smartphone may have consciousness]. [Online] Available from: <http://www.psychologies.ru/standpoint/filosof-devid-chalmers-est-li-soznanie-u-smartfona-vozmojno> (Accessed: 12th January 2019).
28. Dennett, D. (1993) Consciousness Explained. *Symposium. Inquiry*. 36(1/2). pp. 143–147.
29. Floridi, L. (2008) Foundations of Information Ethics. In: Himma, K.E. & Tavani, H.T. (eds) *The Handbook of Information and Computer Ethics*. Hoboken, New Jersey: J. Wiley & Sons, Inc. pp. 3–24.
30. Nazaretyan, A.P. (1992) Bespredelen li chelovek? (Eshche raz o gumanizme i ego palliativakh) [Is the person unlimited? Humanism and its palliatives revisited]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 5. pp. 176–183.
31. Kagan, M.S. (1996) *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg: Petropolis.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.03

DOI: 10.17223/22220836/41/10

Г.С. Гультяева

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА НЯНХУА – ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Китайская новогодняя картина няньхуа – один из самых популярных и массовых видов графического искусства Китая XX в. По содержанию и художественному исполнению новогодняя картина близка к народному искусству, при ее создании используются художественные приемы гиперболизации, идеализации, условность обозначения. В середине XX в. вследствие политических факторов народная картина получила массовое распространение в форме агитационного плаката, создаваемого в реалистической манере. Изучение народной картины представляется необходимым для понимания основ традиционной китайской культуры.

Ключевые слова: новогодняя картина няньхуа, ксилография, китайское искусство, символико-благопожелательный образ.

Сегодня под влиянием процессов глобализации актуальным вопросом мировой общественности является сохранение национального культурного наследия – совокупности художественно-эстетических ценностей, которые прошли проверку временем и выступают своего рода точкой отсчета для художественной деятельности современных мастеров.

Современное китайское искусство соединяет в себе уникальный опыт прошлого и международную художественную практику. В философско-эстетическом и социологическом аспектах китайское изобразительное искусство значительно отличается от классической европейской живописи, оно обладает необыкновенной устойчивостью художественных традиций и идеологических основ. Изучение культурного наследия Китая, его художественных форм и специфики художественного языка важно для понимания психологии восприятия китайского народа, осмыслиения закономерностей развития китайской живописи в связи с изменением мировоззренческой основы и историческими аспектами.

Цель данной статьи – выявление художественной сущности китайской новогодней картины и определение значимости этого явления для культурно-исторического развития китайского общества XX в.

Исследование основывается на материале коллекций китайских народных картин няньхуа XX в. из собраний академика М.Ф. Алексеева [1], а также на материале собраний профессора Ван Шуцуня [2].

Китайская народная картина няньхуа (дословно «новогодняя картина») является разновидностью китайского графического искусства, получившего массовое распространение в конце XIX – начале XX в. В канун Нового года в Китае повсеместно украшали интерьеры жилых помещений красочными кар-

тинками, содержащими новогодние поздравления, их наклеивали на окна, двери, ворота. Декоративные картинки имели утилитарное и культовое назначение: образы мифологических персонажей и богов символизировали счастье, долголетие, благополучие, защищали от бедствий и несчастий (рис. 1). В начале XX в. мастерские новогодних картин функционировали по всему Китаю, производили массовым тиражом и поставляли на рынок печатную продукцию.



Рис. 1. Богатство, знатность и долголетие. Конец XIX – начало XX в. Из коллекции В.М. Алексеева. Собрание Государственного Эрмитажа [3. С. 68]

Fig. 1. Wealth, nobility and longevity. Late XIX – early XX centuries. (From the collection of V.M. Alekseev. State Hermitage)

Новогодние картины имеют своеобразную художественную специфику и значительно отличаются от национальной академической живописи. Философская концепция новогодней живописи заключалась в отражении духовной жизни народа, нравственных ценностей и художественных вкусов. Образы выстраивались на основе фольклорных мотивов, ритмичное сочетание ярких красок создавало декоративный эффект, поэтому нянхуа – ценный материал, демонстрирующий эстетические представления китайцев, их народные традиции и символику [4. С. 18].

Тематическое разнообразие и утилитарный характер способствовали массовой популярности этого вида народного искусства в конце XIX – начале XX в.

Академик В.М. Алексеев считал, что новогодняя картина представляет собой «малую» культуру, в которой в специфическом преломлении отражается «большая» культура [1. С. 20]. Искусство китайской народной картины – это синтез каллиграфии, живописи, литературы, истории, религии. Для понимания сюжетов и художественного анализа произведений няньхуа необходимо знание классической литературы и устного народного творчества, народных обычаяев, религиозных обрядов и традиционной символики, характерной для китайской национальной живописи.

В России первые научные исследования в области искусства няньхуа были осуществлены в начале XX в. академиком В.М. Алексеевым, собравшим уникальную коллекцию картин (более трех тысяч экземпляров) первой четверти XX в. (произведения хранятся в Государственном Эрмитаже и Государственном музее истории религии Санкт-Петербурга), которая по количественному составу, разнообразию тем и сюжетов является важнейшим памятником искусства Китая начала XX в. [4]. В конце XX в. отечественными учеными Б.Л. Рифтиным [5], М.Л. Рудовой [6], И.Ф. Муриан [7] была продолжена научная работа, направленная на систематизацию коллекции В.М. Алексеева и рассмотрение художественно-выразительных средств и эстетического содержания искусства няньхуа.

В КНР среди научных исследований в области народной картины выделяются исследования ученых А Ина [8], Бо Сунняня [9] и Ван Шуцуня [10], посвященные истории развития няньхуа, а также толкованию сюжетов и интерпретации символико-метафорических образов.

В середине XX в. коммунистическая идеология оказала огромное влияние на художественную сферу Китая, искусство народной картины было подчинено политическим интересам правящей власти. Учитывая огромное значение новогодней картины как массового и общедоступного искусства, в 1950–1960-х гг. творческая деятельность художников и печатное производство картин оказались под контролем государства. Из всех жанров изобразительного искусства народная картина рассматривалась как наиболее эффективное средство визуальной пропаганды. Новогодние картины помогали продвигать идеальный образ страны с мудрыми вождями и счастливым народом, олицетворением которого был человек труда, исполненный оптимизма и веры в счастливое будущее.

В данном исследовании анализируется период развития политизированных няньхуа в 1950–1960-х гг. в форме плаката, изготовленного типографским способом. В частности, выявляются художественные инновации, стилевая динамика, эволюция образной концепции в искусстве народной картины второй половины XX в.

Искусство няньхуа уходит корнями далеко в древность. Предположительно, китайская народная картина является самым ранним печатным свидетельством китайского ксилографического искусства. Бумажные буддийские иконы VIII в., изображавшие Будду и текст молитвы, были найдены в коллекции Стейна. Обнаруженные буддийские картины-иконы являлись древней формой няньхуа [1. С. 19]. В эпоху Сун (X–XIII вв.) одновременно с развитием книжной ксилографии распространение получили ксилографические новогодние картины, имеющие религиозное содержание [6. С. 10], с изображениями духов дверей Мэнь-шэней, божества повелителя бесов Чжункуя и

других богов, присущих народным культурам. В эпоху династии Мин (1368–1644) искусство нянхуа обогащается сюжетами благопожелательного содержания, формируются основные черты этого вида искусства – локальность цвета и благопожелательная символика (рис. 2) [5. С. 12].



Рис. 2. Когда рыба превращается в дракона, она поднимается вверх (по реке). (Пожелание успешной сдачи экзамена на должность чиновника). Конец XIX – начало XX в. Из коллекции В.М. Алексеева. Собрание Государственного Эрмитажа [3. С. 118]

Fig. 2. When a fish turns into a dragon, it rises up (along the river). (Wish successful passing the exam for the post of official) Late XIX – early XX centuries. (From the collection of V.M. Alekseev. State Hermitage)

Новогодние картинки печатали в мастерских в технике гравирования по дереву (ксилография) и раскрашивали вручную или применяли цветную ксилографию. До появления современных технологий ксилография был единственным способом массового производства новогодней картины. В результате длительного периода развития китайских ксилографических картин сформировались известные центры производства, в том числе Чжусянь (г. Кайфэн), Янлюцин (г. Тяньцзинь), Таохуау (провинция Цзянсу), Вэйсянь (провинция Шаньдун), Уцян (провинция Хэбэй), Янцзябу (г. Вэйфан), Мянчжу (провинция Сычуань) [11].

Во времена династии Цин (1644–1912) новогодняя картина достигла пика своего развития. Изначально существовавшая как культовая и обрядовая формы народного искусства, она постепенно приобретает развлекательные, дидактические, декоративные функции. Новогодние картины становятся очень важным информационным полем – демонстрируют сюжеты о жизни крестьян, изображают сцены из театральных пьес, рассказывают об исторических и общественно-политических событиях, рекламируют продукцию (рис. 3).

Новогодняя картина, в отличие от других видов графического искусства, обладает огромным тематическим разнообразием: сюжеты из литературных источников, иконы и символико-благопожелательные рисунки, картинки бытописательного характера, календари с изображением 12 циклических знаков животных, сельскохозяйственные календари и рекламные картины [12. С. 14].



Рис. 3. Празднование Нового года. Конец XIX – начало XX в. Из коллекции В.М. Алексеева. Собрание Государственного Эрмитажа [3. С. 20]

Fig. 3. New Year celebration. Late XIX – early XX centuries. (From the collection of V.M. Alekseev. State Hermitage)

Рисунки религиозного содержания неразрывно связаны с культовой и обрядовой традициями Нового года. Подобные бумажные иконы служили для совершения обряда по отправлению культа предков, культа поклонения небесным светилам, силам природы, их помещали в киотах даосских и буддийских храмов. На картинках изображали духов, охраняющих вход в дом, святых, предохраняющих от болезней, обожествленных покровителей местности, бога домашнего очага Цза-вана и т.д [Там же. С. 38]. Среди популярных изображений святых встречаются буддийские и даосские – иконы богини милосердия Гуань Инь [Там же. С. 44] и икона Яшмового императора верховного владыки даосов Юй-хуан шан-ди [2. Т. 1. С. 146]. Одной из важных особенностей китайской религиозной системы является ее синкретический характер, сочетающий конфуцианство, даосизм и буддизм. Групповые иконы, объединяющие представителей «трех учений» – Юй-хуана (даосизм), Гуань-юй (конфуцианство) и Будду (буддизм), наглядно демонстрируют слияние божественных образов в условное единство народной религии [4. С. 40]. Происхождение благопожелательных символов связано с тотемными верованиями китайского народа, его мифологией. Сюжет «пять видов счастья» (у-фу) – долголетие, богатство, здоровье, высокие моральные качества, естественная смерть [13] – воплощал представления китайцев о счастливой жизни. Изобразительная метафора на картине выражалась с помощью иероглифических знаков и художественных образов, также широко использовался принцип омонимии: изображается предмет,озвучный ключевым благопожелательным понятиям. Например, сорока (си) – омоним слова «радость» (си), ваза (пин) звучит как «мир и покой» (пин), изображение летучей мыши (фу) является символом счастья (фу), образ рыбы (юй) означает достаток (юй), олень (лу) – пожелание успешной карьеры [14. С. 74]. Семиотика китайской народной картины выражается через систему знаков и символов, аккумулирующих социальный, духовно-практический опыт, которые являются универсальными для всех видов китайского изобразительного искусства. Интерпретация благопожелательных сюжетов предполагает смысловую расшифровку на основе омонимической формулы. Так, к примеру, портрет

небесной феи, мальчика с лотосом и музыкальным инструментом символизирует пожелание «рождения сыновей, богатства и знатности» [5. С. 30]. Изображенные на картине графические элементы цветок лотоса «лянь» – омоним слова «подряд», музыкальный инструмент «шэн» – омоним слова «рождаться», небесная фея «гуй» – богатство, знатность, ребенок – «цзы» – сын, – составляют форму – «Пусть подряд рождаются знатные сыновья».

Важной особенностью народной картины является ее нравоучительный характер: с помощью бытописательных, литературных, исторических сюжетов художники пропагандировали основы ортодоксальной конфуцианской идеологии о социально-этических взаимоотношениях, в том числе регламентации, касающиеся иерархии в семье и обществе, – «У лунь – пять принципов взаимоотношений» [3. С. 208], «Сяо – сыновняя почтительность» [Там же. С. 200, 243–246], «Жэнь – терпение» [5. С. 146, 147]. Психологическое воздействие на зрителя осуществляется посредством образов, воплощающих некий «эстетический идеал» высокоморальной личности (цзюньцзы), соблюдающей законы и ритуалы, принятые в обществе, которые предписывали уважительное отношение к старшим, самосовершенствование, гуманность.

Новогодние картинки обладают специфической системой выразительных средств: локальный цвет, контурное изображение предметов, плоскость и силуэтность рисунка. Как правило, в основе произведения – многоплановая симметричная композиция, состоящая из нескольких отдельных групп. Часто художники компоновали изобразительные сюжеты в виде фрагментов, чтобы зритель мог наблюдать единую сюжетную линию повествования и акцентировать внимание на главном эпизоде. Фрагментарная композиция применялась для описания литературных произведений и театральных пьес. Наибольшее распространение получили картины, изображающие сюжеты средневековых романов: «Сон в красном тереме», «Путешествие на запад», «Троецарствие», «Сказание о Юэфу», «Чжаоцзюнь едет к варварам» и др. [2. Т. 1. С. 72, 84, 88, 87]. Отличительными признаками новогодней картины являются красочность и декоративность. Для достижения большего декоративного эффекта художники использовали приемы ритмического сочетания определенных цветовых оттенков [12. С. 13]. Созданию своеобразного «лубочного» колорита способствовали художественные приемы идеализации и гиперболизации, которые позволяли наделить героев совершенными качествами и представить окружающую их обстановку в приукрашенном свете. В отличие от академической живописи новогодняя картина заключала характерные черты романтического стиля: доминирование мифологической тематики, излишнюю выразительность при помощи цвета, лирическое видение мира.

В 1942 г. на партийном совещании в г. Яньани Мао Цзэдуном был про-взглашен новый политический курс в области культуры, направленный на «единство искусства и политики» [15. С. 169]. Новогодней картине отводилась особая роль в культурном развитии Китая, отраженная в резолюции Мао Цзэдуна «О движении за развитие новых нянъхуа под руководством министерства Центрального правительства Китая», принятой в 1949 г. правительством КНР. «Новые картины нянъхуа в настоящий период должны освещать великие победы китайского народа в освободительной войне и народной революции; прославлять образование КНР; пропагандировать правительственные программы экономического строительства; агитировать за окончатель-

ную победу в революционной борьбе; мобилизовывать народные массы на восстановление и развитие производства в промышленности и сельском хозяйстве» [2. Т. 1. С. 24]. Именно такие аспекты как общедоступность и политическая запрограммированность, дали мощный толчок развитию народной картины в 1950-е гг., она рассматривалась как важный фактор политической пропаганды (рис. 4, 5). В соответствии с «результатом Мао Цзэдуна» к созданию обновленных новогодних картин стали привлекать известных художников-граверов, мастеров национальной живописи го-хуа и масляной живописи ю-хуа (Ван Шиго, Чжан Дин, Дэн Шу, Фэн Чжэнь, Ли Кэжань и др.), которые внесли в композицию картин большое разнообразие тем и мотивов.

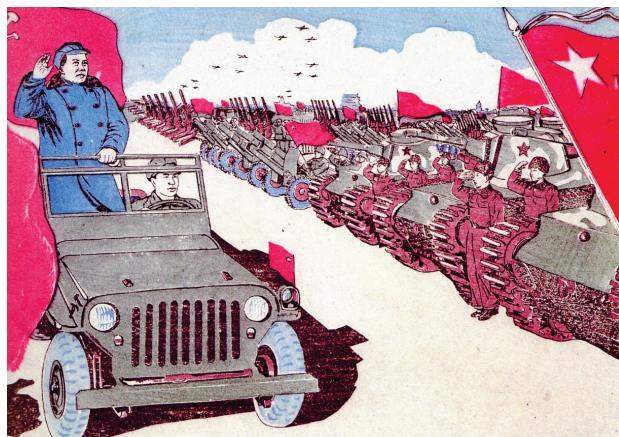


Рис. 4. Председатель Мао принимает военный парад. Художник Ань Линь. 1950 г. Пекин. Частная коллекция [Там же. С. 61]

Fig. 4. Chairman Mao takes a military parade. Artist An Lin. 1950 Beijing. Private collection

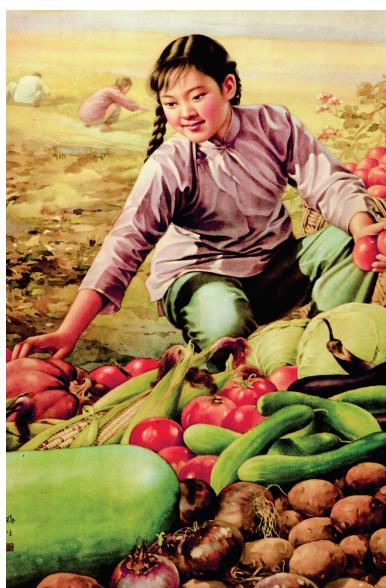


Рис. 5. Повысить урожайность. Художник Цзинь Мэйшэн. 1959 г. Шанхай. Частная коллекция [Там же. С. 156]

Fig. 5. Increase yield. Artist Jin Meisheng. 1959 Shanghai. Private collection

Изменения коснулись не только идейного содержания новогодних картин, на смену традициям пришел новый художественный метод – «революционный реализм», на основе которого художники стремились отображать современную действительность в идеализированном виде, вселяя в зрителя надежду на счастливую жизнь, воспевая подвиги героев революционной борьбы, возвеличивая партийных руководителей [12. С. 17]. Развитие современных технологий способствовало освоению новых приемов печати – цветной литографии и цветной типографской печати.

Чтобы обеспечить высокую политическую «идейность» художественной продукции мастерские стали создавать рисунки в жанре плаката агитационно-пропагандистского характера. В отличие от традиционных новогодних картин, плакатный стиль характеризовался большей лаконичностью, броским изображением, метафорическим художественным языком, максимальным психологическим воздействием на зрителей, призывая их к политической и трудовой деятельности. Главной особенностью новогодних картин в 1950–60-е гг. стали политическая острота, агитационный пафос, мобилизующая сила.

Новогодняя картина играет все более важную роль в общественной жизни страны, об этом можно судить на названию картин этого периода: «Мао Цзэдун встречается с ударниками труда» (художник Инь Шоуши,) [2. Т. 2. С. 73], «Любить Родину и собирать богатый рожай» ([Там же. С. 115], «Слова Председателя Мао проникли в наши сердца» (художник Чэн Шифа) [Там же. С. 130], «Образование Китайской Народной Республики» (художник Гу Цюнь) [Там же. С. 64], «Труд в обмен на славу» (художник Гу Ичжоу) [Там же. С. 64], «Крестьяне и трактор» (художник Ли Ци), «Наш герой вернулся» (художница Фэн Чжэнь) [Там же. С. 71, 75]. Тематика произведений отражала грандиозные перемены в стране, земельную реформу в деревне и воссоздавала историю славных побед народной революции. Произведения отличались высокой техникой исполнения, яркостью красок и оптимистическим настроем, многие были отмечены наградами на «Всекитайской выставке нянъхуа 1949–1950-х гг.».

В 1950–1960-х гг. в условиях тотальной политизации художественной сферы доминирующей в искусстве новогодней картины становится общественная тематика, которая, помимо пропаганды, также включала идею общечеловеческих духовных ценностей – патриотизм, свободу, семейные ценности, призыв к борьбе с неграмотностью, повышение общественной культуры и т.д. Традиционные жанры нянъхуа – религиозный, театральный, литературный, благопожелательный, не обладавшие способностью политической мобилизации, не считались актуальными. Таким образом, новая народная картина непосредственно выполняла социальный заказ, целью которого было облечь социально-политическую пропаганду в художественную форму, понятную и привычную народным массам.

Развернувшаяся в 1966–1976 гг. Культурная революция нанесла огромный урон китайскому обществу, мастерские новогодних картин были закрыты, художники подвергнуты гонениям, а большая часть новогодних картин, созданная в предыдущий годы, была уничтожена.

С конца 1970-х гг., с приходом к власти Дэн Сяопина и изменением политической ситуации в стране, возобновилась художественная деятельность [16. С. 164], постепенно возрождался интерес к фольклорным традициям.

Центры производства новогодних картин увеличивали выпуск печатной полиграфической продукции, регулярно проводились общенациональные выставки. Современная новогодняя картина сохранила традиционную художественную форму начала XX в. и декоративные функции, связанные с обрядом празднования Нового года. Значительную часть печатной продукции составляли религиозные и благопожелательные картины, которые наделялись религиозно-магическими свойствами – защищали от злых духов (боги дверей Мэнь-шэни), символизировали долголетие и богатство (бог Шоу-син, бог Цай-шэнь). Наиболее популярные графические формулы счастья, которые можно встретить на современной картине, содержат символы: персик (долголетие), цветок лотоса (рождение сына), бабочка (омоним слова «старец от 70 до 80 лет», символизирует пожелание долгих лет жизни), парное изображение бабочек (семейное счастье), пара сорок (радость и счастье) и т.д.

Согласно исследованию Ван Шуцуня, в 1980–1990-х гг. выпуск картин значительно превысил 1950–1960-е гг. и достиг небывалого размаха. Так, в 1984 г. было издано 3 500 видов продукции тиражом более 700 млн экземпляров, в создании которых принимало участие свыше 2 000 профессиональных и непрофессиональных художников, в производстве няньхуа было задействовано более 60 издательств [2. Т. 1. С. 29].

С конца XX в. искусство новогодней картины развивается в двух направлениях. Во-первых, это продукт высокоразвитого промышленного производства, ориентированный на массовый рынок и предназначающийся для употребления в качестве традиционного новогоднего украшения. Во-вторых, это одно из направлений современной китайской живописи, по своей манере исполнения и идейному содержанию примыкающее к официально признанному искусству, это произведения на общественно-политические темы, освещающие важные государственные события, воспевающие успехи экономических реформ и прославляющие высших руководителей страны. Значительную часть данного направления составляют бытовые сюжеты, которые в идейном плане также непосредственно связаны с текущей политической ситуацией. Авторами официального направления няньхуа выступают не только известные мастера этого жанра, но и представители национальной живописи гохуа и масляной живописи юхуа. Многие мастера в своем творчестве сочетают художественные приемы европейской и национальной станковой живописи [17]. Особенно ярко это проявилось в портретном жанре, когда портретный образ передавали в реалистической трактовке, не только достигая передачи точного внешнего облика, но и отображая внутреннее психологическое состояние человека. Декоративным дополнением к портрету выступал пейзаж с традиционной благопожелательной символикой: цветущая слива, цветы хризантемы, дракон, где каждый аллегорический образ наделялся определенным значением (процветания и благополучия, благородства, стойкости и т.д.). Известны целые серии новогодних картин «Любимые маршалы», «Славные руководители страны», «Основатели государства» [12. С. 21] и т.д. Кроме строгих, официальных портретов художники создавали в реалистической манере более «земные» образы вождей в неформальной обстановке, на встречах с крестьянами, детьми. В результате проведения новой культурной политики в Китае в конце 1980-х – начале 1990-х гг., направленной на возрождение национального духовного наследия, вновь пробуждается интерес зрителей

к традиционным жанрам: театральному, литературному, пейзажному. Произведения создаются в технике акварели, характеризуются повествовательной манерой изложения и фрагментарным композиционным решением, свойственным старым нянхуа [12. С. 21].

Современные социально-политические процессы глубоко повлияли на китайскую художественную культуру, вызывая проблему противостояния современности и традиций. Как и другие сферы искусства, китайская новогодняя картина стремилась к отражению реальной жизни и тех сложных процессов, которые происходили в обществе, но при этом не отступая от национальных традиций и привычных художественных форм.

Несомненно, новогодняя картина – уникальный вид искусства, синтезировавший графику, фольклор, религию, литературу и историю. Она восприняла и осмыслила самую суть китайской живописи – условность, символическую наполненность и декоративность. Несмотря на сильное давление идеологии, современная новогодняя картина не утратила свойственный ей самобытный и оригинальный характер. Проблема сохранения традиций имеет большое значение для современной художественной культуры Китая. Искусство новогодней картины отличается необыкновенной устойчивостью ее эстетических и идеологических основ, консерватизмом и силой традиций. Можно говорить о том, что на протяжении второй половины прошлого столетия традиционные художественно-эстетические принципы искусства новогодней картины подвергались серьезным изменениям, но при этом никогда не теряли преемственной связи с прошлым, новое всегда содержало в себе элементы старого, привычные старые формы наполнялись новым содержанием.

Литература

1. Алексеев В.М. Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М. : Наука, 1966. 260 с.
2. 王樹村 中国现代年画史叙要. 中国现代美术全集. 年画. 辽宁美术出版社. 深圳 1998, 2 卷. *Van Шуцунь*. Краткая история современной китайской новогодней картины. Полное собрание современного изобразительного искусства Китая. Нянхуа : альбом : в 2 т. Шэнъчжэн : Ляонин мэйшу, 1998.
3. Алексеев В.М. Китайская народная картина нянхуа из собраний Государственного Эрмитажа : каталог выставки. СПб. : Славия, 2003. 287 с.
4. 吕胜中. 中国民间木刻版画. 湖南. 辽宁美术出版社, 1990 年. С. 18. *Люй Шэнчжун*. Китайская народная гравюра. Хунань : Хунань мэйшу, 1990. 18 с.
5. Рифтин Б.Л. О китайском лубке и его русских собирателях // Редкие китайские народные картины из советских собраний : альбом. Л. : Аврора ; Пекин : Народное искусство, 1991. С. 1–20.
6. Рудова М.Л. Китайская народная картинка. СПб. : Аврора, 2003. 65 с.
7. Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. М. : Искусство, 1960. 122 с.
8. 阿英. 中国年画发展史略. 朝花美术出版社. 北京. 1954 年. A Ин. Очерк по истории развития китайской новогодней картины. Пекин : Чжаохуа мэйшу, 1954.
9. 薄松年. 中国年画艺术史. 湖南. 辽宁美术出版社, 1986. 年. Bo Суннянь. История китайской новогодней картины. Хунань : Хунань мэйшу, 1986.
10. Van Шуцунь. К истории китайской новогодней картины // Редкие китайские народные картины из советских собраний: альбом. Ленинград : Аврора; Пекин : Народное искусство, 1991. С. 21–37.
11. Китайские новогодние картины. URL: <http://www.chinanianhua.cn/> (дата обращения: 25.07.2018).
12. Гультияева Г.С. Китайская народная картина нянхуа XX века. Типология жанров и эволюция : автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2007. 27 с.

13. Байкэ байду : справочная энциклопедия. URL: <https://baike.baidu.com/item/五福七善/19167361> (дата обращения: 26.07.2018).
14. Гульяева Г.С. Китайская народная картина нянхуа XX века. Типология жанров и эволюция : дис. ... канд. искусств. СПб., 2007. 180 с.
15. Мао Цзэдун. Избранные произведения. М. : Изд-во иност. лит., 1953. Т. 4. С. 624.
16. Сычев В.Л. Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР 1976–1985 : сб. статей / отв. ред. В.Ф. Сорокин. М. : Наука, 1989. С. 163–195.
17. Хэ Шичжун. Новые нянхуа. Художники Китая. URL: <http://mss.meishujia.cn/?act=app&appid=4096&mid=6463&p=view/> (дата обращения: 24.07.2018).

Galina S. Gulyaeva, Saint-Petersburg State University of Economics (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: galina-gulyaeva@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 127–138.

DOI: 10.17223/2220836/41/10

CHINESE NATIONAL PICTURE NIANHUA – A PHENOMENON OF CULTURE OF THE XX CENTURE

Keywords: New Year's picture nianhua; woodcut; chinese art; symbolic and benevolent image.

Chinese folk painting nianhua (literal translation, “New Year’s picture”) is a kind of Chinese graphic art, which received a wide popularity in the late XIX – early XX centuries.

On the eve of the New Year in China everywhere decorated interiors of living rooms with colorful pictures containing New Year’s greetings, they were pasted on windows, doors, gates. Decorative pictures had a utilitarian and cultic purpose: images of mythological characters and gods symbolized happiness, longevity, prosperity, protected from disasters and misfortunes. At the beginning of the 20th century, nianhua was produced in the woodcutting shops in a woodcut way, since the middle of the 20th century have been used modern technologies, including printing.

New Year’s paintings significantly different from national academic painting. The philosophical concept of New Year’s painting was to reflect the spiritual life of the people, moral values, and artistic tastes. The images were built on the basis of folklore motifs, a rhythmic combination of bright colors created a decorative effect, so nianhua is a valuable material that demonstrates the aesthetic representations of the Chinese people, their folk traditions and symbols.

The themes of the New Year’s paintings are extremely diverse and includes the following: scenes from classical literature, religious and symbolic and benevolent drawings, genre art painting, calendars depicting 12 cyclic signs of animals, agricultural calendars and advertising pictures.

During the history of its existence, the New Year’s picture plays an important political and ideological role. Traditional paintings propagated the foundations of the orthodox Confucian ideology about social and ethical relationships, including hierarchy in the family and society: “Wu lun – the five principles of relationships”, “Xiao – filial piety”, “Ren – patience”.

In the second half of the XX century, the New Year’s picture is developing as an agitational poster. Under the influence of European painting and modern political processes in Chinese society, artists began to use a new artistic method - revolutionary realism on purpose to illuminate socio-political events, propagandize government tasks and resolutions.

The basic principles of painting the New Year’s picture are the decorative character (the brightness of colors, the rhythmic combination of color spots), the hyperbolism and idealization of images, the folklore basis of plots and the conventional symbolic-metaphoric language.

References

1. Alekseev, V.M. (1966) *Kitayskaya narodnaya kartina: Dukhovnaya zhizn' starogo Kitaya v narodnykh izobrazheniyakh* [Chinese Folk Painting: The Spiritual Life of Old China in Folk Pictures]. Moscow: Nauka.
2. Wang Shutsun. (1998) *A brief history of modern Chinese New Year painting. The Complete Collection of Contemporary Chinese Fine Art*. In 2 vols. Shenzhen: Liaoning Meishu. (In Chinese).
3. Lu Shengzhong. (1990) *Chinese folk engraving*. Hunan: Hunan Meishu. (In Chinese).
4. Alekseev, V.M. (2003) *Kitayskaya narodnaya kartina nyan'khua iz sobraniy Gosudarstvennogo Ermitazha: Katalog vystavki* [Chinese folk painting Nianhua from the collections of the State Hermitage: the exhibition catalog]. St. Petersburg: Slaviya.

5. Riftin, B.L. (1991) O kitayskom lubke i ego russkikh sobiratelyakh [About the Chinese popular print and its Russian collectors]. In: Riftin, B.L. et al. (eds) *Redkie kitayskie narodnye kartiny iz sovetskikh sobraniy* [Rare Chinese Folk Pictures from Soviet Collections]. Leningrad: Avrora; Beijing: Narodnoe iskusstvo.
6. Rudova, M.L. (2003) *Kitayskaya narodnaya kartinka* [Chinese folk picture]. St. Petersburg: Avrora.
7. Murian, I.F. (1960) *Kitayskiy narodnyy lubok* [Chinese folk print]. Moscow: Iskusstvo.
8. I In. (1954) *Essay on the history of the development of the Chinese New Year painting*. Beijing: Zhaohua Meishu. (In Chinese).
9. Bo Songnian. (1986) *The history of the Chinese New Year painting*. Hunan: Hunan Meishu. (In Chinese).
10. Wang Shutsun. (1991) K istorii kitayskoy novogodney kartiny [On the history of Chinese New Year paintings]. In: Riftin, B.L. et al. (eds) *Redkie kitayskie narodnye kartiny iz sovetskikh sobraniy* [Rare Chinese Folk Pictures from Soviet Collections]. Leningrad: Avrora; Beijing: Narodnoe iskusstvo. pp. 1–20.
11. Anon. (n.d.) *Kitayskie novogodnie kartiny* [Chinese New Year paintings]. [Online] Available from: <http://www.chinanianhua.cn/> (Accessed: 25th July 2018).
12. Gulyaeva, G.S. (2007) *Kitayskaya narodnaya kartina nyankhua XX veka. Tipologiya zhanrov i evolyutsiya* [Chinese folk painting nianhua of the 20th century. Typology of genres and evolution]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
13. Baike.baidu.com. (n.d.) *Spravochnaya entsiklopediya. "Bayke baydu"* [Reference encyclopedia. "Baike baidu"]. [Online] Available from: <https://baike.baidu.com/item/五福七善/> 19167361 (Accessed: 26th July 2018).
14. Gulyaeva, G.S. (2007) *Kitayskaya narodnaya kartina nyankhua XX veka. Tipologiya zhanrov i evolyutsiya* [Chinese folk painting nianhua of the 20th century. Typology of genres and evolution]. Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
15. Mao Zedong. (1953) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Vol. 4. Moscow: Izd-vo inost. lit.
16. Sychev, V.L. (1989) *Izobrazitel'noe iskusstvo v poiskakh putey obnovleniya* [Fine arts in search of ways of renewal]. In: Sorokin, V.F. (ed.) *Literatura i iskusstvo KNR 1976–1985* [Literature and art of the PRC 1976–1985]. Moscow: Nauka. pp. 163–195.
17. He Shizhong. (n.d.) *Novye nyan'khua. Khudozhniki Kitaya* [New nianhua. Chinese artists]. [Online] Available from: <http://mss.meishujia.cn/?act=app&appid=4096&mid=6463&p=view/> (Accessed: 24th July 2018).

УДК 75.01

DOI: 10.17223/22220836/41/11

Н.Ю. Дмитриева, Т.В. Малютина

ДИАЛЕКТИКА САМОПОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ КАРТИНЫ В.М. ВАСНЕЦОВА «АЛЕНУШКА»

Представлен философско-искусствоведческий анализ произведения В.М. Васнецова «Аленушка» 1881 г. как многоуровневой структуры логограммы – диалектического единства явления (знака) и сущности (значения). Предъявлено последовательное исследование содержания индексного, иконического и символического уровняй логограммы художественного образа В.М. Васнецова «Аленушка». Анализ символического уровня логограммы живописного полотна выявил основные композиционные формулы как концентрированное выражение сущности целостного художественного образа произведения. Исследование символики композиционных формул художественного образа позволило сформулировать идею художественного произведения В.М. Васнецова, выраженную в отношении девочки-подростка и окружающего ее пантеистического образа природы как отношении конечного человеческого и бесконечного абсолютного начал.

Ключевые слова: В.М. Васнецов, художественный образ, логограмма произведения искусства, композиционная формула.

Художественное произведение представляет собой высокоорганизованную систему, строгую, гармонически выстроенную иерархию знакового пространства. Единство знака и значения произведения искусства – логограмма – означает принципиальное единство формы и содержания конкретного художественного произведения. Впервые понятие «логос» прозвучало в философии неоплатоников. «Если немецкое слово „понятие“ заключает в себе нечто абстрактное, застывшее, мертвое, то значение греческого понятия „логос“ несравненно конкретнее; оно подразумевает в числе прочего некую жизненную, творческую, формирующую способность. <...> Высший, божественный и бестелесный логос выступает как всеобщая причина, всеобщий творческий принцип. Это высшая умная деятельность, полностью скрытая в Едином, выше любого познания в понятиях, этот высший логос является проводником и учителем» [1. С. 496]. Подобно тому как, по Гегелю, сущность неотрывна от явления, растворена в каждой поре его вещества, так и логос произведения искусства пронизывает каждый фрагмент его материально-нематериального знакового явления. Синтетическое качество, которое образуется в результате сплава сущности и явления, Гегель именует «понятием», в произведении искусства содержательная форма – мыслеформа – является логограммой, или визуальным понятием [2. С. 647]. Можно говорить о том, что не существует значения вообще и знака вообще, но в каждом отдельном художественном высказывании явлено понятие в его тождестве явления и сущности. Логос чувственно является в каждой элементарной ячейке красочного слоя произведения. Нигде кроме данной элементарной ячейки, содержания нет, и вне ее искать содержание произведения невозможно.

Таинство встречи с произведением искусства заключается в том, что сами элементарные ячейки живописного полотна устроены и системно связаны таким образом, что при взаимодействии с ними происходит отношение не с ними, а с тем, что уже перестает ими быть. Игровое отношение с произведением искусства в пространстве художественного образа как диалога реципиента и произведения искусства может провести зрителя «сквозь» произведение и способствовать невозможной встрече временного и вечного, ограниченного и безграничного, единичного и всеобщего, частичного и всецелого.

Понятие логограммы позволяет определить качество жизни произведения искусства – оно существует постольку, поскольку способно быть логограммой, создавать смыслы, имеющие отношение к непосредственному отношению человеческого и абсолютного. Произведение искусства закончено мастером в качестве логограммы [3. С. 119]. Выделяют три уровня логограммы произведения искусства.

1. Логограмма индексного статуса. Уровень элементарных ячеек, каждая из которых содержит в себе всю системообразующую целостность красочного слоя произведения (в случае с живописным произведением).

2. Логограмма иконического статуса. Уровень конкретных форм и фона, составленных из элементарных ячеек. Логос, который делает присутствие данной формы, данного фона сугубо необходимым.

3. Логограмма символического статуса. Логограмма целостности живописной поверхности холста как всей совокупности его вещных характеристик.



Рис. 1. В.М. Васнецов. Алёнушка. 1881 г. Холст, масло. 173 × 121 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Fig. 1. V.M. Vasnetsov. Alenushka. 1881. Oil on Canvas. 173 × 121 sm. State Tretyakov gallery. Moscow

В статье предпринята попытка вскрыть уровни логограммы живописного текста В.М. Васнецова «Алёнушка» как диалектического единства знака и значения, явления и сущности, единичного и общего, выраженного в отношении девочки-подростка и окружающего ее пантеистического образа природы как отношении конечного человеческого и бесконечного абсолютного начала (рис. 1).

Обратимся к индексному уровню логограммы произведения В.М. Васнецова – логограмме элементарных ячеек, которая составляет живописную структуру полотна. Характерной особенностью изображений статуса знака-индекса является их абстрактное начертание, внешне не связанное со смысловым содержанием [4. С. 88].

Общая колористическая тональность холста – гармоничные переливы сизых, серо-голубых, серебристо-серых, темно-серых, темно-зеленых, сиреневато-коричневых, червонно-рыжих, золотистых оттенков – мастерски сплетенная ткань из сложных и глубоких тонов. Ни один из фрагментов, образующих целостность красочного слоя произведения, не выделяется из общей колористической текстуры полотна. В то же время в общей партитуре живописного строя выделяется четыре мощных горизонтальных слоя. Первый, нижний, несущий на себе верхние пояса, – темный слой водной стихии, оживленный вкраплением изумрудно-зеленых и золотисто-рыжих мазков, формирующих очертания болотной осоки и упавшей на воду осенней листвы. От водной стихии к следующему горизонтальному слою «ступенями», «устоями», «тяжеловесными шагами» ведут серые валуны. Второй горизонтальный слой элементарных красочных ячеек полотна – слой земной стихии. Его образуют мазки терракотовых оттенков – коричневые, червонно-рыжие, золотистые в правой части холста и переливы зеленых оттенков в левой. В земной пояс мастер помещает главную героиню полотна. Неброские луговые цветы, рассыпанные по черному фону юбки героини, украшают и довершают земное, «телесное» начало второго слоя полотна. Рыжие волосы героини, ниспадая, сливаются с родственной им по цвету опавшей листвой на земле.

Как ступени серых камней и тянувшиеся своими пиками вверх листья осоки связали пояса воды и земли, так фигура героини связывает стихию земного начала с загадочной, темной, непроницаемой стихией леса. На черном фоне леса трепещут, дрожат зеленые, изумрудные и уже начинающие желтеть листья осины. Доверчиво, уютно и покойно «венком» над головой героини расположились на ветке лесные плахи. Наконец, тянувшиеся к небесам готические верхушки елей связали полосу леса с полосой неба. Это четвертый, заключительный, самый светлый и самый высокий «голос» в текстуре полотна В.М. Васнецова. Оттого что тонкие вертикали верхушек елей почти упираются в верхний край холста, создается устойчивое ощущение умозрительной устремленности этого органичного звучания еще дальше вверх, к небесам.

Контрапункт четырех живописных полос партитуры холста выстраивается в ровное метрическое чередование: базисного черного водного слоя, затем теплого, охристо-терракотового земного, вновь темного, загадочного, неведомого лесного и, наконец, через паузу, вновь светлого, теплого, высокого небесного. Сложная горизонтальная партитура полотна в единении воды, земли, леса и неба сцеплена тонкими, нежными и одновременно прочными вертикалями то болотной осоки, то стволов юных осинок, то готических верхушек молодых елей. Уравновешенно выстроенная художником ткань полотна рождает тишину исключительного живописного звучания.

Первичный уровень логограммы живописного полотна – это, бесспорно, драматический сюжет, однако персонажами этого сюжета выступают не изображенные художником предметы объективного мира, но сами элементарные ячейки живописи произведения. Сочетаясь или враждя друг с другом

гом, образуя ритмические структуры и метрические обобщения, они составляют сложнейшую драматургию живописного искусства.

Логограмма индексного статуса, уровня элементарных живописных ячеек – живописной «ковровой» ткани полотна, – является базисом для прочтения иконического уровня логограммы полотна В.М. Васнецова – логограммы конкретных форм и фона, складывающихся в очертания узнаваемых зрителем объектов реального мира. И уже на плоскости живописного полотна с нанесенной на него определенным образом мозаикой живописных мазков различается пространство, уходящее вдаль планами, отмеченными мастером формами определенных знаков – предметов мира живой и неживой природы. Происходит волшебство превращения красочных мазков, нанесенных на холст в определенной последовательности, в мир художественной реальности. Из сочетаний форм и фона рождается сюжет произведения в традиционном понимании для художественного восприятия.

Перед взором воспринимающего разворачивается следующее повествование: в уединенном лесном уголке в притихший сумеречный час у самой кромки пруда на одном из прибрежных камней сидит крестьянская девочка лет одиннадцати-двенадцати, босоногая и босоголовая, с растрепанными рыжими волосами, одетая в поношенный, изорвавшийся сарафан из традиционной деревенской набойки. Девочка поджала колени, положила на них сомкнутые в замок ладони, а на ладони опустила голову. Лицо девочки, обращенное к зрителю, не выражает ни грусти, ни уныния, ни скорби. Взгляд ее глаз можно назвать отрешенным или погруженным в глубочайшее в сознание, опрокинутым во внутреннее размыщение. Губы героини слегка полуоткрыты, откинутые волосы обнажили обращенное в слух ухо. Образ девочки спровоцировал еще одно название работы, когда произведение было впервые экспонировано на IX Передвижной выставке 1881 г. «Дурочка», – так критики именовали работу, намекая на сиротство или юродство героини.

Облик Аленушки гармонично слит с ее окружением. Сумеречное небо, темнеющий еловый лес на заднем фоне, тропа, ведущая от него к пруду, тонкие юные осинки, опустившие нижние ветви в воду пруда, наконец, тихая водная гладь пруда с камышами и осокой у берега. Время начала осени, еще достаточно теплое, но уже предугадывающее начало завершения годового цикла. Каждая деталь притихшего сумеречного часа дарит успокоительное ощущение родства и согласия, потаенной близости девочке. Образ одушевленной природы, обретающей на исходе дня способность чувствовать в лад с человеком, дополняют лесные птицы, высоко рядом сидящие на ветке над открытым ухом девочки.

Обретающие в восприятии зрителя конкретные формы и фон, как и в первом, индексном уровне, определены идеей произведения, ни одна из деталей полотна не случайна, не выпадает из общей ткани логограммы, более того, от потери хотя бы одной детали повествования живописного текста его идея претерпела бы искажение, нарушилась или вовсе бы не состоялась.

Следующим этапом художественного восприятия картины станет семантический перевод живописных знаков, сплетающих ткань произведения, в уровень их значений. Это переход от формы к ее осмыслинию, от уровня зрительной реальности к уровню реальности умозрительной, где изображен-

ные на картине формы и фон, оставаясь собою, просвечивают эйдетической, творчески-софийной стороной своего бытия.

Образ героини возможно трактовать как обобщенный образ человека, взаимодействующего с одушевленным образом природы, созвучным духу фольклорных пантеистических сказаний. Бедность одеяния героини раскрывается как бедность в значении незнания. Если воспользоваться терминологией неоплатоников, бедность героини – это бедность чувственной материи, земного материального начала, устремленного к становлению смысловому и осмысляющему. От смысловой бедности чувственная материя в созерцании устремляется (имманирует) к Единому [1. С. 492]. Изображение воды, земли, леса, неба в картине в виде широких, горизонтальных, монотонных ярусов воплощает всеобщность, устойчивость, фундаментальность законов бесконечного, трансцендентного мироздания. К его познанию обращен созерцательный образ героини.

В эстетической философии Плотина одним из путей приобщения к высшему началу, способом его познания выступает созерцание. «Тот, кто входит в соединение с Единым, не пользуется никакими средствами, а только совпадает с ним и как бы соприкасается с ним и притрагивается к нему посредством уподобления и присущей ему (т.е. Единому) силы, которая сродни ему и от него происходит» [1. С. 904]. Все в произведении логично подчинено и характеризует процесс созерцания. Первое мощное впечатление от картины – ощущение неизъяснимой, неподвижной, почти молитвенной тишины и уединенности. Место действия наполнено чувством глубинного спокойствия: безмятежна гладь воды с неподвижными желтеющими листьями, непроницаема глубина уединенного озера, молчаливо покоятся валуны, земля покрыта мягким ковром упавших листьев, непроглядной немой стеной темнеет молодой хвойный лес, величественному безмолвию вторят задумчивые осинки и стройные заросли зеленеющей осоки. Время словно застыло в приглушенности сумеречного света. Первозданное созвучие, располагающее к созерцанию и откровению.

Процесс смыслового обретения происходит в отрочестве, поэтому героиня представлена подростком, в период пограничного перехода от «незнания» детства к «знанию» взрослого. Возрастная избирательность, представленная юностью Аленушки, отрочеством леса, тонкостью молодых осинок, отсылает нас к аналогии с периодом активного роста человека, когда с особой актуальностью звучит потребность определения духовных основ жизни.

Озеро, к которому пришла Аленушка, – образ зеркала, традиционный мотив отражения и познания. Переходное состояние героини выражает и ее расположение на камне, «еще не в озере, но и уже не на берегу», а в некотором пограничном состоянии обретения. Образ девочки – олицетворение созерцания: задумчивая поза, лицо спокойно и не выражает никаких эмоциональных проявлений, взгляд расфокусирован. Вся она приуготовлена для приятия и откровения: обнаженные ступни ног, непокрытая голова, свободно распущенные волосы, нарочито оголенное ухо, приоткрытый рот. Аленушка, находясь в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности, обращена в слух, в прикосновение и приобщение.

Пограничность состояния от «незнания» к «знанию» героини поддержана и представленным временем суток в картине – сумерками, когда веселый,

звенящий тысячами голосов беззаботный день отступает и настает время приготовления к зрелости вечера, его покоя и тишине. Времени суток вторит и время года, представленное на полотне. Осень – «возраст» созревания и пожинания плодов, время конца отшумевшего лета и начала поиска «отцев».

Еще одно название работы В.М. Васнецова «Аленушка» – «Дурочка» – чрезвычайно емко выражает суть содержания образа героини. На Руси дурочками называли сирот или юродивых, убогих. Как верно эти эпитеты характеризуют выписанный мастером образ: героиня – сирота в своей оторванности, покинутости от единения с некоторыми основами бытия, за ними пришла она в этот час и в это место, и только ей, как избранной (у-богой), они и могут быть открыты. Всем своим обликом, красками лица, волос, одежды, босых ног, девочка слилась с образом Природы. Аленушка, находясь в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности, доверчиво вникает. В процессе созерцания к ней приходят ощущения наполненности, равновесия, покоя, целостности, нежно озаряющие ее лицо красотой одухотворенности.

В 1881 г. были неведомы еще пейзажи Левитана, вслед за Саврасовым открывавшего поэтичность русской природы. В 1892 г. И.И. Левитан напишет полотно «У омута», в вечереющем, настороженном пейзаже которого передаст драматизм поведанного им повествования. Но первым, за десять лет до него, прикоснулся к этой теме В.М. Васнецов своей «Аленушкой». А.Н. Бенуа признавал, что «пейзаж Аленушки имеет очень большое значение в истории русской живописи, – такое же, как саврасовская картина, если не большее» [5. С. 190]. Открывая путь эмоционального одушевления природы, В.М. Васнецов пролагал дорогу русским пейзажистам.

Логограмма иконического статуса воспринимается зрителем как пространственно-временное бытие, как история чувственных событий. Означивание «событий» иконического статуса логограммы приближает зрителя к новому витку встречи с произведением искусства, уровнем логограммы символического статуса.

Символический статус логограммы формируется в относительной независимости от предыдущих статусов, диалектически отрицая один другого, однако в снятом виде удерживая сущность каждого из предыдущих статусов. Символический статус в новом качестве строится непосредственно на первом, вещном статусе и кристаллизует свою сущность в композиционной формуле логограммы. «Композиционная формула – это носитель единства символических знаков, которые, будучи растворены в красочной поверхности, просвечивают в каждой ее элементарной ячейке (принадлежа и не принадлежа ей одновременно)» [6. С. 386].

Активность процесса созерцания воплощена в геометрии композиционных структур художественного пространства картины. Бессспорно, смысловым центром полотна и его геометрическим центром являются лицо Аленушки и сцепленные замком пальцы ее рук. Это центральное, ключевое место в работе. Взгляд зрителя от лица Аленушки по направлению к откинутым от уха волосам и их свободно ниспадающим локонамдвигается вниз, обрисовывая дугу ниспадающей линии по абрису юбки к босой стопе героини, чуть выставленной вперед. Далее выстраивается противоположная дуга движения взгляда зрителя: от направления ступни второй ноги, вверх по

стеблям осоки, по очертанию линии спины и плеча вновь в исходную точку, к замком сцепленным пальцам рук и лицу Аленушки, для того чтобы, взглянувшись в него, вновь повторить умозрительное движение по кругу (овалу), заключающему фигуру сидящей героини (рис. 2). Образ Аленушки, статичный снаружи, внутри наполнен циклическим движением. Композиционное построение фигуры героини тождественно положению эмбриона в утробе матери и «объясняет» интимную уединенность Аленушки, дистанцированность ее от импульсивных реакций и впечатлений. Вместе с этим композиционная формула «поза ребенка» убедительно выражает сиюминутную взаимосвязь Аленушки с Матерью Природой.

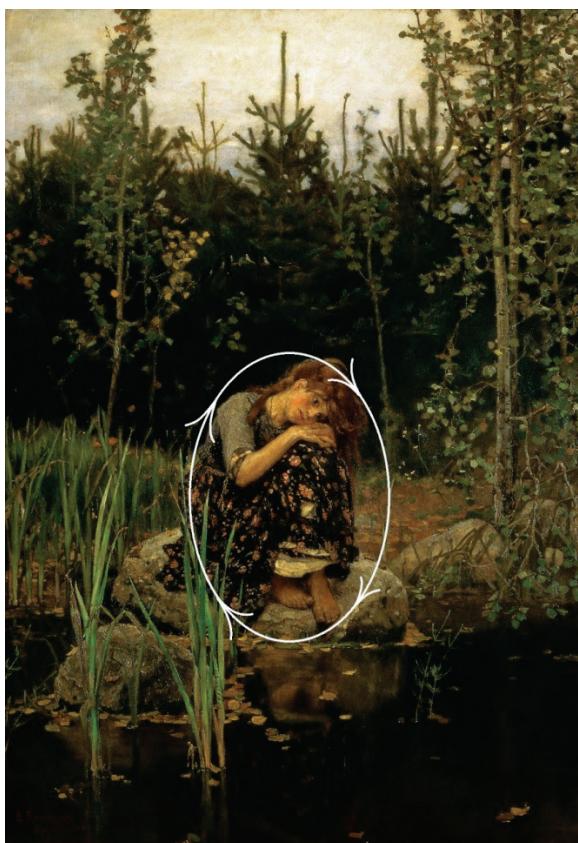


Рис. 2. Композиционная формула «Поза ребенка»

Fig. 2. Compositional formula “Child’s Pose”

Вслед за очерченным овалом, в который помещена фигура героини, в умозрении зрителя последовательно выстраивается несколько эллипсов, равномерно вытягивающихся вверх и вниз от центральной фигуры Аленушки. Вертикальные линии эллипсов в верхней части полотна направлены движением стволов осинок справа и слева от фигуры Аленушки, в нижней – листвами осоки. Верхние горизонтальные пределы поднимающихся вверх эллипсов отмечены тремя рубежами: первый – линией ветки, на которой сидят шесть белогрудых птиц, второй – верхним краем полосы хвойного леса, рисующим линию горизонта, и, наконец, самая высокая точка, на которой

останавливается взгляд зрителя, – верхушки молодых елей, тянувшихся вверх по центру полотна. Нижние горизонтальные пределы вытягивающихся вниз эллипсов отмечены границей отраженного в воде валуна, на котором сидит Аленушка, и самой низкой центральной точкой полотна.

Упирающиеся в верхний край холста верхушки елей, поднимающиеся за пределы художественного пространства стволы осинок, разливающая водная гладь пруда словно разрывают границы полотна и выходят в пространство реальное, допуская возможность последующих умозрительных рубежей уже в пространстве зрителя. Если полярные верхнюю и нижнюю умозрительные точки полотна в полученной многоступенчатой структуре равномерно вытягивающихся умозрительных эллипсов соединить с центральной геометрической, живописной и смысловой точкой полотна, в которой изображены лицо Аленушки и ее сцепленные в замок пальцы рук, выстроится фигура лемниската (рис. 3).

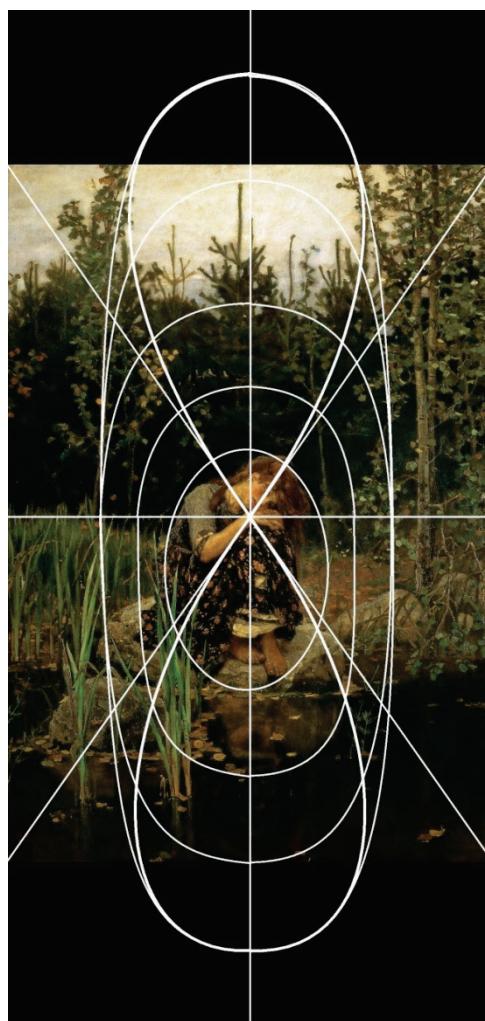


Рис. 3. Композиционная формула «Лемниската»

Fig. 3. Composite formula “Lemniscate”

Локализация одного из полюсов лемнискаты, безусловно, в «высоте» неба, что выражает имманентно присущую человеку обращенность к духовным исканиям, столь же очевидную, как движение к свету графично выделенных на монотонном фоне неба готических верхушек елей и сосенок молодого леса. Противоположный полюс лемнискаты задан направлением взгляда Аленушки: в поисках наполненности, равновесия, целостности она внимательно всматривается в себя. При всей зримости внешнего образа она живет сейчас в мыслях и чувствах далеко от окружающего мира, растворилась в потоке внутренних ощущений подобно тому, как растворились в толще озерной воды ее физические очертания. Аленушка смотрит в озеро, но взгляд у нее «отсутствующий», она смотрится в озеро «внутренним» взором, где через непроницаемость воды, через едва уловимую призрачность рисунка в отражении красноречиво воплощены безграничность и неопределенность природы внутреннего космоса человека. Перед нами таинство самопознания, являющееся залогом осуществления врожденной связи человека с созидающей силой высшего порядка, реализации возможности непосредственного приобщения к абсолютным истинам.

Произведение В.М. Васнецова – об искании и предчувствии, о созерцании как врожденной природной способности человека к интуитивному познанию мира, к творческому взаимодействию с собственным миром, к проявлению внутренней интуитивной мудрости. Лемниската композиционной структуры полотна – выражение созерцательной диалектики эманативного движения от бесконечного транцендентного к человеческому конечному и имманативного движения от конечного человеческого к бесконечному абсолютному. Находясь в процессе диалога с художественным произведением, проходя по этапам становления художественного образа как многоуровневого, диалектического пространства отношения с произведения искусства, зритель становится сокровенным со-зерцателем, соучастником сакрального процесса героини, а логограмма художественного полотна В.М. Васнецова выступает своеобразным проводником зрителя к торжеству, величию, красоте звучащего благословения.

Литература

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М. : АСТ, 2000. 960 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. М. : Мысль, 1998. 1072 с.
3. Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства : учеб. пособие. Красноярск : Красноярск. гос. ун-т, 2004. 266 с.
4. Пирс Ч.С. Что такое знак? / пер. с англ. А.А. Аргамаковой; с предисл. к публ. // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 86–95.
5. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995. 448 с.
6. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб. : Алетейя, 2011. 496 с.

Natalya Y. Dmitrieva, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: n.yu.dmitrieva@list.ru

Tatyana V. Malyutina, Municipal Budget Institution of Additional Education of Krasnoyarsk “Children’s school of arts № 6” (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: v.nesterov2010@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 139–148.

DOI: 10.17223/2220836/41/11

THE DIALECTIC OF SELF-KNOWLEDGE PORTRAYED IN ARTISTIC IMAGERY IN THE PAINTINGS OF V.M. VASNETSOV “ALYONUSHKA”

Keywords: V.M. Vasnetsov; artistic imagery; logogram of a work of art; compositional formula.

The purpose of the research is a philosophical and art criticism analysis of V.M. Vasnetsov's work "Alyonushka" in 1881, aimed at identifying its ideological essence. The methodological and theoretical foundations of the research are: the conceptual provisions of the theory of reflection By G.V.F. Gele, the structuralist method in art studies, in particular, the semiotic approach that justifies the idea of a holistic consideration of the form and content (phenomenon and essence) of a work of art, the principle of classification of signs by C.S. Peirce.

Research problem. To present the work of V.M. Vasnetsov "Alyonushka" as a complex multi-level structure of the dialectical unity of the essence (meaning) and the phenomenon (sign) – a logogram, where the logos is the cause, the creative principle that binds and holds together the essence (meaning) of the work and its sign phenomenon. In the process of creative relationship (dialogue) between the work and the viewer in the space of an artistic image, reveal the content of the three levels of the logogram of the work. Vasnetsov's "Alyonushka": an index level consisting of elementary cells-figures filled with paint of a certain color, an iconic level that collects index elements into a visual "image-icon", and finally, a symbolic level that keeps the content of the index and icon statuses in the removed quality and is crystallized in the compositional formula of the work. To reflect on the meaning of the symbolism of the compositional formula of the logogram of V.M. Vasnetsov's painting "Alyonushka" as a special kind of communication between the viewer and the work.

A consistent study of the content of the index, iconic and symbolic levels of the logogram of the artistic image of V.M. Vasnetsov's painting "Alyonushka" of 1881 presents the following conclusions. The analysis of the index status of the logogram of the work revealed a complex horizontal "score" of the canvas in an even metric alternation of four layers. The image of water, earth, forest and sky in the picture in the form of wide horizontal monumental tiers embodies the universality, stability and fundamental laws of the infinite transcendent universe. The analysis of the iconic status of the logogram of the work reveals the image of a solitary, prayerful process of contemplation by the heroine of a pantheistically presented image of nature. The analysis of the symbolic level of the logogram of the painting reveals the main compositional formulas of the work as a concentrated expression of the essence of an integral artistic image. The study of the symbolism of the compositional formulas of the artistic image allows one to formulate the essence of the work of art V.M. Vasnetsov, expressed in the contemplative dialectic of the emanative movement from the infinite transcendental to the human finite and immanent movement from the finite human to the infinite absolute, represented as the ratio of the teenage girl and the surrounding pantheistic image of nature.

References

1. Losev, A.F. (2000) *Istoriya antichnoy estetiki. Pozdniy ellinizm* [History of Ancient Aesthetics. Late Hellenism]. Moscow: AST.
2. Hegel, G.V.F. (1998) *Nauka logiki* [Science of Logic]. Moscow: Mysl'.
3. Zhukovsky, V.I. & Koptseva, N.P. (2004) *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Propositions of the theory of fine arts]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University.
4. Peirce, Ch. (2009) What is sign? *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 3(7). pp. 88–95. (In Russian).
5. Benua, A.N. (1995) *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century]. Moscow: Respublika.
6. Zhukovsky, V.I. (2011) *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [Theory of Fine Arts]. St. Petersburg: Aleteyya.

В.В. Жердев

РОСПИСИ А.Е. БЕЙДЕМАНА В СОБОРЕ СВ. АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ПАРИЖЕ В СВЯЗИ С КРЫМСКИМ ПЕРИОДОМ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА

Статья посвящена малоизвестным росписям в соборе св. Александра Невского в Париже (1859–1861), выполненным А.Е. Бейдеманом (1826–1869). Данный цикл является самым значимым сохранившимся религиозным произведением мастера и одним из самобытных в православном церковном искусстве Западной Европы второй половины XIX в. Росписи Бейдемана в Париже стали одними из первых в академический период храмового искусства, в которых проявился переход к традициям византийской иконографии. Основываясь на материалах полевых исследований, собственном реставрационно-исследовательском опыте и сопоставлении сохранившихся произведений Бейдемана, в частности в Ливадии, автор приходит к выводу, что живопись в парижском храме со временем могла быть несколько видоизменена, однако не исключен и сознательный стилистический прием художника. Уточнены хронология творческого пути Бейдемана, точный период его работы в Париже в сопоставлении с периодом его работ в ливадийской церкви в Крыму.

Ключевые слова: Бейдеман Александр Егорович, собор св. Александра Невского в Париже, Р.И. Кузьмин, Крестовоздвиженская церковь в Ливадии.

Проблема. Талантливый живописец и график Александр Егорович Бейдеман (1826–1869) является одним из первых мастеров, которые стояли у истоков возрождения древней византийской иконографии в православном церковном искусстве второй половины XIX в., когда еще в полную меру господствовал академизм. И одним из первых примеров такого возрождения стали росписи, выполненные А.Е. Бейдеманом в церкви Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня в крымской Ливадии. Однако после практически полной утраты убранства Крестовоздвиженского храма и церкви св. княгини Ольги в Михайловке, для которой Бейдеман также создавал росписи, крупной религиозной работой художника осталась лишь часть живописного ансамбля в соборе св. Александра Невского в Париже (1859–1861). Анализу этого произведения Бейдемана посвящено данное исследование, проведенное автором статьи в 2016–2018 гг.

Анализ публикаций. О Бейдемане существуют лишь разрозненные упоминания справочного характера. Так, основные этапы его творческого пути сжато изложены в биографических справочниках А.А. Половцова и С.Н. Кондакова.

Его офорты, посвященные украинскому быту, публиковались в «Живописной Украине» – приложении к первому украинскому общественно-политическому и литературно-художественному журналу «Основа» (1861–1862), однако из-за незначительного тиража издания эта графика Бейдемана практически неизвестна.

Информация о Бейдемане содержится в монографиях М. Земляниченко и Н. Калинина в контексте истории создания Крестовоздвиженской церкви

в Ливадии, а также кратко во франкоязычных исследованиях, посвященных непосредственно собору св. Александра Невского в Париже (N. Ross и др.), или крупном справочном издании, посвященном православным храмам в Европе (В. В. Антонов, А.В. Кобак). Однако комплексного искусствоведческого анализа его творчества, в частности цикла росписей в парижском соборе, не проводилось.

Цель работы – проанализировать византийские черты в росписях А. Бейдемана в соборе св. Александра Невского на основе результатов полевых исследований, проведенных во Франции, выявить особенности авторского почерка Бейдемана в сравнении с его сохранившимися религиозными произведениями, в частности переведенной в мозаику росписью в Кресто-воздвиженской церкви в Ливадии – единственном сохранившемся произведении мастера в Крыму.

Основной материал

Архитектурная модель храма. Перед началом анализа живописи А. Бейдемана для собора св. Александра Невского необходимо упомянуть об особенностях архитектурной концепции и организации внутреннего пространства здания. Проект храма разработал архитектор Р.И. Кузьмин (1811–1867), который взял за основу концепцию К.А. Тона – пятиглавый храм с шатровыми завершениями (рис. 1).



Рис. 1. Собор св. Александра Невского в Париже (арх. Р.И. Кузьмин). Фото В.В. Жердева

Fig. 1. St. Alexander Nevsky cathedral in Paris (architect R. Kuzmin). Photo by V. Zherdiev

В основе плана парижского собора лежит греческий крест. Храм построен по принципу тетраконха (квадрифолия), когда стороны креста образуются равными шестиугольными симметричными апсидами (в интерьере объемы скруглены). Здание завершается восьмигранным световым барабаном с высоким шатром с маленькой главкой. Боковые шатровые башни плотно прижаты к центру, что придает зданию визуальную компактность и некую «зажатость», которая еще более подчеркивается перспективой улицы Дарю и соседствующими зданиями. Гладкие фасады разделяются сложнопрофильным карнизом с декоративными машикулями. В целом же облик здания лаконичен и суров, особенно до ярусов звона боковых башен. Храм в формах своего экsterьера даже более близок к строениям романского периода с шатровыми башнями, такими как собор Лаахского аббатства (Рейнланд-Пфальц, Германия, XI–XIII вв.), кафедральный собор в Майнце (Рейнланд-Пфальц, Германия, X–XV вв.), башня базилики Святейшего Сердца Иисуса в аббатстве Паре-ле-Мониаль (Бургундия, Франция, нач. XII в.), церковь Гросс Санкт Мартин в Кельне (XII в.) и др. [1].

Аксеза экsterьера собора и его угловатые фасады сменяются сложностью организации внутреннего пространства. Каждая сторона крестообразного интерьера завершается двумя полукуполами, что образует ступенчатую конструкцию из полусферических пространств и парусов, тем самым соотносясь с византийской архитектурой. По мнению А.Н. Грабара, в данном случае «отсутствие оригинальности компенсируется благородством модели», которой для создателей храма была св. София Константинопольская [2. С. 25]. Апсиды отделяются от храмового пространства трехпролетными аркадами, западная аркада образует открытый в пространство храма нартекс. Алтарное пространство отделяется резным двухъярусным иконостасом.

Живописная программа. Сразу же после освящения храма в 1861 г. к созданию живописной программы росписей были приглашены братья Е.С. Сорокин (1821–1892) и П.С. Сорокин (1836–1886), М.Н. Васильев (1826–1900), Ф.А. Бронников (1827 – 1902) и А.Е. Бейдеман [3. С. 254]. В период 1861–1866(7) гг. была реализована следующая программа росписей.

Нижняя часть тетраконха. Ниша слева от центральной апсиды: образ Ахтырской Богоматери со св. Марией Магдалиной и св. Иоанном; ниша справа от центральной апсиды: Дейсус с Богородицей и св. Иоанном Предтечей. Апсида: Христос – Великий Архиерей, св. апостол Иаков, св. Иоанн Златоуст, св. Василий Великий и св. Григорий Богослов. Ризница: св. Митрофан Воронежский и преп. Иосиф Песнописец. Конха: Троица Новозаветная (образ Бога-Отца позднее был записан облаками). Все образы принадлежат кисти А.Е. Бейдемана.

Столбы и паруса. На северном парусе относительно алтаря изображен евангелист Иоанн, ниже на столпе – митрополит Петр. На южном парусе относительно алтаря изображен евангелист Матфей, ниже на столпе – митрополит Алексий. Относительно западного входа: на южном парусе изображение евангелиста Луки, на столпе – митрополит Иона (рис. 2); на северном парусе изображение евангелиста Марка, на столпе – митрополит Филипп. Образы святителей на столпах выполнены А.Е. Бейдеманом, евангелистов Иоанна и Матфея написал Е.С. Сорокин, Луку – П.С. Сорокин, Марка – Ф.А. Бронников. Серафимы на малых (нижних) парусах – Е.С. Сорокин.

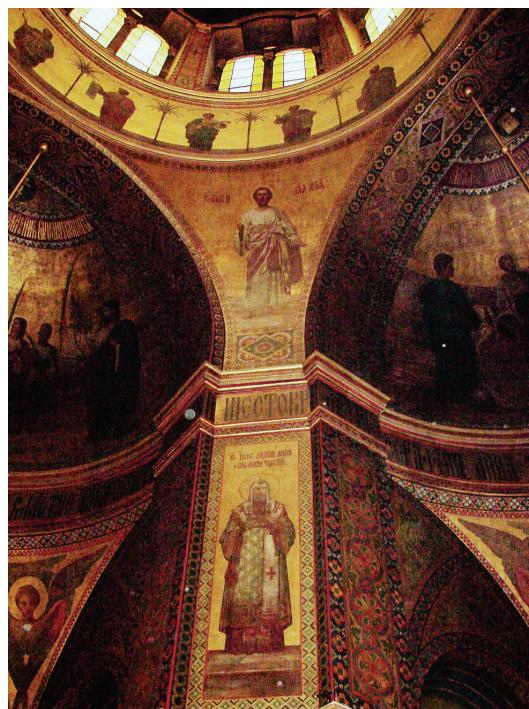


Рис. 2. Фрагмент интерьера собора. На парусе изображение евангелиста Луки (худ. П.С. Сорокин), на столпе – митрополита Ионы (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 2. The fragment of the interior of the cathedral. Image of Luke the evangelist is on the pendentive (P. Sorokin), image of Jonah the Metropolitan of Moscow is on the pillar (A. Beideman). Photo by V. Zherdieu

Полукупола. Сюжеты из земной жизни Христа, изображенные в полукуполах, соответствуют основным моментам литургии [4. Р. 43]. Восточный: Тайная Вечеря (Е.С. Сорокин); южный: Въезд Господень в Иерусалим (Ф.А. Бронников, два акварельных эскиза хранятся в СГХМ им. А.Н. Радищева); западный: Нагорная проповедь (Е.С. Сорокин и Ф.А. Бронников); северный: Рождество Христово (П.С. Сорокин).

Фриз центрального барабана: 14 пророков и Богоматерь-Знамение (М.Н. Васильев).

Центральный свод: Иисус Христос во Славе (Е.С. Сорокин).

Иконостас. Местный ряд (слева направо): свт. Николай Чудотворец, архидьякон Стефан на северных служебных дверях, Богоматерь, четыре медальона с евангелистами и Благовещение на Царских Вратах, Спаситель, Архангел Михаил на южных служебных дверях, св. кн. Александр Невский (Е.С. Сорокин). Верхний ряд (слева направо): царь Давид, пророк Моисей, Иоанн Предтеча (Ф.А. Бронников), Ветхозаветная Троица (П.С. Сорокин), Андрей Первозванный, император Константин Великий, св. равноапостольный князь Владимир Киевский (Е.С. Сорокин).

А.Е. Бейдеман. В трактовке образов святых из всей команды художников Бейдеман, пожалуй, наиболее приблизился к византийской иконографической традиции. Конечно, речь не идет о прямых репликах, скажем, мозаик Константинополя и Равенны или смелой стилизации в этом ключе, но есть важная составляющая понимания философии древнего искусства. Художник

избегает яркой палитры, работая преимущественно в охристо-серебристой гамме, что наряду с фронтальностью и выраженной статикой придает ощущение «бес плотности» фигурам святителей. Близость к традиционной иконографии придают монументальная архитектоника ниспадающих одеяний и почти иконописная аскеза ликов. Более того, эта «иконографичность» святителей становится более очевидной рядом с академической живописной трактовкой образов евангелистов кисти Е.С. Сорокина с активными диагоналями складок, индивидуальной портретной характеристикой и внутренней динамикой.

Тот же самый, близкий к иконописному, подход читается в композициях Деисуса и Ахтырской Богоматери со св. Марией Магдалиной и св. Иоанном, написанных Бейдеманом в боковых нишах (рис. 3, 4).



Рис. 3. Деисус (худ. А.Е. Бейдеман. Образ Спасителя скрыт за киотом). Фото В.В. Жердева

Fig. 3. Deesis (A. Beideman. Image of Savior is behind the iconcase). Photo by V. Zherdiev



Рис. 4. Св. Мария Магдалина и св. Иоанн (худ. А.Е. Бейдеман. Образ Ахтырской Богоматери скрыт за крестом). Фото В.В. Жердева

Fig. 4. St. Mary Magdalena and St. John (A. Beideman. Image of Our Lady of Achtyr is behind the cross). Photo by V. Zherdiev

Вообще живописный подход Бейдемана стоит особняком в академическом живописном ансамбле, созданном братьями Сорокиными, Васильевым и Бронниковым. Тогда, в 1860-х гг., он приблизился к пониманию духа древней иконы больше, нежели Васнецов и Нестеров в конце 1890-х гг. Бейдеман уловил ту самую, не «плотскую», а духовную основу иконописи. В его образах нет «прямых цитат» из произведений византийского или древнерусского сакрального искусства, как, например, в росписях кисти Г.Г. Гагарина в церкви в Баден-Бадене, но, бесспорно, Байдеман знаком с древней иконографией. Собственно, Бейдеман был одним из первых мастеров, кто наряду с Г.Г. Гагарином участвовал в возрождении «византийской» живописи, как ее понимали в то время.

Также если соотносить парижский вариант Деисуса и Ахтырской Богоматери с ранними византийскими образцами, то уместно привести в сравнение Деисус из церкви Богородицы Паммакаристы (мечеть Фетхие Джами) в Стамбуле (мозаики в апсиде (Спаситель на троне), на северной (Богоматерь) и на южной (Предтеча) стенах вимы (начало XIV в.)) или мозаичный Деисус в южной галерее (хотя и полностью утрачена нижняя часть фигур) из св. Софии Константинопольской. Но следует отметить, что в иконографический тип, заложенный Бейдеманом в парижский образ Предтечи, включен и свиток в руках святого, хотя для иконографии Предтечи, одетого в гиматий и длиннополый хитон, свиток не присущ. Свиток обычно изображался в руках Предтечи, одетого в короткую власяницу (один из типов – Ангел Пустыни). Бейдеман, создавая свой образ Предтечи, комбинирует два иконографических типа (рис. 5).



Рис. 5. Образ Спасителя и св. Иоанн Предтеча из Деисуса (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 5. Savior and St. John the Baptist from Deesis (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Пусть фигуры, написанные Бейдеманом в нишах, еще решаются по принципам светотеневой лепки объема форм, но постановка фигур, жесты заимствованы уже у иконописных образцов. Отсутствие динамической напряженности, лежащей в основе академического рисунка фигуры человека, делают образы Бейдемана почти невесомыми. Эти образы – уже не запечатленные статисты «из плоти и крови», изображающие библейскую сцену, это – по-

пытаха отделить духовное отражение от физической оболочки. И это отчасти Бейдеману удалось. Собственно, и в мозаичных иконах, созданных по оригиналам Бейдемана для второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора (первоначально приписываемых Ф.П. Брюллову), также просматривается попытка ухода в иконографическую аскезу образов святых (св. Анна и св. Елизавета и др.) в отличие от академического подхода других художников, занятых в росписях собора.

Во время литургии, когда открываются Царские Врата иконостаса собора св. Александра Невского, зрителю открывается образ Христа – Великого Архирея (в саккосе с великим омофором) в золотом круге с расходящимся асси-стом (рис. 6).

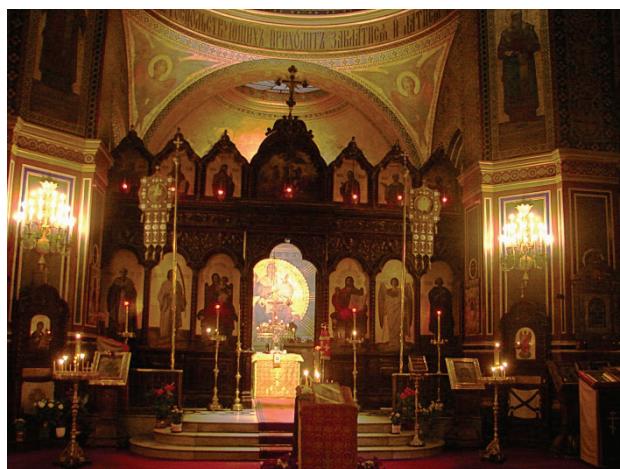


Рис. 6. Иконостас собора. Фото В.В. Жердева
Fig. 6. Iconostasis of the cathedral. Photo by V. Zherdiev

Христос на алтарной стене композиционно полностью повторяет образ Христа в центральном своде и также изображен с благословляющими перстами, восседающим на престоле, поддерживаемом двумя серафимами (рис. 7).

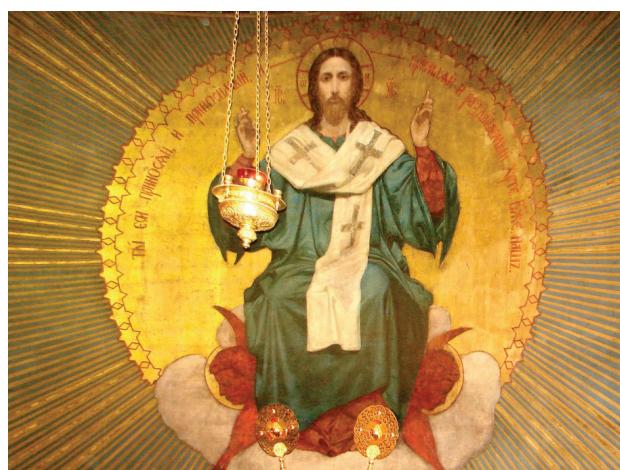


Рис. 7. Христос – Великий Архирей (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева
Fig. 7. Christ the Great Bishop (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Серафимы написаны локальными красными силуэтами. По левую и правую руку от Христа попарно изображены составители Божественной литургии: св. апостол Иаков, св. Иоанн Златоуст, св. Василий Великий и св. Григорий Богослов (рис. 8, 9). В ризнице находятся изображения св. Митрофана Воронежского (рис. 10) и преп. Иосифа Песнописца.



Рис. 8. Св. апостол Иаков и св. Иоанн Златоуст (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева
 Fig. 8. St. Jacob the Apostle and St. John Chrysostom (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

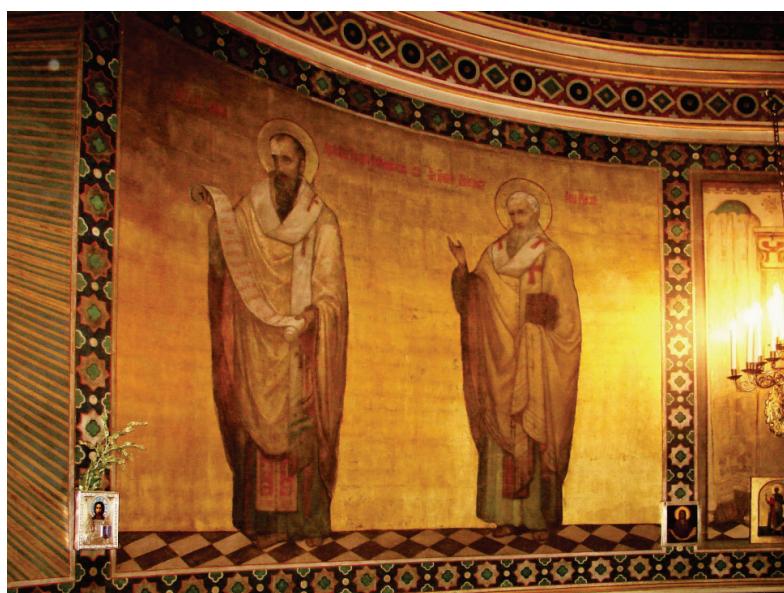


Рис. 9. Св. Василий Селикий и св. Григорий Богослов (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева
 Fig. 9. St. Basil the Great and St. Gregory the Theologian (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev



Рис. 10. Св. Митрофан Воронежский (худ. А.Е. Бейдеман). Фото В.В. Жердева

Fig. 10. St. Mitrofan of Voronezh (A. Beideman). Photo by V. Zherdiev

Все изображения святых также принадлежат кисти А. Бейдемана, однако образ Христа – Великого Архиерея существенно отличается по манере письма от остальных персонажей в апсиде более тщательной моделировкой как лица, так и одеяния. Образы составителей литургии и святых в ризнице написаны более обобщенно, чем образы святителей на столпах и образы в нишах, панели становятся более сдержанной и строится на сочетании охр и умбр, что приближает манеру живописи Бейдемана к фресковой. При этом сужается тональный диапазон в самой живописи, исчезают темные тона, художник начинает работать в серой шкале, что обуславливает и общее «серебристое» звучание живописи: образы становятся еще более «бесплотными» по сравнению с образами на столпах и в нишах. В рассмотрении аналогов композиционного построения росписи в апсиде парижского собора можно провести параллели со святительским чином в апсиде св. Софии Киевской, где также в ряду святителей изображены св. Василий Великий, св. Иоанн Златоуст, св. Григорий Богослов.

Тем не менее при соотношении росписей Бейдемана в парижском храме с его станковыми и монументальными произведениями разных лет замечается большая разница в стилевом решении, особенно сопоставляя с сохранившимися в Государственном Русском Музее акварельными эскизами Бейдемана для росписей в Крестовоздвиженской церкви в Ливадии: Рождество Богородицы (бумага, акварель, золото. 34,3 × 43,5 см); Тайная Вечеря (бума-

га, акварель. $33,9 \times 55,5$ см); Евхаристия (бумага, акварель, карандаш, золото. $27,4 \times 52,8$ см), Плащаница (бумага, акварель, карандаш. $20,3 \times 39,8$ см), а также эскизами: Вседержитель для плафона центрального барабана в церкви св. Ольги (бумага, акварель, золото. $38,6 \times 38,7$ см (круг)), Иисус Христос на троне для мозаики усыпальницы князя Пожарского в Спасо-Ефимиевом монастыре в Суздале (бумага, акварель, тушь, перо. $26,7 \times 23,5$ см). Очень важный аспект – графическое начало в них превалирует над живописным: рисунок складок, тонкость рисунка ликов и всевозможных деталей буквально отодвигают на второй план восприятие цветовой подкладки с ее прозрачной ненавязчивостью оттенков. Также и в мозаичном панно, в которое была переведена оригинальная запрестольная роспись Бейдемана «Воздвижение Честного Животворящего Креста», прочитывается характерный графический почерк мастера (рис. 11).

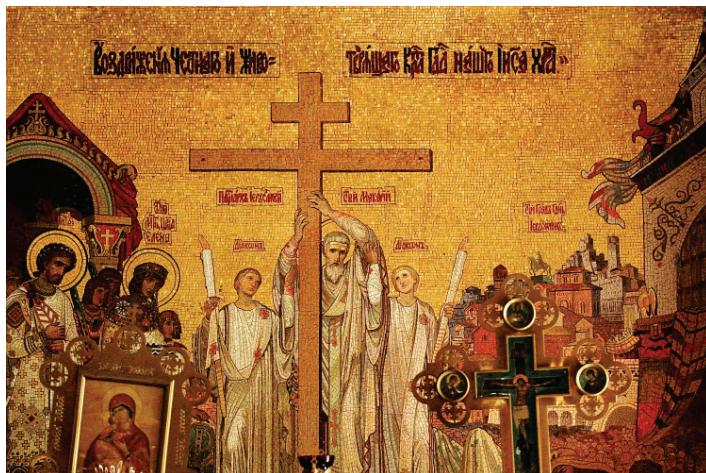


Рис. 11. Воздвижение Честного Животворящего Креста. Мозаика по оригинал А.Е. Бейдемана. Ливадия. Фото В.В. Жердева

Fig. 11. Exaltation of the Holy Life-giving Cross. Mosaics after the A. Beldeman's original. Livadiya. Photo by V. Zherdiev

Тонко решаются черты лиц всех участников священнодействия: Патриарха Иерусалимского Макария, равноапостольных императора Константина и его матери императрицы Елены, а также придворных и диаконов. Примечательно использование иконографической стилизации архитектуры. Живописная манера его монументальных произведений отличается от манеры станковых произведений. Однако и в них ясно и четко прочитывается рука хорошего мастера, как в сохранившемся программном эскизе на малую золотую медаль «Бегство Святого Семейства в Египет» (1853, $52,5 \times 70$ см). Тщательное внимание к деталям не только в эскизах росписей, но и живописных полотнах, раскрывает А. Бейдемана именно как великолепного рисовальщика, ведь он преподавал рисование и у великих князей Алексея и Сергея Александровичей. Бейдеман также и мастер станковой графики. Его многофигурная аллегорическая композиция «Апофеоз освобождения крестьян» (изд. В.Е. Генкеля, печать со стали Ф.А. Брокгауза в Лейпциге) большим тиражом разошлась после исторического Манифеста 1861 года. Широко известен образ Козьмы Пруткова, придуманный Бейдеманом совместно

с Л.М. Жемчужниковым и Л.Ф. Лагорио. Также живо и иронично решены персонажи, разработанные Бейдеманом для игральных карт (в 1862 г. для реконструкции печатных форм Карточной фабрики были заказаны новые эскизы игральных карт А.Е. Бейдеману, М.О. Микешину, а также А.И. Шарлеманю, эскизы которого и были реализованы). Но почему все же это графическое начало не проявляется в парижских росписях? И почему, несмотря на близость к иконографическому подходу, рисунок некоторых фигур характеризуется «рыхлостью», исчезает графическая четкость и детализировка, которые словно растворились в цветовых пятнах силуэтов? Особенno это явственno в образах Митрофана Воронежского и Иосифа Песнописца, и даже святых, предстоящих Христу, в апсиде, которые воспринимаются написанными много слабее митрополитов на столпах, не говоря о мощной живописи Е.С. Сорокина. Вряд ли это оригинальная задумка мастера, тем более в сравнении с эскизами для ливадийской церкви или церкви св. княгини Ольги в Михайловке, близ Стрельны (арх. Д.И. Гримм), – все они создавались в 1860-х гг. И, надо полагать, почерк Бейдемана во всех трех объектах был одним и тем же. Вероятнее всего, ответ кроется в последующих вмешательствах в живописную поверхность. Со временем настенная живопись сильно почернела от копоти свечей и попыток «реанимировать» цвет с помощью пропицков поверхности «деревянным маслом» [5. С. 114], что привело к разрушению и изменению цветопередачи красочного слоя, кроме того, проблемное техническое состояние здания впоследствии потребовало ряда реставрационных вмешательств в 1926–1929 гг. [6. Р. 157].

Имея возможность визуального детального изучения живописной поверхности и основываясь на собственном многолетнем художественно-реставрационном опыте, автор статьи пришел к некоторым заключениям. Вероятно, часть оригинального рисунка и живописи была видоизменена или утрачена в результате подновлений или тонировок. Также ответ может находиться в технологическом аспекте – особенностях грунта и краски, которые использовал Бейдеман, что могло привести к видоизменению живописи в результате химических процессов в самом красочном слое. Также его живопись оказалась нестойкой в сыром помещении Крестовоздвиженской церкви в Ливадии, что привело в 1887 г. к необходимости перевести поврежденный влагой оригинал «Воздвижения Креста» в мозаику, которую выполнили в мастерской А. Сальвиати. Для этого живопись Бейдемана в точности воссоздал на картоне академик А.Н. Попов, он же восстановил и остальную поврежденную настенную живопись в храме [7. С. 97]. К сожалению, до наших дней живопись Бейдемана в церквях в Ливадии и Михайловке не сохранилась, кроме переведенного в мозаику «Воздвижения Креста». Не сохранились и многие другие храмовые произведения мастера. Также в 1956 г. было полностью заменено живописное изображение Вседержителя, написанное Бейдеманом водостойкими красками в тимпане западного фасада Александро-Невского собора, на мозаичную копию Спаса из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне работы М. Герцели (светильник в руках Спасителя был заменен на Евангелие). Но это вопросы температурно-влажностных колебаний, технологий и прочих обстоятельств. Вероятно, при стабильных условиях и спустя много лет зритель мог бы увидеть совсем другой почерк А.Е. Бейдемана – ученика А.Т. Маркова и К.П. Брюллова.

Есть некоторые нестыковки в сведениях о дате работы Бейдемана в Париже. По данным авторитетного биографического источника конца XIX – начала XX в. «Русского биографического словаря» А.А. Половцова, в 1857 г. Бейдеман едет в Европу в надежде найти работу. Это, вероятно, после получения серебряной медали за эскиз «Смерть детей Ниобы» и звания художника XIV класса [8. С. 14]. После посещения Италии и Германии «он получил в Париже заказы для строящейся там православной церкви» [9. С. 659]. Летом 1860 г., после окончания работ в Париже, он возвращается в Петербург, где уже 2 сентября получает звание академика исторической живописи за композицию «Руфь на ниве Вооза» [Там же]. То есть, следуя этой логике, летом 1860 г. Бейдеман выполнил весь объем работ в Париже, хотя закладка храма состоялась в декабре 1859 г., а освящение только 30 августа 1861 г. Надо полагать, что реальные строительные работы были начаты в начале 1860 г., а к лету 1860 г. строительство было в самом разгаре и ни о какой росписи речи и быть не могло. С одной стороны, не доверять данным, приведенным в «Словаре» Половцова нет оснований, статья о Бейдемане писалась по архивным материалам Академии Художеств. Однако и в «Словаре» есть неточности или опечатки, которые могут поставить под сомнения некоторые датировки. Например, неверно указан год рождения художника: 1816 вместо 1826 г. Далее читаем, что в результате конкурса «художник (Бейдеман) получил должность адъюнкт-профессора наставника (6 ноября 1861 г.). В конце того же года, он был послан в Крым, в Ливадию, для работы в тамошней церкви» [Там же]. Но только в 1862 г. придворный архитектор И.А. Монигетти (1819–1878) представил императору проекты реконструкции и постройки новых зданий в Ливадии. Крестовоздвиженская церковь была заложена 8 сентября 1862 г. и была перестроена Монигетти в «грузино-византийском» стиле из дворцового костела графа Л. С. Потоцкого, прежнего владельца Ливадийского имения. В июле того же 1862 г. Бейдеман представил смету «на написание образов для *предполагаемой* во дворце в Ливадии церкви». К лету 1863 г. храм был возведен, но из-за задержки доставки из Италии мраморных украшений пришлось задержать внутренние работы. Прибывшему в Ливадию для написания 36 образов Бейдеману пришлось возвращаться в Петербург, в своих записках он выразил предположение, что отделочные работы затянутся «еще на четыре с половиной недели, если не более» [7. С. 51]. Из этого следует, что живописные работы в храме начались только во второй половине 1863 г. В ноябре же 1863 г. Александр Егорович получил распоряжение и на разработку хоругвей для храма [10. С. 27]. В ливадийской церкви внутренние отделочные работы продолжались до 1866 г., а запрестольный образ «Воздвижения Креста» кисти Бейдемана датируется 1865 г. В 1866 г. за росписи для Крестовоздвиженской церкви Бейдеман был награжден орденом св. Станислава 2-й степени [7. С. 57]. Кроме того, в 1860-х гг. у Бейдемана вообще был насыщенный творческий период: образы Анны и Елизаветы для Исаакиевского собора, образ Спасителя для мозаики в усыпальнице князя Пожарского, росписи в церквях в Михайловке, в Инженерном управлении, иконы для иконостаса церкви в Александровской больнице, эскиз иконостаса для храма в Военно-чертежной школе в Петербурге [9. С. 659]. Поэтому все же наиболее вероятными являются данные, что Бейдеман закончил работы в Париже в 1867 г., за два года до своей трагической гибели [4. С. 60].

Выводы

Цикл росписей, выполненный А.Е. Бейдеманом для собора в Париже, является одним из первых образцов церковной монументальной живописи XIX в., в которой проявилось обращение к образцам древней иконописи. «Византийская» оригинальность стиля Бейдемана отчетливо прочитывается в контексте общей программы росписей храма, выполненной разными мастерами в академическом стиле. Для сравнения, росписи в церкви в Баден-Бадене, выполненные Г.Г. Гагариным также в синтезе реалистической живописи и приемов иконографии, появились только в начале 1880-х гг., а мозаичные иконы, созданные в этом же стиле по эскизам Г.Г. Гагарина и М.Н. Васильева, в Покровской церкви в крымской Нижней Ореанде были смонтированы только в начале 1890-х гг. Сохранившиеся мозаичный запрестольный образ и эскизы Бейдемана для росписей в ливадийской церкви являются также одними из первых образцов перехода к иконографическим приемам, воплощенными в Крыму.

Литература

1. Жердев В.В. Романские черты в проекте русского собора архитектора Р.И. Кузьмина в Париже // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 3. С. 80–90.
2. Грабар А.Н. Кафедральный Собор св. Александра Невского в Париже и св. София Константинопольская // Церковный Вестник Западно-Европейской Епархии. 1957. № 2 (66). С. 22–37.
3. Антонов В.В., Кобак А.В. Русские храмы и обители в Европе. СПб. : Лики России, 2005. 399 с.
4. Smirnova N. La Cathédrale Saint-Alexandre-Nevsky. Paris : Édition du Conseil Paroissial, 2011. 127 p.
5. Черкасов-Георгиевский В. Русский храм на чужбине. М. : Паломникъ, 2003. 312 с.
6. Ross N. Saint-Alexandre-sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origins à 1917. Cerf histoire, Institut d'études slaves, 2005. 320 p.
7. Калинин Н.Н., Земляниченко М.А. Романовы и Крым. Севастополь : Бизнес-Информ, 2010. 320 с.
8. Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / сост. С.Н. Кондаков. М. : Антик-Бизнес-центр, 2002. 607 с.
9. Русский биографический словарь / под ред. А.А. Половцова. СПб. ; М., 1900. Т. 2. 796 с.
10. Земляниченко М. Дворцовая церковь в Ливадии: история Крестовоздвиженского храма. Симферополь : Н. Ореанда, 2009. 64 с.

Vitalii V. Zherdiev, Kharkov State Academy of Design and Arts (Kharkov, Ukraine).
E-mail: vzhherdyev@hotmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 149–162.
DOI: 10.17223/2220836/41/12

A.YE. BEIDEMAN'S MURALS IN ST. ALEXANDER NEVSKY CATHEDRAL IN PARIS IN CONNECTION WITH THE CRIMEAN PERIOD OF THE ARTIST'S OEUVRE

Keywords: Alexandre Yegorovich Beideman; St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris; R.I. Kuzmin; Holy Cross Exaltation Church in Livadiya.

The article is about the little-known murals in St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris (1859–1861, architect R.I. Kuzmin), painted by Alexander Yegorovich Beideman (1826–1869). The scientific novelty of the results obtained is in the fact that for the first time A. Beideman's religious works from the Parisian cycle are introduced and placed into scientific circulation. This cycle is master's most significant preserved religious work and unique in the Orthodox ecclesiastical art of Western Europe of the second half of the 19th century. Although such brilliant masters as E.S. Sorokin, P.S. Sorokin,

M.N. Vasilyev and F.A. Bronnikov worked on the creation of the polychrome ensemble of the Parisian cathedral together with Beideman, his murals in Paris became one of the first in the academic period of Russian ecclesiastical art, in which the transition to the traditions of Byzantine iconography was manifested.

Beideman painted eighteen images in the lower part of the temple and on the pillars. Images of Our Lady of Akhtyr with St. Mary Magdalene and St. John are in the niche to the left of the central apse; the Deesis with the Virgin and St. John the Baptist is in the niche to the right of the central apse. Images of Christ the Great Bishop, St. Jacob the Apostle, St. John Chrysostom, St. Basil the Great and St. Gregory the Theologian are in the central apse. Images of St. Mitrofan of Voronezh and St. Joseph the Songwriter are in the sacristy. The image of New Testament Trinity is in the conch. Images of Metropolitans of Moscow Peter, Alexius, Jonah, and Philip are on the pillars below the evangelists. The artist avoided a bright palette, working mainly in the ocher-silver gamma, which, along with the frontality and pronounced statics, gave a sense of "incorporeity" to the figures of the saints. The closeness to the traditional iconography was given by the monumental architectonics of the flowing robes and the almost iconographic austerity of the faces. But, nevertheless, there is a big difference in the style solution of Beideman's paintings in the Parisian cathedral compare to his easel and monumental works of different years. Especially comparing to Beideman's watercolor etudes for the murals in the Holy Cross Exaltation Church in Livadiya (architect I.A. Monighetti) and St. Olga church of in Mikhailovka near Strelna (architect D.I. Grimm). The author of the article comes to the conclusion, based on the field research materials, his own restoration and research experience and the comparison of Beideman's surviving works, in particular, in Livadiya, that the painting in the Parisian cathedral could have been somewhat modified over time. But the artist's conscious stylistic manner is also possible. The chronology of Beideman's creative path, the exact period of his work in Paris, has been clarified in comparison with the period of his work in the Livadiya church in Crimea.

References

1. Zherdev, V.V. (2016) Romanskie cherty v proekte russkogo sobora arkhitektora R.I. Kuz'mina v Parizhe [Romanesque features in R.I. Kuzmin's design of the Russian Cathedral in Paris]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA – Decorative Art and environment. Herald of the MGHPA.* 3. pp. 80–90.
2. Grabar, A.N. (1957) Kafedral'nyy Sobor sv. Aleksandra Nevskogo v Parizhe i sv. Sofiya Konstantinopol'skaya [St. Alexander Nevsky Cathedral in Paris and St. Sophia of Constantinople]. *Tserkovnyi Vestnik Zapadno-Evropeyskoy Eparkhii.* 2(66). pp. 22–37.
3. Antonov, V.V. & Kobak, A.V. (2005) *Russkie khramy i obiteli v Evrope* [Russian churches and monasteries in Europe]. St. Petersburg: Liki Rossii.
4. Smirnova, N. (2011) *La Cathédrale Saint-Alexandre-Nevsky.* Paris: Édition du Conseil Paroissial.
5. Cherkasov-Georgievskiy, V. (2003) *Russkiy khram na chuzhbine* [A Russian Temple in a Foreign Land]. Moscow: Palomnik.
6. Ross, N. (2005) *Saint-Alexandre-sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origines à 1917.* Cerf histoire, Institut d'études slaves.
7. Kalinin, N.N. & Zemlianichenko, M.A. (2010) *Romanovy i Krym* [The Romanovs and the Crimea]. Sevastopol: Biznes-Inform.
8. Kondakov, S.N. (2002) *Spisok russkikh khudozhnikov k yubileynomu spravochniku Imperatorskoy Akademii khu-dozhestv* [The list of Russian artists to the Anniversary Collection of the Imperial Academy of Arts]. Moscow: Antik-Biznes-tsentr.
9. Polovtsov, A.A. (ed.). (1900) *Russkiy biograficheskiy slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. Vol. II. St. Petersburg; Moscow: [n.d.].
10. Zemlyanichenko, M.A. (2009) *Dvortsovaya tserkov' v Livadii: istoriya Krestovozdvizhenskogo khrama* [The court church in Livadiya: the history of Holy Cross Exaltation Church]. Simferopol: N. Oreanda.

Л.В. Ненашева

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СЕВЕРНЫХ РУКОПИСНЫХ КНИГ¹

Исследуется орнамент рукописных памятников XV–XIX вв., созданных на территории Архангельской области и хранящихся теперь в Музейном объединении «Художественная культура Русского Севера». Цель данного исследования – представить орнамент как датирующий признак. Украшения рукописных книг являются не только красивой иллюстрацией, но и признаком, который помогает датировать рукопись или подтвердить дату источника. В статье также уточняется тип декора, который встречается в северных рукописях.

Ключевые слова: декор, миниатюра, северная рукописная книга, поморский орнамент, XV–XIX вв.

Русская рукописная книга всегда славилась богатым художественным оформлением. Миниатюры, яркие заставки, узорные инициалы, заголовки, писанные вязью, – все это и украшает рукопись, и помогает раскрыть содержание текста. Северная книга в художественном убранстве не стала исключением. Актуальность выбранной проблематики состоит, во-первых, в назревшей необходимости восполнить пробел в наших представлениях о книжном рукописном наследии и в целом о культуре Русского Севера. Во-вторых, появление подобного исследования на региональном материале совпадает с возросшим интересом к рукописным центрам, созданным на периферии Московского государства XV–XIX вв., а также к истории рукописного наследия старообрядчества.

В фондах Архангельского музеяного объединения «Художественная культура Русского Севера» хранится 69 рукописных памятников, найденных на территории Архангельской области. Основная часть рукописей – сборники с житиями, молитвами, службами, с толкованиями заповедей и молитв, сборники для богослужебного пения с крюковой и линейной нотописью. В фондах музея находятся также духовно-назидательные сборники, созданные старообрядцами в рассматриваемый период. Распределение рукописей по векам: XV – 1, XVI – 4, XVII – 12, XVIII – 20, XIX – 27, XX – 5. Многие книги содержат роскошные образцы «поморского» орнамента, уникальные миниатюры, иллюстрирующие и комментирующие текст, изображающие фигуры и сцены, которые способны углубить понимание текста. Как правильно замечает Э.С. Смирнова, большинство рукописей, в отличие от икон, находится в хранилищах музеев и поэтому недоступно широкому кругу специалистов по искусству рукописных книг [1. С. 5]. Задача исследователей, занимающихся рукописными источниками музеиных собраний, – дать полное научное описание памятников письменности, тем самым максимально представить рукописные памятники широкому кругу интересующихся.

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ (проект 17-14-29005-ОГН).

Работа по атрибуции памятников письменности велась пять лет, ее результатом стал каталог рукописных книг, хранящихся в Музейном объединении. Основными задачами были составление палеографического описания каждого источника, определение точного названия памятника, установление даты написания каждой рукописи, так как в основном памятники были не датированы. При определении даты учитывались косвенная дата, бумажные знаки, орнаментальное оформление списка. Для более точного названия рукописи составлялось подробное содержание.

Цель данной статьи – показать художественное оформление рукописных памятников, созданных на Русском Севере, и представить орнамент как датирующий признак. В некоторых рукописных текстах в качестве заставок используется оформление, взятое из печатной книги. Данные рисунки сравниваются с альбомами иллюстраций, такое оформление также помогает датировать список.

Самый ранний рукописный памятник музейной коллекции – Пролог (КП 3881, № 396-кн) [2. С. 10–13]. Написана данная рукопись в конце XV в. Пролог – один из популярных сборников в Древней Руси, а затем и в Московском государстве, он содержит слова на праздники и краткие жития святых, распределенные по дням года, в которые празднуется их память.

Исследуемый памятник относится к сентябрьской половине, в него входят слова и нравоучительные повести с сентября по февраль включительно. По составу описываемый Пролог относится к первой (краткой) редакции, в него включены следующие чтения: 6 сентября «Страсть святыхъ мучеников Еудоксия, Ромола, Пропосита, Зинаона, Макарея, иже с ними» (л. 11); 12 сентября «Страсть святого мученика Феодота» (л. 23); 4 октября «Страсть свято-го Дионисия архиепископа» (лл. 83 об.–84); 27 декабря память «преподобнаго отца нашего Феодора» (лл. 267–267 об.) и т.д. [3. С. 286–289]. В данный памятник включены тексты, связанные с русскими церковными датами, напри-мер: 2 сентября – память святого Глеба, князя русского; 4 ноября – день освящения церкви Софии в граде Киеве; 5 ноября – память святого отца нашего Варлаама, рожденного в Новгороде, и др. [4. С. 31].

Начальные листы памятника не сохранились. Список не датирован, по водяным знакам его можно отнести к последней трети XV в. На бумаге про-сматривается два бумажных знака: «Перстень с большим остроконечным камнем» – типа Лихачев № 1262–1263 (1497 г.) и Briguet № 689 (1457–1458, 1461–1462, 1472–1473 гг.); «Корона с зубчатыми листьями, с трилистником посередине» – типа Лихачев № 1022–1023 (1459 г.), №№ 1066, 1067, 1068, 1070 (1464 г.); № 2664 (1477 г.), № 4038 (1456 г.) [4] и Briguet № 4645 (1459–1469 гг.) [2. С. 10].

В исследуемом списке на листах 141, 290, 365 имеются заставки балкан-ского стиля. Данный тип оформления рукописей вошел в моду в XV в., был заимствован из южнославянских рукописных источников. В.Н. Щепкин называет орнамент балканским и отмечает, что наряду с балканским орна-ментом в XV в. появляется неовизантийский стиль, который «только еще прививается, сначала – в своем болгарском варианте, потом в более строгих образцах, идущих из Византии» [5. С. 72]. Л.В. Черепнин справедливо указы-вает на односторонний характер классификации В.Н. Щепкина и подчеркива-ет самобытность орнамента русской книги. По мнению Л.В. Черепнина, ор-

намент XV в. «развивался на основе традиций орнамента Древней Руси XI–XII вв. и чудовищного стиля XIII–XIV вв. Более удачными представляются названия стилей орнамента XV в. по самой манере украшений: жгутовый, или плетеный, и растительный» [6. С. 272].

Орнамент в Прологе представлен в форме геометрического рисунка. Мотив орнамента – плетение кругов и полукружий из лент, выделенных киноварью. Заполнение основного фона зеленой краской с белыми жемчужинами и желтой краской с белыми ромбами, выложенными в виде трилистника в местах плетения лент и в форме четырехлистника в центре кругов. Обрамляют геометрический рисунок синие дорожки, усыпанные белыми мелкими кружочками, или жемчужинами. По углам заставок стилизованные стебли и листья вместо бутона, принятых в балканском орнаменте. Третья заставка на л. 365 отличается от двух предыдущих тем, что заключает в себе пять переплетенных между собой кругов. Заставка выполнена в той же цветовой палитре. Все заставки не раскрашены до конца (рис. 1–3). По систематизации орнамента Т.Б. Уховой, заставки в Прологе можно отнести ко второй группе [7. С. 29].



Рис. 1. Пролог. Кон. XV в. Л. 141
Fig. 1. Prologue, late 15th century, sheet 141



Рис. 2. Пролог (КП 3881, № 396-кн). Л. 290
Fig. 2. Prologue (KP3881, No.396-kn), sheet 290



Рис. 3. Пролог (КП 3881, № 396-кн). Л. 365
Fig. 1. Prologue (KP 3881, No. 396-kn), sheet 365

Киноварные инициалы К (л. 141), Х (л. 290) и Т (л. 365) также балканского типа с зелеными листочками. Л.В. Черепнин отмечает, что «инициалы плетеного стиля представляют собой буквы, как будто бы стянутые в разных своих частях узлами» [6. С. 273]. Заголовки киноварные, в крупных заголовках первая строка вязью или с элементами вязи. Тонкие киноварные инициалы в основном тексте выполнены также в балканском стиле.

Л.В. Черепнин указывает, что «плетеный орнамент был распространен в рукописях Северо-восточной Руси» в XV в. [6. С. 273], поэтому можно сказать, что в исследуемом списке конца XV в. оформление этого памятника подтверждает датировку, установленную по бумажным знакам.

В некоторых рукописях, хранящихся в фондах Музейного объединения, миниатюры и заставки скопированы с печатных изданий. Так, «Псалтырь с восследованием» (КП 19818, 242-кн) списана с печатного издания 1651 г., о чем имеется запись на л. 212: «*Списащая книга сия Псалтырь с напечатанной в Москве в лето 7159-е (1651 г.) Псалтыри при благочестивом государе и великому князю Алексию Михайловиче и при патриархе Иосифе*» [2. С. 113]. Книга написана на 213 листах, форматом в 4⁰, полууставом, одним почерком. По всей рукописи используется бумага с литерами ВФСТ и белой датой 1782: знак, аналогичный у С.А. Клепикова под № 153 (1780–1784 гг.) [8. С. 44].

Данная рукопись небогато оформленена: в ней имеются большие и малые инициалы с элементами растительного орнамента, заголовки оформлены вязью. На л. 17 об. расположен рисунок с изображением царя Давида, миниатюра выполнена пером по карандашной основе. Рисунок, скорее всего, скопирован с издания 1651 г., как и вся книга. Гравюра «Давид» в издании Псалтыри 1651 г., по мнению А.А. Сидорова, впервые напечатана с доски в Псалтыри 1625 г. и повторена в последующих изданиях 1631, 1636, 1638, 1641, 1642, 1645 (два раза), 1647, 1649 (два раза), 1650, 1651, 1652, 1654, 1660 гг. (рис. 4). На гравюре Давид «изображен под аркой, пишущим между двух колонн, разрисованных диагональным цветочным узором, на белом фоне; пол расчерчен ромбами». Сравнивая издания Псалтыри 1615 г. с изданием 1625 г., А.А. Сидоров приходит к выводу, что «Давида» 1625 г. и фронтиспис Псалтыри 1615 г. сделал один мастер – Кондратий Иванов [9. С. 174].

На рисунке рукописной книги фигура царя Давида практически закончена, но голова и плечи псалмопевца не склонились над листом бумаги, немноги опущены глаза, приподнята вверх левая нога, на колено которой царь Давид опирается, чтобы писать псалмы. Фронтиспис обозначен контурно: прорисована рамка, начато оформление арки, сделаны наброски колонн, пол расчерчен ромбами, даны наброски сиденья, стола и подсвечника со свечой (рис. 5). Однако этот рисунок по манере исполнения очень похож на гравюру печатного издания 1651 г., а следовательно, и на рисунок издания 1625 г. Копия, выполненная с гравюры, единственная в данном памятнике. Заставки в книге не были сделаны писцом, хотя на листах над заголовками оставлено место.

В сборнике начала XIX в. (КП 23833, 473-кн) содержится две миниатюры: Богородицы с младенцем и Ефрема Сирина, выполненные иконографическим типом [2. С. 174–207]. Рукопись написана на 397 листах, форматом в 4⁰, крупным и мелким полууставом одним почерком. Текст написан разными перьями, поэтому буквы прорисованы с толстым или тонким нажимом пера. Памятник был сделан в первой четверти XIX в., на что указывает белая дата – 1815 г. По всей книге используется бумага с филигранями: 1) лл. 1–17 литеры ВМ (левая сторона), А и ПМ (правая сторона) – аналогичный у С.А. Клепикова № 124 (1810–1812 гг.) [8. С. 43, 44], во втором издании С.А. Клепикова № 136 (1807–1809 гг.) [10. С. 17]; 2) лл. 18–395 белая дата

1815 г. и литеры ВМ (левая сторона), М и Б (правая сторона) – аналогичный у С.А. Клепикова № 126 (1811–1818 гг.), № 127 (1815 г.) [8. С. 43, 44] и у С.А. Клепикова № 138 (1810 г.) [10. С. 17].

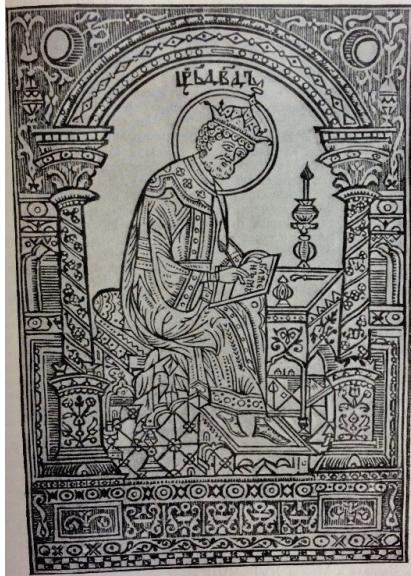


Рис. 4. Давид. Фронтиспись Псалтыри (Москва, 1615 и след.)

Fig. 4. David. Psalter Frontispiece (Moscow, 1615 and later)



Рис. 5. Давид. Фронтиспись рукописной Псалтыри (КП 19818, 242-кн)

Fig. 5. David. Handwritten Frontispiece of Psalter (KP 19818, 242-kn)

Миниатюра Богоматери содержится на л. 5 об. Иконографический тип рисунка можно отнести к типу «Одигитрия», что в переводе с греческого означает «Путеводительница». Первоначально такое название носила древняя икона, приписываемая апостолу Луке. Хранилась она в Константинополе и являлась главной святыней Византийской империи. С этой иконы было сделано много списков, таким образом, сложился торжественный тип изображения указывающей путь Богородицы. Одной из лучших русских икон такого типа считается «Богоматерь Одигитрия», созданная в 1482 г. великим древнерусским художником Дионисием, принадлежащая сейчас Государственной Третьяковской галерее. Совпадает с этой иконой во всех деталях «Богоматерь Смоленская». Другие иконы этого типа: «Одигитрия Тихвинская», «Одигитрия Седмизерская», «Одигитрия Грузинская». Все они раскрывали разные грани и оттенки в образе Богоматери Путеводительницы [11. С. 38]. Богородица изображена с Иисусом Христом на руках. Одной рукой она указывает на сына, Младенец строго смотрит перед собой и правой рукой благословляет. В левой руке у него свиток как знак Его учения. На изображении преобладает красный цвет, в красные одежды облачена Богородица, и желтый цвет, в который украшены нимбы и одеяние Младенца (рис. 6). На л. 280 об. содержится миниатюра с изображением святого Ефрема Сирина перед 49-м словом: «Того же святого и преподобного отца нашего Ефрема о покаянии. Слово 49» (рис. 7). Преподобный Ефрем Сирин изображен на миниатюре в иконографическом варианте: правая рука поднята в крестном знамении,

в левой преподобный держит свиток. В старопечатных книгах Ефрема Сирина обычно изображают как царя Давида и как апостолов – слагающим поучения.



Рис. 6. Богоматерь Одигитрия

Fig. 6. Odigitria, Mother of God



Рис. 7. Преподобный Ефрем Сирин

Fig. 7. Monk Ephraim the Syrian

На л. 6 данного сборника имеется заставка с растительным орнаментом из цветов с листьями, заключенная в линейную рамку. Заставка скопирована с орнамента, взятого из старопечатного памятника (рис. 8). Орнамент тонко прорисован чернилами, раскрашен темперой и акварелью, цвет красный. Рисунок состоит из крупных цветов и листьев, расположенных симметрично от центральных перевитых ветвей, верхние углы рамки оформлены крупными бутонами (рис. 9). А.В. Вознесенский указывает в каталоге, что такая заставка (№ 68) была напечатана в книгах, изданных в конце XVIII – начале XIX в., таких как «Житие Василия Нового» (1792–1795, 1801 гг.), «Псалтырь» (1784, 1790, 1794–1796, 1802–1803, 1812–1814 гг.), «Часовник» (1803–1805, 1812–1815 гг.) [12. С. 157]. Можно сказать, что при создании рукописи писец копировал орнамент из старопечатной книги того же времени, что и сама рукописная книга, т.е. начала XIX в.



Рис. 8. Заставка № 68 (из каталога А.В. Вознесенского [Там же])

Fig. 8. Image No. 68 (from the catalog of A.V. Voznesensky)



Рис. 9. Сборник начала XIX в. (КП 23833, 473-кн)
 Fig. 9. Collection of the early 19th century. (KP 23833, 473-kn)

Несколько памятников включает в себя как печатные, так и рукописные листы, восстановленные взамен утраченных, печатных. На таких листах вместо рисованной заставки вклеен печатный орнамент, который также помогает датировать памятник. Например, «Скрижаль духовная, или Откровение тайн церковных» (КП 23834, 472-кн) [2. С. 34–38]. У печатного варианта исследуемого памятника листы, где зафиксирована дата публикации, не сохранились. Дата создания книги указана на лл. 528–528 об. в рукописном тексте: «*В царствующем граде Москве в лето от создания мира 7164. От воплощения же Бога слова 1656, индикта 9, во 2 день. Напечатанная первое*». Дату создания уточняем также по иллюстрациям, расположенным на печатных листах. Заставки выполнены в технике ксилографии. На печатных листах имеются орнаментальные рисунки, отмеченные в альбоме А.С. Зерновой: л. 21 – № 378 (рис. 10), л. 419 – № 369 (рис. 11), л. 508 – № 376 (рис. 12) [13. С. 5, 38–40]. Все они указаны А.С. Зерновой как заставки, встречающиеся в «Скрижали», поэтому можно сделать вывод: рисунки подтверждают дату создания памятника, которая зафиксирована в рукописном варианте.



Рис. 10. Заставка (из альбома А.С. Зерновой [Там же])
 Fig. 10. Image (from the album of A.S. Zernova)



Рис. 11. Заставка (из альбома А.С. Зерновой [Там же])
 Fig. 11. Image (from the album of A.S. Zernova)



Рис. 12. Заставка (из альбома А.С. Зерновой [13])

Fig. 12. Image (from the album of A.S. Zernova)

Рукописные листки «Скрижали» датированы нами первой третью XVIII в. На листах 1–16, 456, 457, 464, 466, 467, 472, 474, 477 с рукописным текстом отмечен бумажный знак «Герб Амстердама» девятой разновидности, схожий со знаком из альбома филиграней Т.В. Диановой: № 393 (1714 г.), № 429 (1721 г.), № 459 (1737–1744 гг.) [14. С. 8, 122, 133, 141]. На рукописных листах 1, 12, 424, 455 вместо исконных рисунков «Скрижали» № 369 (см. рис. 11) и № 376 (см. рис. 12) вклеен орнамент, который в альбоме Зерновой отмечен как № 336; такой рисунок встречается в «Псалтыри» 1631 г. и в «Службе и житии Николая Чудотворца» 1640 г. [15. С. 31] (рис. 13). Однако на л. 441 над основным текстом также вклеен орнамент, который уже встречается в книгах начала XVIII в. В альбоме орнаментов такая иллюстрация находится под № 402 (Минея, декабрь 1714; Минея праздничная 1715; Псалтырь с восследованием 1716 гг.) [15. С. 157] (рис. 14). Это свидетельствует, что рукописный текст и оформление были сделаны в одно время и приблизительно восьмьюдесятью годами позже, чем сама книга.



336

Рис. 13. Заставка (из альбома А.С. Зерновой [13])

Fig. 13. Image (from the album of A.S. Zernova)



402

Рис. 14. Заставка (из альбома А.С. Зерновой [15])

Fig. 14. Image (from the album of A.S. Zernova)

В другом исследуемом памятнике «Азбука и Часовник» (КП 2120, 43-кн), также состоящем из печатного и рукописного варианта, на рукописных листах содержатся инициалы, скопированные с печатных изданий раннего периода [2. С. 30–33]. На печатных листах 79–80 об. содержится запись: «Начаты быша печатати сия книги Азбуки в' царствующем граде Москве в' лета 7145 (1637 г.), месяца генваря въ 29 день, на пренесение мощемъ святаго священно / мученика Игнатия богоносца. Совершены же быша сия книги Азъбуки того же 1637-го лета, месяца февраля въ 8 день, на память святаго великомученика Феодора стратилата, в' двадесят' четвертое лето, царства его, государя царя и великаго / князя Михаила Феодоровича всея Русии,

в' третие лето патриаршества отца его и богоольца святейшаго великаго кири патриарха Иасафа москов'скаго и всея Русии». Рукописный текст данного памятника выполнен на бумаге первой половины XIX в. и на бумаге конца XIX – начала XX в.

Текст на листах 32–46, написанных в первой половине XIX в., украшен малыми рукописными инициалами, скопированными со старопечатных изданий 1636–1637 гг., потому что основной текст памятника был напечатан в 1636 г. Все инициалы белого цвета на черном фоне помещены в прямоугольник. По альбому орнаментов книг московской печати XVI–XVII вв. было установлено, что инициалы Б (№ 627), В (№ 628), Г (№ 629), Д (№ 630), Л (№ 637), М (№ 638), Н (№ 639), Р (№ 642), С (№ 644), Ч (№ 649) встречаются в памятниках письменности 1636–1637 гг. [13. С. 71–72] (рис. 15, 16).

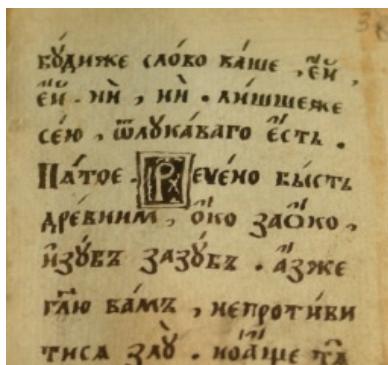


Рис. 15. «Азбука и Часовник» (КП 2120, 43-кн). Л. 38

Fig. 15. Azbooka and the Horologion (KP2120, 43-kn), sheet 38



Рис. 16. Инициал Р (из альбома А.С. Зерновой [Там же])

Fig. 16. Initial "P" (from the album of A.S. Zernova)

Старообрядческие рукописи XVIII–XIX вв., созданные на Русском Севере, часто были богато и красиво оформлены. Помимо художественного оформления, они были написаны красивым полууставом. М.Н. Сперанский называет такой полуустав «поморским письмом», которое, по его мнению, создалось «на старообрядческом Севере, главным образом в так называемом Поморье» [16. С. 115]. И В.Н. Щепкин [5. С. 79–80], и Л.В. Черепнин [6. С. 404] в исследованиях отмечают поморский орнамент старообрядческих рукописей, бытовавший в течение XVIII–XIX вв.

В коллекции музея содержится несколько рукописных памятников, оформленных поморским орнаментом и написанных красивым ровным полууставом. Это «Поморские ответы» Андрея Денисова 1723 г. (КП 7455, 51-кн), рукопись поступила в музей в 1980 г. из Москвы [2. С. 80–84]. В книге 6 заставок, выполненных акварелью (цвета – желтый, красный, зеленый) и позолотой в стиле поморской росписи (рис. 17). Заставки и рамка оформлены вертикально и симметрично, узоры в них расходятся симметрично от середины вправо и влево. Заставки имеют обрамление в форме вытянутого горизонтального прямоугольника с навершием и украшениями по сторонам. В центре заставок стилизованные вазы; от середины по бокам расходятся вьющиеся стебли с листьями. Навершия, углы и внутреннее убранство рисунка оформлены северными ягодами, похожими на морошку, малину, бруснику и черни-

ку (рис. 18, 19). На л. 28 заставка-рамка поморского орнамента, выполнена также чернилами и акварелью желтого, красного, зеленого цветов и золотом (рис. 20). Как отмечают В.П. Бударагин и Г.В. Маркелов, «наиболее характерный вид поморских украшений – большая заставка-рамка с вписанным внутри титулом книги» [17. С. 477]. Рисунок рамки-заставки написан в той же художественной манере: преобладание золотого оформления, зеленой, желтой и красной красками раскрашен рисунок; стилизованные вазы, от которых расходятся вьющиеся стебли и листья; в навершиях рисунка присутствуют птицы, похожие на чаек. В книге помещено девять инициалов, выполненных золотом в поморском стиле и украшенных растительными отростками, пышно стелющимися по полю листа (рис. 21, 22).



Рис. 17. Заставка. «Поморские ответы», 1723 г. (КП 7455, 51-кн)

Fig. 17. Image. "Pomor answers", 1723. (KP 7455, 51-kn)



Рис. 18. Заставка. «Поморские ответы», 1723 г. (КП 7455, 51-кн)

Fig. 18. Image. "Pomor answers", 1723. (KP 7455, 51-kn)



Рис. 19. Заставка. «Поморские ответы», 1723 г. (КП 7455, 51-кн)

Fig. 19. Image. "Pomor answers", 1723. (KP 7455, 51-kn)



Рис. 20. Заставка-рамка. «Поморские ответы», 1723 г. (КП 7455, 51-кн)

Fig. 20. Frame image. "Pomor answers", 1723. (KP 7455, 51-kn)

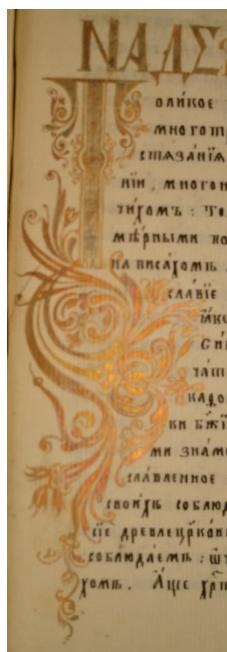


Рис. 21. Инициал Т. «Поморские ответы»

Fig. 21. Initial "T". "Pomor answers"



Рис. 22. Инициал В. «Поморские ответы»

Fig. 22. Initial "B". "Pomor answers"

Певческая рукопись «Праздники на крюковых нотах» (КП 14393, 448-кн) поступила в музей в 1990 г. из Архангельска, была написана в начале XIX в., о чем свидетельствует бумажный знак, расположенный по периметру листа, – орнаментальная рамка в виде полукуружий, соединяемых трилистниками [2. С. 160–166]. Углы рамки оформлены в виде двух полукуружий, соединенных бутоном с четырьмя листьями, в основание этих полукуружий помещен небольшой цветок в форме розетки. Отсутствуют литеры FAO. В середине листа у корешка расположен рожок с перевязью в гербовом щите, увенчанном короною, под щитом литеры AO. Филигрань схожа со знаком С.А. Клепикова № 810 (1803 г.) [8. С. 73, 241].

Памятник богато украшен. Лист 1 (рис. 23) и л. 33 (рис. 24) оформлены в виде рамки-заставки в стиле поморского орнамента с вписанным внутри заголовком. Мотивы рисунка сочетаются с характерными природными элементами северного края: в стилизованные вазы помещены ягоды малины, в рисунке симметрично от центра расположены переплетенные побеги с широкими листьями, колонны обвивают спиралевидные побеги со смородиновыми листами, в заставках присутствует изображение птиц, похожих на чаек, с длинными хвостами, с веточками ягод в клюве. Заставки (на лл. 5, 28 об., 72, 102, 143 об., 169, 195 об., 223 об., 246 об., 267, 285 об., 306 об.) также выполнены в поморском стиле, в иллюстрациях преобладает красный цвет с добавлением зеленого и обилием золота, в рисунках присутствуют те же мотивы: ягоды, широколистные стебли, птицы с веточкой в клюве. Заглавия представлены в виде витиеватых инициалов, украшенных растительными отростками, писанных красной краской, с начальной буквой, оформленной чернилами (рис. 25). В книге помещено одиннадцать крупных цветных инициалов, два из них, на л. 1 об. и л. 33 об. (рис. 26), занимают всю высоту листа. Инициалы выполнены в поморском стиле: украшены вьющимися стеблями, травами, цветами, птичками и раскрашены красной, зеленой красками, контуры инициала прорисованы золотом (рис. 27). Также в книге помещено двенадцать крупных киноварных инициалов, изящно декорированных тонко прорисованными цветами и стеблями (рис. 28). Очевидна схожесть наших рисунков, выполненных в поморском стиле, с рисунками, представленными в статьях В.П. Бударагина, Г.В. Маркелова, исследовавших поморский стиль в старообрядческих рукописях, написанных в деревнях Прибалтики [17], и Н.В. Ануфриевой, рассмотревшей уральские рукописи, находящиеся в фонде Древнерусского хранительства Лаборатории археологических исследований Уральского государственного университета [18. С. 6–10].

Исследуя рукописное наследие Русского Севера, можно сделать вывод, что книжники, создающие рукописные памятники, с теплотой и любовью относились к своему делу. Они не только тщательно переписывали текст, но и старались украсить создаваемый ими список. При переписывании текста с печатного издания книжник мог копировать и рисунок печатной книги. А если писец не мог сам оформить рукопись, он украшал текст заставками из печатных источников. Художественное оформление памятника письменности помогает датировать рукопись или подтвердить установленную дату исследуемого списка.



Рис. 23. Заставка-рамка. «Праздники» (КП 14393, 448-кн). Л. 1

Fig. 23. Frame image. "Holidays" (KP 14393, 448-kn), sheet 1



Рис. 24. Заставка-рамка. «Праздники» (КП 14393, 448-кн). Л. 33

Fig. 24. Frame image. "Holidays" (KP 14393, 448-kn), sheet 33



Рис. 25. Заставка. «Праздники»

Fig. 23. Image. "Holidays"



Рис. 27. Инициал С

Fig. 27. Initial "C"



Рис. 26. Инициал В

Fig. 26. Initial "B"



Рис. 28. Инициал Н

Fig. 28. Initial "H"

Исследователи, изучающие художественное оформление рукописных книг, приходят к выводу, что необходимо подробно изучить художественные особенности рукописей XVI–XX вв., сопоставить декор памятников с местными художественными промыслами, рассмотреть инновационные формы декора и выявить влияние этих форм на книжное оформление [17. С. 490]. Н.В. Ануфриева предлагает создать иллюстрированный каталог «иллюминированных рукописей Древлехранилища в рамках электронной базы данных», потому что «часто именно украшения рукописей помогают понять, где изготовленна книга, с кем был связан заказчик, как и с кем общались отдельные владельцы библиотек, монастыри и города» [18. С. 24], т.е. такой материал может послужить опорой для палеографической атрибуции неидентифицированных рукописей, созданных в местных книжных мастерских, удаленных от центра страны.

Хотя коллекция рукописных памятников, находящихся в фондах Архангельского музея, небольшая по объему, она, безусловно, позволяет судить о богатстве и высоком уровне книжной культуры Архангельского края.

Литература

1. Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М. : Северный паломник, 2011. 560 с.
2. Ненашева Л.В. Рукописная книга Русского Севера XV–XX вв. в собрании Государственного музеяного объединения «Художественная культура Русского Севера» : научный каталог. М. : Северный паломник, 2019. 392 с.
3. Бубнов Н.Ю. Славяно-русские Прологи // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1973. Вып. 1. С. 274–296.
4. Ненашева Л.В. Северные диалектные особенности в тексте Пролога конца XV века // Северный текст русской литературы. Архангельск : КИРА, 2018. Вып. 4. Структура и контекст. С. 31–35.
5. Щепкин В.Н. Русская палеография. М. : Наука, 1967. 224 с.
6. Черепнин Л.В. Русская палеография. М. : Политиздат, 1956. 616 с.
7. Ухова Т.Б. Миниатюры, орнамент и гравюры в рукописях библиотеки Троице-Сергиева монастыря // Записки отдела рукописей. М., 1960. Вып. 22. С. 5–56.
8. Клепиков С.А. Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX века. М. : Изд. Всесоюз. Кн. палаты, 1959. 306 с.
9. Сидоров А.А. Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во АН СССР, 1951. 396 с.
10. Клепиков С.А. Филиграни на бумаге русского производства XVIII – начала XX века. М. : Наука, 1978. 240 с.
11. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М. : Просвещение, 1993. 223 с.
12. Кириллические издания старообрядческих типографий конца XVIII – начала XIX века : каталог / сост. А.В. Вознесенский. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 160 с.
13. Зернова А.С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков : альбом. М. : Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1952. 28 с., 84 л.
14. Дианова Т.В. Филиграни XVII–XVIII вв. «Герб города Амстердама». М. : Изд-во ГИМ, 1998. 166 с.
15. Зернова А.С. Орнаментика книг московской печати кирилловского шрифта XVII–XVIII веков : атлас. М. : Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1963. 166 с. (К 400-летию русского книгопечатания).
16. Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII века : материалы для истории русской литературы XVIII века. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 266 с.
17. Бударгин В.П., Маркелов Г.В. Орнаментика крестьянской рукописной книги XVIII–XIX вв. // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 476–502.
18. Ануфриева Н.В. Иллюминированные рукописи Древлехранилища ЛАИ УрГУ (К вопросу о классификации) // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 2005. Вып. 6. С. 3–27.

Larisa V. Nenasheva, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation).

E-mail: jazyk@atknet.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 163–178.

DOI: 10.17223/2220836/41/13

THE ARTISTIC DECORATION OF NORTHERN MANUSCRIPTS

Keywords: décor; miniature; northern manuscript; Pomor ornament; XV–XIX century.

For a long time Russian manuscript book has been famous for its rich artistic design. Miniatures containing parts of liturgical texts, sermons, saints' lives, richly decorated miniatures, initials have changed over time, so they help to date a manuscript. The article studies the artistic design of northern manuscripts in order to figure out a more accurate date of the source.

The subjects of the study are liturgical and theological books from the collection of the Arkhangelsk Museum Association "Russian North artistic culture", created in the XV–XIX centuries. All researched manuscripts are written on paper and all of them are not dated, therefore the date of writing a book is first determined by paper signs, which is then confirmed by other facts, namely by drawings written at the same time as the main text.

In "Prologue", created at the end of the 15th century, the scribe uses the Balkan ornament, which was popular in Russian books of the second half of the 15th and 16th centuries. On the sheets with miniatures there are also large initials of the Balkan type. The "Psalter" of the late 18th century was copied from the printed edition of 1651. It contains the unfinished design of King David copied from the printed edition evidenced by the artist's manner of performing this image. Some of the manuscripts are decorated by scribes with drawings copied or taken from printed editions of the same period as the book. Thus, in the collection of the early XIX century (a "white" date on paper – 1815) there is a miniature that occurs in such printed editions as "The Life of Basil the New", 1792–1795 and 1801, or "Psalter" 1802–1803, 1812–1814 years.

In the collection of the museum there are books consisting of printed and handwritten sheets, restored instead of lost printed ones. For example, in the "Tablet" of Patriarch Nikon, published in 1656, the text was restored by hand on several pages at the beginning of the 18th century that is determined by the paper signs on the pages of the book. On the one of the manuscript sheets there is a miniature taken from a printed source and pasted into the text. Such an ornament is found, for example, in the Minne December 1714. These data show that the handwritten text and design were made at one time.

The collection of the museum contains several bright books, richly decorated with Pomor ornament, which was popular in Old Believers' manuscripts written in the Russian North, near the White Sea, in the second half of the 17th and 19th centuries. The Pomor ornament is noted in the books that were created in the eighteenth and early nineteenth centuries, and is no longer found in manuscripts of late writing, which also indicates that a text and a décor of the book were made the same time.

Thereby, the studied material helped to confirm the dates of the creation of the manuscripts, and also showed once again that when the source is dated, all the data in the book are taken into account.

References

1. Smirnova, E.S. (2011) *Iskusstvo knigi v srednevekovoy Rusi. Litsevye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek* [The art of books in medieval Russia. Facial manuscripts of Veliky Novgorod. The 15th century]. Moscow: Severnyy palomnik.
2. Nenasheva, L.V. (2019) *Rukopisnaya kniga Russkogo Severa XV–XX vv. v sobraniii Gosudarstvennogo muzeynogo ob"edineniya "Khudozhestvennaya kul'tura Russkogo Severa"* [Manuscript books of the Russian North of the 15th – 20th centuries in the collection of the State Museum Association "Artistic Culture of the Russian North"]. Moscow: Severnyy palomnik.
3. Bubnov, N.Yu. (1973) Slavyano-russkie Prologi [Slavic-Russian Prologues]. In: Zhukovskaya, L.P. (ed.) *Metodicheskoe posobie po opisaniiu slavyano-russkikh rukopisey dlya Svodnogo kataloga rukopisey, khranящихся v SSSR* [Manual for the description of Slavic-Russian manuscripts for the Consolidated Catalog of Manuscripts Stored in the USSR]. Moscow: USSR AS. pp. 274–296.
4. Nenasheva, L.V. (2018) Severnye dialektnye osobennosti v tekste Prologa kontsa XV veka [Northern dialectal features in the Prologue of the late 15th century]. In: Galimova, E.Sh. (ed.)

- Severnyy tekst russkoy literatury* [Northern Text of Russian Literature]. Vol. 4. Arkhangelsk: KIRA. pp. 31–35.
5. Shchepkin, V.N. (1967) *Russkaya paleografiya* [Russian Paleography]. Moscow: Nauka.
 6. Cherepnin, L.V. (1956) *Russkaya paleografiya* [Russian Paleography]. Moscow: Politizdat.
 7. Ukhova, T.B. (1960) Minitatyury, ornament i gravyury v rukopisyakh biblioteki Troitse-Sergieva monastyrya [Miniatures, ornament and engravings in the manuscripts of the library of the Trinity-Sergius Monastery]. *Zapiski otdela rukopisey*. 22. pp. 5–56.
 8. Klepikov, S.A. (1959) *Filigrani i shtemperi na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVII–XX veka* [Filigree and postmarks on Russian and foreign paper of the 17th – 20th centuries]. Moscow: All-Union Book Chamber.
 9. Sidorov, A.A. (1951) *Drevnerusskaya knizhnaya gravyura* [Old Russian book engraving]. Moscow: USSR AS.
 10. Klepikov, S.A. (1978) *Filigrani na bumage russkogo proizvodstva XVIII – nachala XX veka* [Filigree on Russian-made paper of the 18th – early 20th centuries]. Moscow: Nauka.
 11. Barskaya, N.A. (1993) *Syuzhety i obrazy drevnerusskoy zhivopisi* [Plots and images of ancient Russian painting]. Moscow: Prosveshchenie.
 12. Voznesenskiy, A.V. (1991) *Kirillicheskie izdaniya staroobryadcheskikh tipografii kontsa XVII – nachala XIX veka* [Cyrillic editions of Old Believer printing houses of the late 18th – early 19th centuries]. Leningrad: Leningrad State University.
 13. Zernova, A.S. (1952) *Ornamentika knig moskovskoy pechati XVI–XVII vekov: al'bom* [Ornamentation of Moscow press books in the 16th – 17th centuries: an album]. Moscow: The USSR State Library.
 14. Dianova, T.V. (1998) *Filigrani XVII–XVIII vv. “Gerb goroda Amsterdama”* [Filigree of the 17th – 18th centuries. “Amsterdam Coat of Arms”]. Moscow: GIM.
 15. Zernova, A.S. (1963) *Ornamentika knig moskovskoy pechati kirillovskogo shrifta XVII–XVIII vekov: atlas* [Ornamentation of the Cyril font books of the Moscow print in the 17th – 18th centuries: an atlas]. Moscow: The USSR State Library.
 16. Speranskiy, M.N. (1963) *Rukopisnye sborniki XVIII veka. Materialy dlya istorii russkoy literatury XVIII veka* [Manuscript collections of the 18th century. Materials for the history of Russian literature of the 18th century]. Moscow: USSR AS.
 17. Budaragin, V.P. & Markelov, G.V. (1985) *Ornamentika krest'yanskoy rukopisnoy knigi XVIII–XIX vv.* [Ornaments of a peasant manuscript book of the 18th – 19th centuries]. *TODRL*. 38. pp. 476–502.
 18. Anufrieva, N.V. (2005) *Ilyuminirovannyye rukopisi Drevlekhranilishcha LAI UrGU (K voprosu o klassifikatsii)* [Illuminated manuscripts of the Archive of LAI USU (On classification)]. *Ural'skiy sbornik. Istorya. Kul'tura. Religiya*. 6. pp. 3–27.

УДК 781.6

DOI: 10.17223/22220836/41/14

Н.В. Поморцева, Т.И. Мороз

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ (20–40-е ГОДЫ XX ВЕКА)¹

Рассматривается этап становления музыкальной инфраструктуры в Кемеровской области, индустриальном регионе Сибирского федерального округа. Дается определение музыкальной инфраструктуры, просматриваются условия ее формирования в контексте бурного индустриального строительства городов при открывающихся фабриках и заводах в период с 1920-х по 1940-е гг. Оцениваются важная роль культурной политики страны и региона, значимый вклад деятельности открывающихся детских музыкальных школ в формирование культурной, в том числе музыкальной, жизни региона. Выявлена значимость в становлении музыкальной инфраструктуры рассматриваемого периода, ставшего прочным фундаментом в ее дальнейшем формировании в Кемеровской области и подготовившего пышный расцвет музыкального искусства в регионе в 1970–1990-е гг.

Ключевые слова: *академические музыкальные традиции, Кемеровская область, музыкальная жизнь, музыкальная инфраструктура, фактор индустриальности.*

В свете подъема национального самосознания и интереса к историческому прошлому России не перестают быть актуальными исследования, связанные с изучением особенностей развития провинциальных регионов и сформировавшихся в их недрах культурных традиций. Отмечено, что тема музыкальной жизни провинциальных регионов занимает в исследованиях последних лет все более прочное место, открывая миру ее новые грани и перспективы [1–3].

В рамках нашего исследования мы рассмотрим особенности становления музыкальной инфраструктуры Кемеровской области Западно-Сибирского региона (1920–1940-е гг.) и определим необходимые составляющие для ее полноценного функционирования. Отметим, что Кемеровская область, несмотря на свой официальный статус молодого индустриального региона России (с 1943 г.), имеет богатое историческое прошлое, которое исчисляется с XVII столетия и во многом определило векторы развития художественной культуры области в XX – начале XXI в.

Прежде чем приступить к исследованию, необходимо определить значение термина «музыкальная инфраструктура», который уже неоднократно использовался в научном обиходе, но так и не получил четких критериев определения. Опираясь на исследования А.В. Крыловой [4. С. 83], С.И. Мирошниченко [5. С. 14] и С.Б. Чулковой [6], под музыкальной инфраструктурой нами будет пониматься *совокупность концертных, образовательных, культурно-досуговых учреждений и социальных институтов, которые осуществляют различные виды деятельности, обеспечивая функ-*

¹ Работа выполнена в рамках реализации проекта гранта КИАС РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» № 18-412-420002 р_а.

ционирование музыкального искусства в контексте музыкальной жизни как отдельного региона, так и всей страны.

В 1920–1940-е гг. происходило бурное строительство будущего индустриального региона, в первую очередь связанного с формированием на территории Кузнецкого бассейна Автономной индустриальной колонии (АИК) «Кузбасс» с 22 декабря 1922 г. Это событие оказало большое влияние не только на промышленность региона, но и на его культурную жизнь. Известно, что в Щегловск (ныне Кемерово) прибыли 653 иностранца из Америки, Германии и Голландии, а также большое количество переселенцев из молодой страны советов. Помимо промышленных задач, колонисты уделяли большое внимание строящимся народным домам и клубам, выполняющим культурно-просветительские функции среди рабочего населения. Из архивных источников известно, что к концу 1925 г. на руднике существовало семь народных домов с кружками и секциями, при которых действовали немецкий хор (20 человек), любительский оркестр (около 40 человек, руководитель – Луис Тобин, квалифицированный рабочий), духовой оркестр, а также осуществлялись постановки спектаклей и устраивались вечера танцев под аккомпанемент фортепиано (Самуил Шипман, инженер по организации производства) и оркестра [7].

В целом в условиях постреволюционных событий в музыкальной жизни всей страны прослеживалась ориентированность на массовость, всеохватность, определившие процессы ее развития вплоть до 80-х гг. прошлого столетия. Музыкальное просвещение народа в этот период являлось важным идеологическим инструментом культурной политики государства. В этих условиях и формировался индустриальный регион – Кемеровская область. В данном контексте необходимо подчеркнуть важную роль «фактора индустриальности», определившего основные векторы развития культурной жизни Кемеровской области в условиях идеологии «город при заводе», или «человек при производстве» [8]. Действие фактора индустриальности наблюдается на самых различных уровнях: в поддержке массового самодеятельного искусства, в появлении любительских, полупрофессиональных, а впоследствии и профессиональных творческих коллективов, отдельных исполнителей и композиторов, в создании благоприятных условий для существования культурной преемственности между младшим и старшим поколениями (открытие детских музыкальных школ, музыкальных отделений общеобразовательных школ, центров детского творчества при клубах и домах культуры промышленных предприятий), в воспитании заинтересованного слушателя.

Из ярких хоровых коллективов 30–40-х гг. XX в. можно выделить академические хоры в Сталинске (ныне Новокузнецк) – при Дворце культуры металлургов, Клубе совторгслужащих (руководитель – певец М.Н. Рогаткин), в Кемерове – академический хор при Клубе строителей, академический хор при Клубе строителей Сталинска (1935, руководитель – И.В. Литвинова) [9. С. 78].

Помимо хорового исполнительства, с 1920-х гг. активно заявляли о себе и инструментальные коллективы. Например, симфонический оркестр химзавода Кемеровского рудника (руководители – инженеры И.И. Лоханский и И.В. Ревердатто, 1921), самодеятельный малый симфонический оркестр и струнно-смычковый квартет при клубе ИТР «Кузнецкстрой» (руководители

в разные годы – инженеры В.М. Маригеровский, Э.А. Черкасский, А.М. Поляков, Б.А. Галыгин) [9. С. 127]. Функционировали эстрадный и народный оркестры при клубе «Кемеровокомбинатстроя» (организатор и руководитель – М.В. Барсуков, будущий директор Кемеровского музыкального училища, 1930), ансамбли и оркестры народных инструментов в клубе им. М.И. Калинина Сталинска, оркестр народных инструментов при Сталинском клубе строителей (руководители – Л.Н. Жигалов и Б.А. Галыгин, 1930), самый крупный симфонический оркестр того времени (40 музыкантов) при Дворце культуры Кузнецкого металлургического комбината (ДК КМК, 1936), струнный и духовой оркестры при Доме культуры Кировского района (руководитель – Стремухов, 1940)¹.

В открывавшиеся рабочие кружки, клубы, дворцы культуры и дома творчества приходили целыми семьями, включая детей². Анализ сохранившейся прессы и архивных источников показал, что приобщение рабочего населения к творчеству начиналось со школьного возраста³. Неслучайно в 1930-е гг. открывавшиеся музыкальные школы были переполнены учениками, желающими приобщиться к музыкальному искусству, а позднее, с 1940-х гг., при многих школах повсеместно открывались отделения для взрослых⁴.

При каждом заведении начального звена создавались творческие коллективы. Все музыкальные школы области были обязаны участвовать в различных мероприятиях городского, регионального и всесоюзного уровней: смотрах, конкурсах, фестивалях и праздниках⁵. Педагоги ДМШ часто выступали в роли организаторов самодеятельных коллективов, вели пропагандистско-просветительскую работу среди населения. Наряду с детьми они участвовали в концертных программах, демонстрируя мастерство исполнения, свой художественный вкус и педагогический стиль работы.

Данное обстоятельство получило интенсивное развитие с начала 1940-х гг. и породило практику проведения в ДМШ фестивалей детского творчества, тематических вечеров, музыкальных гостиных, переросшую позднее в организацию концертно-эстрадного бюро (КЭБ). В 1950-е гг. КЭБ был преобразован в Кемеровскую областную филармонию (ныне Кемеровская государственная областная филармония имени Б.Т. Штоколова)⁶. Несомненно, большое влияние на это оказали и гастроли выдающихся музыкантов: пианиста Г.Г. Нейгауза (1931), скрипача Д.Ф. Ойстраха (1931, 1932, 1934, 1935), виртуоза-балалаечника Б.С. Трояновского (1934), струнного оркестра народных инструментов под управлением И.И. Левицкого (1934), Л.Н. Оборина, В.Г. Дуловой, Б.Э. Гольдштейна, Н.П. Емельяновой, квартета им. А.К. Глазунова (1935), симфонического оркестра Московской государственной филармонии под руководством А.И. Орлова (1936, 1937) и Г.Р. Гинзбурга (1937, 1938) и др.

¹ Волков С. В ДК Кировского района // Кузбасс. 1941. 17 февр. С. 6.

² Петрович. Вечер своими силами // Кузбасс. 1924. 17 апр. С. 4.

³ Ильин Б. Что проводится в весенние каникулы // Кузбасс. 1941. 19 марта. С. 4.

⁴ Музыкальная школа для взрослых // Кузбасс. 1949. 6 сент. С. 4.

⁵ Годовые отчеты Кемеровского областного отдела искусств // Государственный архив Кемеровской области (ГАКО). Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 3, 4, 5, 10, 15, 22; Уставы, положения областных отделов, театральных и других учреждений культуры // ГАКО. Р-786. Оп. 1. Т. 2. Л. 1–64.

⁶ Приказы областного отдела искусств по общим вопросам // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 10. Л. 45. 333; Ф. Р-786. Оп. 1. Д. 2. Л. 1–317; Ф. Р-137. Оп. 1. Д. 412. Л. 1–8.

Вовлеченные в самодеятельное творчество способствовали и эвакуированные в военные годы творческие коллективы (Московский театр оперетты, украинские музыкально-драматические театры из Чернигова и Николаева, Харьковский театр оперы и балета им. Н.В. Лысенко), исполнители, педагоги и ученики музыкальных образовательных учреждений из крупных центров страны (Ленинградская детская школа искусств с преподавательским составом, работавшим в Ленинградской консерватории (например, Н.Б. Бондырев, Л.П. Жибнова)). Также в 1945 г. Кемеровскому облисполкому был передан Новосибирский театр музыкальной комедии (ныне Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва), базировавшийся до 1947 г. в г. Прокопьевске, а затем окончательно переехавший в Кемерово¹.

Важным этапом в формировании музыкальной инфраструктуры Кемеровской области стало появление первых средних профессиональных музыкальных образовательных учреждений (музыкальных училищ), одним из которых является Кемеровское областное музыкальное училище (1944). Прессы этого периода отмечала возросший интерес жителей региона к профессиональному музыкальному образованию, а статистические данные о поступающих в училище абитуриентах указывали на востребованность специальностей, которые были необходимы для формирования музыкальной инфраструктуры². Позднее в регионе было открыто еще два музыкальных училища – в Прокопьевске (1962) и Новокузнецке (1974), а также создан первый и единственный вуз культуры в Кемеровской области – Кемеровский государственный институт культуры (1969). Все это, несомненно, способствовало бурному развитию музыкальной жизни региона и достижению кульминации в последующие периоды: приезд высококвалифицированных специалистов и исполнителей из консерваторий центральных регионов и Новосибирска, организация на территории Кемеровской области отделений всероссийских хорового и музыкального обществ, появление ярких инструментальных и хоровых коллективов, приезд молодых композиторов-любителей и профессионалов. Однако эти достижения были бы невозможны без прочного фундамента музыкальной инфраструктуры, сформировавшегося в 1920–1940-е гг.

Выявленные в результате исследования данные об интенсификации клубной работы, стимулировании создания новых коллективов, формировании кадрового состава руководителей кружков, воспитании слушателя, обеспечении контроля за деятельностью коллективов, интеграции художественной самодеятельности в другие сферы музыкальной жизни в регионе доказали значимость данного периода в становлении музыкальной инфраструктуры³, а также подтвердили, что этап формирования был довольно длительным и свое окончательное завершение получит лишь к концу 1980-х гг., в период появления профессиональных коллективов с официальным статусом.

¹ Годовые отчеты Кемеровского областного отдела искусств // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 3, 4, 5, 10, 15, 22.

² Приказы областного отдела искусств по общим вопросам // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 10. Л. 45. 333.

³ Годовые отчеты Кемеровского областного отдела искусств // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 3, 4, 5, 10, 15, 22. Л. 1.

Таким образом, можно утверждать, что музыкальная инфраструктура формировалась на основе взаимосвязи социальной и музыкальной жизни региона, а именно: в процессе сохранения и развития традиций, сложившихся в доиндустриальный период; при становлении музыкального образования; при влиянии культурной политики на формирование музыкальной инфраструктуры, а также деятельность Кемеровских отделений Всероссийского хорового и Всероссийского музыкального обществ.

Литература

1. Карабатов Р.П. Из истории хорового общества Свердловской области // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 114–121.
2. Карпова Е.К. Об изучении музыкального прошлого Башкирии : исторический обзор // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 151–158.
3. Тулинова О.В. Роль любительского музицирования в развитии музыкального образования провинциального города // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С.60–65.
4. Крылова А.В. Роль императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
5. Мирошниченко С.И. Становление хорового исполнительства на Южном Урале : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 25 с.
6. Чулкова С.Б. Формирование хоровой инфраструктуры в культурном пространстве юга Дальнего Востока России (конец XIX – начало XX вв.) : автореф. дис. ... канд. культурологии. Владивосток, 2003. 27 с.
7. Галкина Л.Ю. Автономная индустриальная колония «Кузбасс». Кемерово : Вояж, 2011. 208 с.
8. Поморцева Н.В. Влияние фактора индустриальности на процессы музыкальной жизни Кемеровской области // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур. Кемерово, 2015. С. 216–226.
9. Мохонько А.П. Кузбасс музыкальный : очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. Кемерово : Кузбассиздат, 1996. 368 с.

Nina V. Pomorceva, Kemerovo State Institute of culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: musicologist@mail.ru

Tatyana I. Moroz, Kemerovo State Institute of culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 179–184.

DOI: 10.17223/2220836/41/14

FEATURES OF FORMATION OF THE MUSICAL INFRASTRUCTURE OF KEMEROVO REGION (20–40-TH YEARS OF XX CENTURY)

Keywords: academic musical tradition; Kemerovo region; musical life; musical infrastructure factor industrialnosti.

Describes a stage of formation and development of music in the Kemerovo region's infrastructure as a young industrial region of Russia. Due to interaction between socio-cultural and socio-economic aspects of development of the region, the musical life of the Kemerovo region was prepared in the pre-industrial period (until 1920), featuring the development of music performance within folk, Church, amateur music-making and unable to exit professional level due to lack of expertise in the region. After the October revolution in the conditions of intensive formation of the industrial structure in young cities region and the initial installation on massification of amateur (amateur) creativity, gradually formed the basis for the establishment of a fully fledged musical infrastructure. This phase was marked by the emergence and intensive development of musical performance mainly in the form of amateur music: choral and instrumental groups in constructed folk houses and clubs, performing cultural and educational functions among the working population. Parallel to the process of formation of the educational basis of musical infrastructure: opening of children's music schools, music schools, offices, children's creativity centres at clubs and houses of culture industry enterprises.

During the great patriotic war, resulting in the evacuation and the arrival in the region of creative collectives and professional musicians going on formation of academic performance. Creating a pop concert Bureau (1943), subsequently converted in Kemerovo Oblast Philharmonic, translation of theatre of musical comedy (1945 g.) led to revitalize and strengthen the processes of professional music art items in Kemerovo oblast. With the opening of vocational educational institution-Kemerovo musical College (1944)-lay the Foundation for training new personnel in the sphere of musical culture of the region. With the advent of the professional segment in the cultural traditions of stabilization activities are envisaged with the totality of the prevailing musical infrastructure functioning in the context of the musical life of the region. Consequently, the period under review is an important link in the panorama of music art development in the industrial region, and determines subsequent lush flowering in 1970-1990.

References

1. Karabatov, R.P. (2014) From the history of the Russian Choral Society of Sverdlovsk Region. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 4(17). pp. 114–121. (In Russian).
2. Karpova, E.K. (2017) About studying the musical past of Bashkiria: a historical overview. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 4. pp. 151–158. (In Russian). DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.151-158
3. Tulinova, O.V. (2014) The Role of Amateur Music Making in the Development of Musical Education in Provincial Cities and Towns. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 3. pp.60–65. (In Russian).
4. Krylova, A.V. (2016) The role of the Imperial Russian Musical Society in the formation of the musical infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 1. pp. 83–89. (In Russian). DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089
5. Miroshnichenko, S.I. (1999) *Stanovlenie khorovogo ispolnitel'stva na Yuzhnom Urale* [The formation of choral performance in the South Urals]. Abstract of Art History Cand. Diss. Magnitogorsk.
6. Chulkova, S.B. (2003) *Formirovanie khorovoy infrastruktury v kul'turnom prostranstve yuga Dal'nego Vostoka Rossii (konets XIX – nachalo XX vv.)* [Formation of choral infrastructure in the cultural space of the south of the Russian Far East (the late 19th – early 20th centuries)]. Abstract of Art History Cand. Diss. Vladivostok.
7. Galkina, L.Yu. (2011) *Avtonomnaya industrial'naya koloniya “Kuzbass”* [Autonomous industrial colony “Kuzbass”]. Kemerovo: Voyazh.
8. Pomortseva, N.V. (2015) Vliyanie faktora industrial'nosti na protsessy muzykal'noy zhizni Kemerovskoy oblasti [Influence of industrialism on the musical life in Kemerovo region]. In: Prokopova, N.L. (ed.) *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: dialog kul'tur* [Art and Art History: Theory and Experience: Dialogue of Cultures]. Kemerovo: Kemerovo State Institute of Culture. pp. 216–226.
9. Mokhonko, A.P. (1996) *Kuzbass muzykal'nyy: ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury Kuzbassa* [Musical Kuzbass: Essays on the History of Kuzbass Musical Culture]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/41/15

А.А. Суворова

ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ПАЦИЕНТ КАК ХУДОЖНИК: ФОРМИРОВАНИЕ ДИСКУРСА АУТСАЙДЕРСКОГО ИСКУССТВА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Автор изучает дискурс аутсайдерского искусства и обращается к началу его формирования: феномену искусства душевнобольных, который очерчивается и легитимируется в первой четверти XX в. Следуя понятийному аппарату Мишеля Фуко, «поверхность возникновения» и «инстанции разграничения» искусства аутсайдеров (на раннем этапе искусства душевнобольных) имеют изначально маргинальный характер по отношению к полю искусства. Вместо традиционных инстанций искусства – критиков, музеев, искусствоведов – дискурс аутсайдерского искусства формируют философы, левые художники и психиатры. В текстах Вальтера Моргенталера и Ханса Принцхорна процесс легитимации искусства душевнобольных идет через использование психиатрами языка описания и логики анализа, присущих современной им критической теории искусства.

Ключевые слова: *искусство аутсайдеров, искусство душевнобольных, дискурс, психология искусства, психиатрия.*

Формирование такого феномена, как искусство аутсайдеров (со смежными и синонимическими ар брюотом, визионерским искусством и т.д.), имеет дискурсивный характер. Возникновение аутсайдерского искусства – его легитимация, рефлексия и очерчивание феномена – происходит на стыке мировоззренческих трансформаций, осмыслиения закономерностей человеческого сознания и авангардной культуры. Публикация нескольких фундаментальных трудов Зигмунда Фрейда – «Толкование сновидений», «Неудовлетворенность культурой» и т.д. – фактически открыла новую грань прочтения безумного человека: не как объекта, который нуждается в коррекции культурой, а как субъекта, каждая страта личности которого имеет значение и не может подвергаться давлению или вытеснению.

Впрочем, для понимания процессов включения в культуру и искусство новых феноменов важно отметить, что собственно артикуляция тем искусства и помешательства, гения и безумца началась за несколько десятилетий до Фрейда. Так, знаменитый итальянский психиатр Чезаре Ломброзо еще в 1864 г. издает книгу «Искусство и помешательство», которая достаточно быстро была переведена на многие европейские языки. В качестве «ранней волны» увлечения искусством душевнобольных можно отметить книгу «Искусство душевнобольных» Марселя Рея, опубликованную в 1907 г..

Однако активное формирование дискурса аутсайдерского искусства на раннем этапе, формирование феномена творчества душевнобольных, их включение в контекст именно творческих практик, происходит в Германии на протяжении 1910–1920-х гг. При этом важно отметить, что эти процессы имели культурную предысторию. В начале XIX в. начинает формироваться новое отношение к индивидууму и человеческим эмоциям; это становится

одной из центральных идей немецкого романтизма. Данный процесс заложил мировоззренческую базу, необходимую для понимания искусства душевнобольных в Германии, Швейцарии, Австро-Венгрии. Именно там на раннем этапе формирования дискурса аутсайдерского искусства происходят наиболее серьезные и последовательные изменения в данной сфере. В первой половине XIX в. в Германии начинается один из наиболее важных этапов в истории психиатрии, время исследований закономерностей функционирования сознания.

В качестве наиболее значимых для формирования нового отношения к душевной болезни фигур можно назвать Карла Густава Каруса (1789–1869), одного из наиболее активных участников немецкого романтизма, живописца и теоретика этого направления, а также известного и глубокого врача своего времени. Живописные произведения Каруса были написаны под сильным влиянием творчества Каспара Давида Фридриха (1774–1840), а философские взгляды сформированы благодаря Фридриху Шеллингу (1775–1854). Все это в комплексе сформировало воззрение о том, что глубина творчества обусловлена внутренним миром творца, а не внешними влияниями [1]. Но все же, несмотря на интерес романтиков к выражению возвышенного через образы безумия и сна, представление о реальности безумия было у них связано с реконструкцией и интроспекцией. Сам Карус также не имел опыта знакомства с искусством душевнобольных.

Другой важной фигурой, оказавшей значительное влияние на формирование «поверхности возникновения» аутсайдерского искусства, стал Эмиль Крепелин (1856–1926) – основоположник современной нозологической концепции в психиатрии и классификации психических заболеваний. Благодаря Крепелину начинает широко использоваться понятие «*dementia praesox*» – исторический прообраз шизофрении; именно этот психиатр дает названия ряду психических расстройств и начинает применять такие понятия, как шизофазия, речевая бессвязность, парофrenia, олигофrenia и др. [2]. Учебник Крепелина по психиатрии, выпущенный в 1883 г., стал библией для нескольких поколений психиатров. Важно, что описывая *dementia praesox*, Крепелин также делает ссылку на рисунки пациентов [3. Р. 189]. Несмотря на поверхностный характер этих упоминаний, Крепелин, будучи серьезным авторитетом в своей сфере, повлиял на формирование интереса к творчеству душевнобольных.

Серьезное изучение искусства душевнобольных в Германии было начато Фрицем Мором (1874–1966), психиатром, который продолжил и переосмыслил работу французского коллеги Поля-Макса Симона. Фриц Мор в 1906 г. публикует статью «О рисунках психических пациентов и их применении в диагностике» (*Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit*), двумя годами позже вышла вторая статья – «О рисунках душевнобольных» (*Zeichnungen von Geisteskranken*), которая в основном повторяла первую [4]. Подход Мора, фундаментальный и систематический, был принят другими исследователями, которые, впрочем, немного добавили к его выводам. Исключение здесь составляют такие знаковые фигуры для психиатрии начала XX в. и, шире, для культурного контекста этого времени, как Герман Роршах (1884–1922) и Карл Ясперс (1883–1969).

Уникальность вклада Мора заключается в экспериментальном подходе к изучению изобразительной активности психических пациентов. Столкнувшись с трудностью интерпретации сложных спонтанных рисунков своих пациентов и стремясь идентифицировать их в контексте конкретных нарушений психики, отраженных в формальных приемах изображения, Мор разработал первые стандартизованные тесты для рисунков. Мор применяет два базовых метода: изучение простых рисунков, выполненных по просьбе врача (часто это были не оригинальные изображения, пациенты просто скрашивали); изучение ответов пациента [4]. Джон Макгрегор приводит следующую схему методов Мора:

1. Пациенту предлагается копировать простые рисунки, состоящие из нескольких штрихов, например церковь.
2. Пациенту предлагается сделать несколько более сложный рисунок, например геометрическую форму.
3. Пациенту предлагается нарисовать простые, знакомые предметы, например стол, дерево, дом.
4. Пациенту предлагается нарисовать все, что с ним происходит.
5. Пациенту предлагается проиллюстрировать простые истории из повседневной жизни.
6. Пациенту предоставляется возможность сделать цветные рисунки карандашами или красками.
7. Пациенту предлагается закончить «незавершенные» рисунки.
8. Пациентов просят прокомментировать или «объяснить» свои собственные рисунки.
9. Пациенту предоставляется ряд рисунков, отличающихся друг от друга незначительными деталями, и выявляется его возможность увидеть разницу.
10. Пациенту предоставляются сюжетные иллюстрации и предлагается описать, что на них происходит.
11. Пациенту предоставляются фотографии, провоцирующие эмоциональный отклик, например изображения Бога, дьявола, призраков, машин и т.д.
12. Пациентам показываются юмористические рисунки.
13. Сравниваются рисунки, сделанные до начала болезни, с теми, которые создавались во время болезни. Рисунки, отражающие различные этапы развития психоза, изучаются в развитии [3. Р. 190].

Таким образом, идеи Мора и сегодня выглядят достаточно актуальными и пересекаются с современными методами диагностики. Важно заметить, что, изучая способность копировать простые рисунки или более сложные геометрические фигуры, Мор концентрируется не на объекте их искусства, а анализирует моторные навыки пациентов. Мор был озабочен влиянием перцептивных нарушений на способность пациента видеть и представлять мир. Он размышляет о том, видят ли шизофреники мир по-другому? Является ли измененное восприятие основой для характерных форм, наблюдаемых в определенных группах рисунков?

Обычно в исследованиях искусства аутсайдеров и деятельности психиатров по системному изучению искусства душевнобольных особое внимание уделяется исследованию Ханса Принцхорна и его впечатляющей коллекции. Но все же системная работа психиатров по коллекционированию начинается раньше. В фундаментальном труде Джона Макгрегора «Открытие искусства

душевнобольных» выделяется деятельность президента Швейцарской психиатрической ассоциации Шарля Ладама (1871–1949) [3]. Он собирает коллекцию искусства душевнобольных по крайней мере с 1915 г. В 1925 г. Ладам занимает пост главного врача частной психиатрической клинике под Женевой, в трех комнатах особняка которой его коллекция выставлялась и была доступна для посетителей до 1938 г. Интересы Ладама были сосредоточены на применении этой коллекции в контексте психиатрической теории и практики, и он публикует по крайней мере одну статью «О художественных проявлениях среди сумасшедших» (*À propos des manifestations artistiques chez les aliénés*) [3. С. 207].

Рисунки Жюли Бар (1869–1930) могут составить представление о коллекции Ладама. Она оказывается в лечебнице в 1916 г. с основным диагнозом эпилепсия, которая сочеталась с душевным расстройством. Как пишет сам Ладам, «она была совершенно не способна к обучению и какого-либо сорта работе – шитью или вязанию, но зато всегда стремилась помочь в домашней работе...» [Ibid.]. Ее речь также была очень ограничена, особого интереса к окружающим событиям Жюли не проявляла. Всю себя Жюли посвящала рисованию, стилистика ее рисунков была совершенно примитивной, инфантилизированной, но образы были разнообразными, что, по мысли Ладама, отражало богатство ее внутреннего мира.

Рисунки Жюли Бар обычно выполнены черным карандашом, иногда с небольшим применением цвета. Изображения в ее рисунках организованы в соответствии с принципом повторения: в одиночку или в группах объекты – фигуры, животные – следуют друг за другом. Однако неспособность Жюли объяснить свои рисунки не позволила глубоко их интерпретировать. Случай Жюли Бар тем не менее не вышел за пределы психиатрического наблюдения и не был перенесен в контекст творческой практики.

Но уже совсем скоро, в начале 1920-х гг., ситуация в интерпретации рисунков душевнобольных значительно меняется. Эти изменения были во многом обусловлены изменившимся дискурсом художественной культуры, которая позволяет интерпретировать рисунки душевнобольных как искусство. Примечательно, что интерес к искусству душевнобольных в период 1910-х гг. развивается не только со стороны психиатров, но и со стороны художников. Так, например, в 1912 г. Пауль Клее включает подобные мотивы в свое творчество. Двумя годами позже Виланд Херцефельде, поэт и публицист, в журнале экспрессионистов «Die Action», объясняя такой интерес к творчеству душевнобольных, пишет: «Душевнобольные художественно одарены, их работы едва ли объяснимы, но полны чувства красоты и соразмерности. Но их чувствительность отлична от нашей, формы, цвета, отношения в их работах проявляются для нас как странное, причудливое, гротескное безумие» [5. Р. 57–58]. Помимо немецких экспрессионистов 1910-х гг., интерес к творчеству душевнобольных, заимствование их эстетики можно увидеть и в деятельности дадаистов.

Взаимное влияние авангардных художников, новой критической теории искусства и исследователей-психиатров на формирование дискусса искусства аутсайдеров выявляется в ходе анализа деятельности Вальтера Моргенталера (1882–1965) и Ханса Принцхорна (1886–1933). Вальтер Моргенхальтер как психиатр был связан с большой психиатрической клиникой Вальдау, которая

была расположена в одном из предместьев Берна. 120-страничный труд Моргенталера «Душевнобольной как художник» (Ein Geisteskranker as Künstler) был посвящен экстраординарному искусству одного из его пациентов – Адольфа Вёльфли (1864–1930), который поступил в психиатрическую лечебницу в возрасте 31 года (впоследствии диагноз был определен как шизофрения), а несколькими годами позже начал рисовать, производя огромное число раскрашенных манускриптов в пространстве больницы [6].

Забегая вперед, важно отметить огромное влияние этой книги, визуальной эстетики и логики рисунков Вёльфли. Труд был опубликован Моргенталером в 1921 г. и позже получил восторженный отзыв одного из основателей французского сюрреализма, поэта Андре Бретоном, который назвал эту книгу одним из трех самых важных сочинений XX в. [7. Р. 14].

Как пишет в своем исследовании Джон Макгрегор, Моргенталер знал теорию Фрейда и, возможно, текст, посвященный Леонардо да Винчи (1910), инспирировал собственное сочинение Моргенталера [3. Р. 209]. Но еще более убедительным видится объяснение такого интереса Моргенталера к творчеству пациентов тем, что он действительно был погружен в контекст современного ему искусства. Хотя познания Моргенталера в искусстве были не такими глубокими, как у Принцхорна, тем не менее поверхностными их назвать нельзя, он был осведомлен о критической литературе по искусству и тенденциях искусства первой четверти XX в. Макгрегор объясняет это тем, что брат Вальтера Моргенталера Эрнст (1889–1962) был одним из лидеров швейцарских живописцев, а в целом книга выглядит, скорее, дискуссией между двумя братьями. Известно также, что Моргенталер показывал рисунки Вёльфли художникам и очень интересовался их реакцией [Ibid. Р. 210].

Описывая случай Вёльфли, Моргенталер апеллирует к таким категориям, как травма, девиация и безумие, – именно это впоследствии станет характерным образом художника-аутсайдера. В книге особое внимание уделяется биографии Вёльфли [8]. Он родился в бедной швейцарской семье, младшим из семерых детей, и пережил в детстве насилие, унижение и бедность. Когда Вёльфли было пять лет, алкоголик-отец бросил семью, а еще два года спустя Вёльфли был разлучен с матерью, которая скоро умерла. Какое-то время он жил с несколькими усыновителями, которые с раннего возраста использовали Адольфа как рабочего на ферме [9].

Травмирующие ситуации для Вёльфли продолжались и далее: в юности он влюбляется в дочь зажиточного крестьянина, который требует прекратить роман из-за низкого социального статуса Вёльфли. Этот эпизод в жизни художника-аутсайдера спровоцировал его на преступление; в 1890 г. он был обвинен в сексуальных посягательствах на девочек и провел два года в заключении. Следующий случай приставания к трехлетней девочке привел к тому, что 31-летнему Вёльфли был поставлен психиатрический диагноз, и следующие 35 лет жизни он провел в психиатрической лечебнице [7]. Первые годы в психиатрической лечебнице он проявлял необычайную агрессию. Состояние Вёльфли в лечебнице становилась хуже, он нападал на медицинский персонал и разрушал все на своем пути. Вот как описывает Моргенталер состояние пациента: «Вёльфли бегал вокруг, бушевал, ломал, рвал, разрушал все, что мог, он творил столько разрушений, что бывал закрыт голым в отдельную камеру на целые недели» [8. Р. 88]. Таким образом, большую часть

своей жизни Вёльфли провел в изоляции. Буйное состояние Вёльфли продолжалось около пяти лет.

Только в 1899 г., через четыре года после помещения в лечебницу, Вёльфли проявляет неожиданный интерес к письму и рисованию, притом что ранее, до госпиталя, таких интересов он не обнаруживал. Процесс рисования успокаивает Вёльфли; по наблюдениям врачей, бумага и карандаш гасят вспышки гнева и агрессии. Далее, год за годом, он создает тысячи очень детализированных рисунков и текстов. Его рисунки, тексты и музыкальные сочинения представляют собой некоторое тотальное произведение искусства: иллюстрации воплощаются в музыке, музыка изображается, а тексты – это одновременно запечатленные звуки и знаки [10].

Пятичастное эпическое произведение Адольфа Вёльфли «Сочинения святого Адольфа-Гиганта» состоит из 45 томов и 16 тетрадей (суммарно 25 000 страниц), с 1 620 иллюстрациями и 1 640 коллажами, которые описывают альтернативную историю его жизни [7. Р. 14]. В этой вымышленной реальности Вёльфли становится Святым Адольфом II. В различных книгах Адольф Вёльфли изобретает историю, географию, религию, свою семью и описывает свои путешествия по миру, восхождение к вершинам богатства и силы, бесконечные поединки, свою смерть и возрождение. Все эти состояния он эмоционально переживает, что также описывает в своих сочинениях [10].

Когда Моргенталер прибыл в лечебницу Вальдау в 1907 г., он был потрясен удивительными, сложными детализированными рисунками Вёльфли. В отличие от предыдущего доктора, Моргенталер начал собирать рисунки Вёльфли. Вальтер Моргенталер также комментировал поведение Вёльфли в процессе создания рисунков и его творческий метод. Так, Моргенталер пишет во второй главе своей монографии: «Каждое утро понедельника Вёльфли брал новый карандаш и две больших тетради. Карапаши он тратил за два дня, когда тот кончался, хранил его и начинал вытирашивать новый у кого-то еще... Он никогда не прерывался. Как только он заканчивал лист, то сразу же принимался за другой, безостановочно продолжая писать и рисовать... Он думал с карандашом в руке, и часто его движения были его мыслями» [8. Р. 21–23]. Моргенталер снабжал Вёльфли материалами и интересовался его мнением относительно создаваемых рисунков и их связью с его жизненным опытом и травмирующими событиями. Как описывает в своей книге Войцик, Моргенталер находился под влиянием новых теорий психиатра и философа Карла Ясперса, который делал особый акцент на жизненном опыте и мыслях пациента в вопросах понимания психиатрического диагноза [7]. Для Вёльфли искусство становилось возможностью контролировать кризисы болезни и поддерживать внутреннее самоощущение. Со временем Моргенталер научился определять изменение стиля Вёльфли в моменты приближения пика безумия и ремиссии – периодов психической стабильности.

В своих записях он вторит идеям персональной трансформации Карла Ясперса: «В своей „Психологии мировоззрений“ Ясперс постоянно подчеркивает факт, что новая жизнь может возникать из отчаяния, что новые силы могут развиться из кризиса... Инстинктивная энергия первого шага дает начало чему-то новому» [8. Р. 88–90].

Искусство не излечило Вёльфли от его психозов, но, по мнению Моргенталера, творческий процесс помог ему. Как пишет Войцик, специфические

темы – возрождение, трансформация, представленные через бабочек и змей, так же как и мандалаподобные и овальные формы, часто появляются у тех персон, которые были травмированы и стремятся к ощущению гармонии и психического порядка [8. Р. 49].

Что же конкретно изображает Вёльфли в своих фолиантах? Он создает концепцию альтернативного универсума с отдельными историей и религией, который с энциклопедической полнотой населяет множеством разных персонажей [6]. Вот как описывает это Вальтер Моргенталер: «Все там было, не только то, что может быть изображено, но что могло быть прочувствовано или помыслено» [8. С. 43]. В создаваемой им реальности Вёльфли находится в центре этого мира. Изображенные объекты и персонажи бесчисленны. Наиболее часто встречаются антропоморфные изображения, которые обнаруживают черты человеческого и божественного, животные, растения, небесные тела, как будто срисованные из астрономических атласов, механические объекты, а также буквы, числа и музыкальные нотации [6].

Расшифровывая значение рисунков Вёльфли, Моргенталер опирался на пояснения самого художника [8]. И оказалось, что символика используемых объектов необычайно далека от общепринятых интерпретаций. Большая часть рисунков Вёльфли показывает исторические события, иллюстрирующие историю его иной, выдуманной жизни. В этой вымышленной реальности Вёльфли предпринимает эпическое путешествие, открывает новые города и планеты, встречается и вступает в браки с богами, проходит череду сексуальных приключений, подвергается наказаниям. Но есть также и изображения, связанные с реальными событиями: например, суд или посягательства Вёльфли на девочек, которые суду предшествовали. Большая часть вымышленных приключений с Вёльфли происходит в облике св. Адольфа II. В центре этого повествования лежат темы разрушения и возрождения. Вёльфли бесконечно убивают или наказывают в результате катастрофических ошибок [7].

Моргенхальтер был очарован структурированным, четким стилем рисунков Вёльфли, симметрией, строгим порядком его работ, нотными знаками, покрывающими каждый фрагмент листа. Для Моргенталера дотошный, педантичный порядок, гармония цветов, различные формы, заполняющие каждый дюйм листа, демонстрировали борьбу Вёльфли с хаосом его психической болезни. Как описывает Моргенталер, это было стремление к покою, которое ищет каждый, желание избавиться от неопределенности [8. Р. 89].

Однако, как отмечает в своей книге Джон Макгрегор, исследование Моргенталера не является детальным, комплексным: изучаются только один том записей за период 1912–1914 гг. и несколько разрозненных рисунков. Важно также помнить, что после выхода в свет его исследования Вёльфли продолжает работать на протяжении еще девяти лет. Как описывает Джон Макгрегор, многие из рисунков Вёльфли были уничтожены еще до прибытия Моргенталера в клинику Вальдау [3]. Участие Моргенталера в творческой судьбе Вёльфли было очень важным, было сделано очень многое: от снабжения его цветными карандашами и бумагой до сохранения его работ. Более того, в последние годы жизни Вёльфли знал, что был знаменит и его рисунки будут востребованы. В итоге работы Вёльфли были разделены на две группы: те, которые входили в масштабные книги-эпосы, и небольшие рисунки на отдельных листах, которые предназначались для продажи.

Но собственно эта история необычайно ценна тем, что автор рисунков и записей перестает быть только психиатрическим пациентом, он презентуется читателю как художник. Книга Моргенталера построена как типичная историческая биография современного исследователю художника, описывающая его жизнь и творчество. Сама книга разделена на две части: первая в деталях повествует о жизни Вёльфли, вторая дает характеристику его работ, их содержания и стиля [8]. Причем Моргенталер собирает информацию, говоря с людьми, которые знали Вёльфли раньше (Макгрегор указывает, что Моргенталер имел опыт исторических исследований) [3. Р. 211].

Репрезентация творчества Вёльфли в книге Моргенталера подчинена влиянию современной ему критической теории искусства. Так же, как и позже Принцхорн, Моргенталер показывает как современное состояние искусства и критики может изменить восприятие рисунков и живописи психиатрических пациентов. Взгляд Вёльфли на реальность описывается как абстрактный, глубоко персональный и имеющий четкое стилизаторское начало: «Это не был вопрос следования естественной форме. Напротив, формы были трансформированы, приближены к полной абстракции, стилизованы. Результатом этого стал выраженный персональный стиль, стиль, который может быть определен как геометрический» [8. Р. 78]. Подобно историку искусства, Моргенталер стремится описать уникальность стиля Вёльфли. Например, он выделяет использование художником симметрии, повторяющихся форм, ритмической организации рисунка, тягу к абстрактным формам, в которые были «вплетены» стилизованные изображения и авторские символы.

Психиатр постоянно подчеркивает уникальность стиля Вёльфли и отличие его рисунков от других изображений, сделанных пациентами психиатрических лечебниц. В этом исследователи, в частности Джон Макгрегор, усматривают стремление Моргенталера понять природу экстраординарных способностей Вёльфли, наличие некоторых черт, определяющих творческий процесс и присущих и «нормальному» одаренному художнику [3. Р. 216].

Моргенхальтер не предлагает специальной психологической теории искусства или арт-терапии, но исследование психиатра имело некоторый резонанс среди других врачей, писателей и художников, таких как Райннер Мария Рильке, Лу Андреас-Саломе или Карл Густав Юнг, последний владел тремя ранними рисунками Вёльфли, используя их как иллюстрацию теории архетипов [7. Р. 50]. Интересно отметить, что 1921 г. был временем выпуска еще одного важного и необычайно популярного труда по психиатрии: работы Германа Роршаха, посвященной его знаменитым психологическим тестам. Также важно, что с того времени, как Моргенталер возглавил клинику в Вальдау в 1913 г., он основывает небольшой музей, в котором хранились не только объекты, созданные пациентами Вальдау, но и картины и скульптуры пациентов других психиатрических клиник. Материалы собирались членами Ассоциации швейцарских психиатров [3. Р. 208].

Следующий фундаментальный труд, посвященный творчеству обитателей лечебниц, выпущенный в 1922 г., – «Искусство душевнобольных» (возможный перевод – «Художества душевнобольных») (Bildnerei der Geisteskranken) Ханса Принцхорна – имел колossalное влияние на культурный и художественный контекст своего времени, в частности на деятельность

таких знаковых художников европейского авангарда, как Пауль Клее, Макс Эрнест, Ханс Арп, Эмиль Нольде и др. [11].

Когда мы говорим о формировании дискурса аутсайдерского искусства, важно отметить нюансы, стимулирующие появление «поверхности возникновения» [12]. Становление Принцхорна происходит в Вене – городе в начале XX в. необычайной интеллектуальной и художественной концентрации. Принцхорн находился под влиянием художественного авангарда и изучал в Венском университете эстетику и историю искусства. Далее, будучи артистической личностью, Принцхорн серьезно интересовался вокалом, участь этому в Англии и планируя вокальную карьеру. И только ближе к тридцати вектор интересов Принцхорна резко меняется, и он начинает изучать медицину и психиатрию, а также принимает участие в Первой мировой войне как практикующий хирург [13].

В 1919 г. Ханс Принцхорн был приглашен на работу в Гейдельбергскую психиатрическую клинику. Как отмечает Джон Макгрегор, некоторые несистемные наблюдения за творчеством душевнобольных там велись и до приезда Принцхорна. Например, при участии директора клиники Карла Вильманса была собрана небольшая коллекция рисунков подопечных больницы. Как пишет Макгрегор, Вильманс поддерживал Принцхорна в исследованиях, предоставляя ему время, новый материал для исследований и финансовую поддержку [3. Р. 194]

То, что Принцхорн смог собрать самую крупную и лучшую коллекцию искусства душевнобольных в Европе и использовал этот материал для революционно нового исследования, причем сделал все в течение менее четырех лет, могло быть осуществлено только благодаря поддержке учреждения, в котором он работал. К середине 1920 г. коллекция включала в себя около 4 500 объектов, примерно 350 пациентов [5. Р. 60]. Это были рисунки и скульптуры, выполненные с 1890-х до 1920 г., из психиатрических клиник и частных санаториев Германии, Австрии, Швейцарии, Италии, Нидерландов и даже США и Японии.

Каковы же были подходы Принцхорна в его видении искусства душевнобольных? Важно отметить эстетические воззрения Принцхорна и его художественный кругозор. В тексте Принцхорна заметен его интерес к самому актуальному искусству своего времени, он глубоко, с пониманием рассуждает об искусстве Оскара Кокошки, Эмиля Нольде, Джеймса Энсора, Альфреда Кубина, Эрнста Барлаха, Макса Пехштейна и, конечно, Винсента Ван Гога и Анри Руссо [14]. В 1910-е гг. Принцхорн был осведомлен о сравнениях современного ему искусства с рисунками душевнобольных, которые встречались в критических заметках. Также он знал об интересе экспрессионистов к творчеству психиатрических пациентов. Междисциплинарность Принцхорна как исследователя отмечалась его современниками, и именно это качество позволило сформировать новое исследовательское поле [3. Р. 195]. Более того, отмечается своеобразный нонконформизм Принцхорна как ученого. Дэвид Уотсон, хорошо знавший Принцхорна, пишет: «Среди тех, кто сильнее всего побуждал человечество к протесту против все более узкой интерпретации научных способов мышления, был Ханс Принцхорн» [3. Р. 195]

В чем же ценность именно труда Принцхорна? В чем заключается прорывной характер его исследования? Как раз междисциплинарность исследо-

вательского мышления, изучение психиатрии позволили ему выйти за пределы традиционного искусствоведческого знания. Как пишет Принцхорн уже на первой странице своей книги, ранее большая часть исследований о рисунках душевнобольных предназначалась только для психиатров. И, как объясняет Принцхорн, он стремится изменить границы этой аудитории [14]. Принцхорн пытается отыскать некоторый общий универсальный процесс творчества, который является более фундаментальным, нежели наслаждения культурного контекста, процесс, который является общим и для Рембрандта, и для несчастного паралитика [3. Р. 196]. Таким образом, Принцхорн постулирует некоторую единую сущность и основания всех форм творческой деятельности.

Одной из главных целей книги Принцхорн видит создание некоторых новых границ и норм, прежде всего в поле искусства, его теории и критике, а не в психиатрии. Первым шагом в этом направлении было название его книги, в котором Принцхорн, приближая исследуемый материал к полю искусства, тем не менее хранит дистанцию от современного арт-контекста. Принцхорн умышленно использует ставший уже архаичным на тот момент термин *«Bildnerei»*, вместо *«Kunst»*, чтобы отделить созданное душевнобольными от современного ему профессионального искусства [14]. В русскоязычном эквиваленте, с известным допущением, можно использовать перевод *«Художества душевнобольных»*.

Понимая, что Ханс Принцхорн стремится рассматривать рисунки душевнобольных через призму искусства, нам важно выявить контекст современной ему критической теории [12]. В это время и чуть ранее в истории искусства (а в большей степени мы обращаем внимание здесь на немецкоязычную традицию) интерес к психологическим аспектам искусства был достаточно высок (необходимо отметить, что здесь дистанция между психиатрическим и психологическим была очень велика). В своей книге Принцхорн называет ученых, которые оказали наибольшее влияние на данное поле исследований. Это были Готфрид Земпер (1803–1879), Алоиз Ригль (1858–1905), Франц Викхоф (1853–1909), Вильгельм Воррингер (1881–1965), Август Шмарсов (1853–1936), Генрих Вёльфлин (1864–1945) и наиболее важный для Принцхорна Конрад Фидлер (1841–1895) [14]. Таким образом, подходы Принцхорна были, скорее, не психиатрическими, а связанными с психологией искусства. Уникальность подхода Принцхорна заключалась в том, чтобы психологическую теорию искусства применить к творчеству психиатрических пациентов (шизофреников) и проверить ее функционирование. Этот процесс, обусловленный научным подходом Принцхорна, внес очень важный вклад в процесс легитимации творчества душевнобольных и шире, аутсайдерского искусства именно как части художественного процесса, а не методов психиатрической диагностики.

Самая большая глава книги Принцхорна – «Психологические основания изобразительной формы» – посвящена выявлению основных психологических побуждений, которые в различных сочетаниях формируют тот иной характер изобразительной формы. Принцхорн называет шесть таких импульсов: 1) стремление к самовыражению; 2) побуждение к игре (это указывает на признание глубинной связи между игрой и креативностью); 3) стремление к декорированию; 4) тяга к упорядочиванию (вместо беспорядочных или хао-

тических форм используются регулярные узоры, симметрия, пропорционирование и ритмичность; 5) стремление к копированию или имитации (однако, как отмечает Принцхорн, этот импульс был серьезно переоценен в художественной теории в ущерб другим мотивам); 6) под влиянием хронологически близких ему антропологических и психоаналитических исследований примитивных культур Принцхорн выделяет стремление к символу [14].

Как историк искусства Ханс Принцхорн обращает особое внимание на качество изображений и необычайную вариативность рисунков душевнобольных. В критериях оценивания Принцхорна заметно влияние искусства экспрессионистов, например творчества Эмиля Нольде. Принцхорн ищет в каждой работе напряжение и насыщенность внутреннего опыта. То есть он смотрит на искусство душевнобольных через призму профессионального искусства, по сути, отвергая предложенную им же идею универсальности творческого начала [Ibid.].

Видение Принцхорна, сформированное под влиянием авангардного искусства, находит выражение и в 187 иллюстрациях, подобранных для книги. Анализируя рисунки душевнобольных, Принцхорн особое внимание уделяет Августу Наттереру (1933–1935), эстетика и специфическая логика рисунков которого как бы предвосхищает сюрреалистов [Ibid.].

Завершающая глава книги Принцхорна под названием «Результаты и проблемы» полностью написана с позиции историка искусства. Стремясь описать фундаментальные различия и близкие черты рисунков психиатрических пациентов и живописных творений детей, необученных взрослых, примитивных и современных художников, он использует анализ формы и содержания такого уровня, который никогда ранее не использовался в исследованиях творчества душевнобольных [Ibid.].

Книга Ханса Принцхорна была встречена с большим интересом в кругах психоаналитиков, дружелюбная рецензия на этот труд была опубликован Оскаром Пфистером в фрейдистском психоаналитическом журнале «*Imago*» [3. Р. 196]. Пфистер подчеркивает, что книга Принцхорна, бесспорно, интересна не только для психиатров, но и для любителей искусства и всего культурного сообщества.

Таким образом, «поверхность возникновения» и «инстанции разграничения» искусства аутсайдеров как раннего этапа искусства душевнобольных имеют изначально маргинальный характер по отношению к полю искусства. Вместо традиционных инстанций искусства – критиков, музеев, искусствоведов – дискурс аутсайдерского искусства формируют психиатры, философы и левые художники. Нарушение традиционного пути легитимации феноменов искусства во многом связано с изменением философии культуры: с одной стороны, с возникновением идеи ценности дionисийского, иррационального в культуре, с другой – с возникновением концептов бессознательного и обозначением его значения в контексте личности и культуры. Последнее сделало поле психиатрии ценным, а психиатров новыми инстанциями разграничения в культуре и искусстве. Но важно отметить и кардинальные изменения, произошедшие в психиатрии в период рубежа XIX–XX вв. В том числе как результат деятельности немецкой и швейцарской школ психиатрия становится сложным, многосоставным научным знанием, стремящимся к изучению различных аспектов человеческой психики.

С другой стороны, в Германии и Швейцарии интерес к искусству душевнобольных формируется в значительной степени в результате активного воздействия экспрессионистских живописи, литературы и эстетики и других авангардных тенденций; все это готовит почву для значительного успеха в понимании и оценке искусства психиатрических пациентов. Важно также, что собственно процесс легитимации искусства душевнобольных в текстах Вальтера Моргенталера и Ханса Принцхорна идет через использование психиатрами языка описания и логики анализа указанных феноменов, присущих современной им критической теории искусства.

Литература

1. *Kарус К.Г.* Символика человеческого облика. Руководство к человекознанию // Германизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. М. : Канон+ : ОИ «Реабилитация», 1999. С. 716–776
2. *Engstrom E.J.* Emil Kraepelin. Leben und Werk des Psychiaters in Spannungsfeld zwischen positivistischer Wissenschaft und Irrationalität. München : Universität München Ludwig-Maximilian, 1990. 151 S. URL: <http://www.engstrom.de/KRAEPELINBIOGRAPHY.pdf> (accessed: 20.07.2018).
3. *MacGregor J.M.* The discovery of the art of the insane. Princeton : Princeton University Press, 1989. 390 p.
4. *Di Cristofano Pia.* Fritz Mohr (1874–1957): Leben, Werk und Bedeutung für die psychosomatische Medizin; eine Ergobiographie in Umrissen. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. 192 S.
5. *Rhodes C.* Outsider Art: Spontaneous Alternatives. London : Thames & Hudson, 2010. 224 p.
6. *Adolf Wölfi Foundation.* Museum of Fine Arts Bern, Switzerland. URL: <http://www.adolf-wölfi.ch/index.php?c=e&level=17&sublevel=0> (accessed: 12.07.2018)
7. *Wojcik D.* Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma. Jackson : University Press of Mississippi, 2016. 304 p.
8. *Morgenthaler W.* Madness and art: the life and work of Adolf Wölfi. Lincoln : University of Nebraska Press, 1992. 156 p.
9. *Adolf Wölfi:* Naturvorscher, Dichter, Schreiber : Kataloge / red. d. Elka Spoerri u. Jürgen Glaesemer. Bern : Kunstmuseum, 1976. 130 S.
10. *Adolf Wölfi Univers.* LaM.: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. URL: http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2011/05/dossier_pedagogique_Adolf_Wölfi_V3.pdf (accessed: 12.07.2018)
11. *Peiry L.* Art Brut: The Origins of Outsider Art. Paris : Flammarion, 2006. 320 p.
12. *Фуко М.* Археология знания / пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб. : Гуманитарная Академия : Университетская книга, 2004. 416 с.
13. *Prinzhorn Collection.* URL: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=84> (accessed: 12.07.2018)
14. *Prinzhorn H.* Artistry of the mentally ill. New York : Springer-Verlag. 1972. 274 p.

Anna A. Suvorova, Perm State University (Perm, Russian Federation).

E-mail: suvorova_anna@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 185–197.

DOI: 10.17223/2220836/41/15

PSYCHIATRIC PATIENT AS AN ARTIST: FORMING THE DISCOURSE OF OUTSIDER ART IN THE EARLY XXTH CENTURY

Key words: outsider art; art of the mentally ill; discourse; psychology of art; psychiatry.

The author of the article studies the discourse of outsider art and refers to the beginning of its formation: the phenomenon of the art of the mentally ill, which is delineated and legitimized at the early twentieth century. Following the conceptual apparatus of Michel Foucault, the surfaces of emergence and the authorities of delimitation of the art of outsiders (in the early stage of the art of the mentally ill) are initially marginal in relation to the field of art. Instead of traditional instances of art – critics, museums, art critics – in the case of the art of outsiders, the discourse of outsider art was

formed by psychiatrists, philosophers, and leftist artists. The transformation of the traditional way of legitimizing the phenomena of art was largely due to the change in the philosophy of culture and, on the one hand, the emergence of the idea of Dionysian values, irrational in culture, on the other, with the emergence of the concepts of the unconscious and the designation of its meaning in the context of personality and culture. The latter has made the field of psychiatry valuable, and psychiatrists new levels of differentiation in culture and art. But it is important to note the cardinal changes that took place in psychiatry in the period of the turn of the XIX–XX century. Including as a result of the activities of the German and Swiss schools, psychiatry becomes complex, multi-component scientific knowledge, was striving to study various aspects of the human psyche. On the other hand, in Germany and Switzerland interest in the art of the mentally ill was formed largely as a result of the active influence of expressionist painting, literature and aesthetics and other avant-garde tendencies; all this sets the stage for significant success in understanding and evaluating the art of psychiatric patients. It is also important that the actual process of legitimizing the art of the mentally ill in the texts of Walter Morgenhalter and Hans Prinzhorn had gone through the using by psychiatrists of the description's language and analysis's logic of the indicated phenomena inherent in the contemporary critical art theory.

References

1. Karus, K.G. (1999) Simvolika chelovecheskogo oblika. Rukovodstvo k chelovekoznaniyu [Symbols of the human appearance. A guide to humanity]. In: Kasavin, I.T. (ed.) *Germetizm, magiya, naturfilosofiya v evropeyskoy kul'ture XIII–XIX vv.* [Hermetism, Magic, Natural Philosophy in European Culture of the 13th – 19th Centuries]. Moscow: Kanon+; Reabilitatsiya. pp. 716–776
2. Engstrom, E.J. (1990) *Emil Kraepelin. Leben und Werk des Psychiaters in Spannungsfeld zwischen positivistischer Wissenschaft und Irrationalität.* Munich: Universität München Ludwig-Maximilian. [Online]. Available from: <http://www.engstrom.de/KRAEPELINBIOGRAPHY.pdf> (Accessed: 20th July 2018).
3. MacGregor, J.M. (1989) *The Discovery of the Art of the Insane.* Princeton: Princeton University Press.
4. Di Cristofano, P. (2006) *Fritz Mohr (1874–1957): Leben, Werk und Bedeutung für die psychosomatische Medizin; eine Ergobiographie in Umrissen.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
5. Rhodes, C. (2010) *Outsider Art: Spontaneous Alternatives.* London: Thames & Hudson.
6. Adolf Wölffli Foundation. (n.d.) *Museum of Fine Arts in Bern, Switzerland.* [Online] Available from: <http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?e&level=17&sublevel=0> (Accessed: 12th July 2018).
7. Wojcik, D. (2016) *Outsider Art: Visionary Worlds and Trauma.* Jackson: University Press of Mississippi.
8. Morgenhalter, W. (1992) *Madness and Art: The Life and Work of Adolf Wölffli.* Lincoln: University of Nebraska Press.
9. Spoerri, E. & Glaesemer, J. (eds) (1976) *Adolf Wölffli: Naturvorscher, Dichter, Schreiber. Kataloge.* Bern: Kunstmuseum.
10. LaM.: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. (n.d.) *Adolf Wölffli Univers.* [Online]. Available from: http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2011/05/dossier_pedagogique_Adolf_Wölffli_V3.pdf (Accessed: 12th July 2018)
11. Peiry, L. (2006) *Art Brut: The Origins of Outsider Art.* Paris: Flammarion.
12. Foucault, M. (2004) *Arkheologiya znaniya* [The Archaeology of Knowledge]. Translated from French by M.B. Rakova, A.Yu. Serebryannikova. St. Petersburg: Gumanitarnaya Akademiya; Universitetskaya kniga.
13. The Prinzhorn Collection museum. Official Website. [Online] Available from: <https://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=84> (Accessed: 12th July 2018)
14. Prinzhorn, H. (1972) *Artistry of the Mentally Ill.* New York: Springer-Verlag.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 94(47) + 271.2

DOI: 10.17223/22220836/41/16

А.В. Горбатов, Г.А. Демченко

КОЛОКОЛА И ЗВОНАРСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА КУЗНЕЦКОЙ ЗЕМЛЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Статья посвящена истории колоколов и звонарского искусства на территории нынешней Кемеровской области. Рассмотрение указанного феномена как части историко-культурного наследия определило актуальность темы. На основании архивных документов, материалов периодической печати дореволюционного, советского и современного периодов авторами демонстрируется формирование колокольно-инструментального облика региона; выделяются различные исторические периоды от постройки первых колоколен, полного запрета колокольного звона до их возрождения и формирования новых традиций в настоящее время. Делается вывод о необходимости анализа колокольных фондов, их систематизации, выявлении проблем учета и паспортизации.

Ключевые слова: Русская Православная церковь, колокольный звон, звонарская традиция, Кемеровская область

Колокольные звоны известны с древности, они являются одним из символов русской культуры и, безусловно, частью историко-культурного наследия России. В истории колоколов и колокольного звона соединились уникальная технология и звонарское искусство, православная вера и особый уклад жизни русского народа. Колокольный звон сложился в широкомасштабное, глубоко национальное явление, его сакральная и эстетическая ценность осознается государством и российской общественностью.

Всестороннее рассмотрение истории колоколов и звонарского искусства как части историко-культурного наследия, анализ колокольных фондов, их систематизация, выявление проблем учета и паспортизации является, считаем, на сегодняшний день важной задачей. Немаловажным элементом исследования при этом выступает история указанного феномена на региональном уровне, в том числе на территории земли Кузнецкой, что является задачей данной статьи.

Первые сведения о храмах и колоколах, располагавшихся на территории современной Кемеровской области, содержатся в материалах, датирующихся первой половиной XVII в. В Кузнецком остроге, основанном в 1618 г., уже в 1621–1622 гг. была возведена деревянная церковь Преображения, оснащенная первыми на территории колоколами. В грамоте царя Михаила Федоровича от 23 декабря 1623 г., выданной воеводе острога Евдокиму Баскакову, указывалось, что храму было отправлено «два колокола, а в них весу пуд без полутора гривенки» [1]. Судьба этих колоколов неизвестна. Здание, по данным Г.Ф. Миллера, в 1734 г. было целиком разрушено после пожара [2. С. 69].

Архитектура нового каменного Спасо-Преображенского собора, заложенного в 1792 г., в том числе и колокольни со сдвоенными колоннами, «воплощала стилистику классицизма с элементами позднего «сибирского барокко» [3. С. 71]. Позже колокольня была увеличена на одну сажень (примерно 2 м), в створе с ней был возведен притвор с лестницей. Колокольня храма в течение длительного времени являлась одной из самых высоких построек (43 м) в Западной Сибири.

После очередного стихийного бедствия (удар молнии) в 1836 г. один из поврежденных колоколов был перелит с двенадцати пудов до двадцати. А уже через год был поднят новый колокол: «...купцом Иваном Конюховым, своим иждивением с малою жертвою от прочих, колокол весом 20 пудов 25 фунтов, который лит Вятской губернии в городе Слободском купцом Алексеем Бакулевым, и в 1837 г. Декабря 17 числа поднят на колокольню и повешен на место» [4. С. 281]. Колокололитейный завод Бакулевых был основан в первой половине XVIII в., когда в г. Слободском Вятской губернии Никита Бакулев отливал небольшие колокола.

В 1842 г. был перелит старый разбитый колокол (38 пудов, 30 фунтов) в новый (41 пудов, 30 фунтов) «с прибавлением меди». Стоит отметить, что зачастую в новых колоколах использовался металл колоколов-предшественников, как правило, негодных – «с прибавлением меди». В процессе переплавки олово выгорало, а медь утрачивала требуемые свойства. В таких случаях при выплавке литейщики добавляли в сплав олово и медь. Такая процедура в технологии, как правило, приводила к увеличению веса изделия приблизительно на 20%.

Колокол 1842 г. был отлит на Невьянском заводе мастером Иваном Москвиным [4]. Невьянский завод братьев Москвиных (пос. Невьянск, Екатеринбургский уезд) был учрежден Матвеем Ивановичем Москвиным и братьями только в 1870 г. Судя по совпадающим имени и отчеству и временному периоду (1842 и 1870), возможно, что тот Иван Москвин, который отлил новый колокол для Спасо-Преображенского собора в Кузнецке, являлся отцом братьев Москвиных, организовавших впоследствии колокололитейный завод.

На период 1858 г. в Кузнецке функционировали три храма и, соответственно колокольни: «собор Спасо-Преображенский, приходская, во имя Божией Матери – Одигитрии, и кладбищенская во имя Св. Митрофания Воронежского Чудотворца». Фундамент Одигитриевской церкви был заложен в 1775 г. Это была первая каменная церковь в Кузнецке. Двухэтажный храм имел колокольню с одним ярусом звона. В середине XIX в. к колокольне пристраивается двухэтажный объем паперти, декорированный под «сибирское барокко» [3. С. 165]. «Архитектором ся был нарочно выписанный из Иркутска каменщик Почекунин» [5]. Колокола для храма также были заказаны в Иркутске.

Примечательным сельским храмом Кузнецкого уезда в плане исторической значимости и архитектуры является Пророко-Ильинская церковь в нынешнем селе Ильинском. Первоначально село называлось Красноярским, а позднее было переименовано в честь храма [6. С. 128]. Каменная церковь была построена в 1818 г. «тщанием прихожан», имела колокольню с небольшим шатровым завершением.

Возведение надвратной Ильинской церкви в Кузнецкой крепости связано с тем, что крепость к концу 1830 г. стала ненужной и окончательно утратила свое первоначальное значение как оборонительный пункт. В 1872 г. возникла идея об устройстве надвратной Ильинской церкви для нужд городской тюрьмы в верхних ярусах Барнаульской башни. Она была полностью построена на благотворительные средства купцов. Существенный вклад в строительство внес кузнецкий купец второй гильдии Илья Ивановский [7. С. 118–119], который принял на себя все расходы как по производству работ по постройке и отделке, так и по изготовлению всех церковных принадлежностей и одежды священнослужителей. И.С. Конюхов в «Кузнецкой летописи» пишет, что церковь «всем довольно снабжена: колоколами, всей церковной утварью...» [8. С. 40].

В 1883 г. в «Томских епархиальных ведомостях» уже ставился вопрос о необходимости сохранности колоколов, так как они «вследствие небрежного обращения с ними так часто лопают...». Однако указанная проблема рассматривалась лишь с сугубо утилитарной точки зрения, как «убыток, причиняемый храму разбитием колокола» [9], но не как сохранения объекта, имеющего историко-культурную ценность.

На сегодняшний день сохранилось весьма немного сведений о церквях и колоколах, находящихся в селах Кемеровской области. Благодаря сотрудникам этнографического отдела музея-заповедника «Томская писаница», совершивших в конце 1980 – начале 1990-х гг. экспедиции, сохранились записи воспоминаний жителей области о бывших в начале XX в. в их деревнях церквях и колоколах.

По их воспоминаниям можно сделать вывод, что деревенские церкви были достаточно богаты, имели комплекты колоколов, в основном по шесть единиц (штук), иногда больше. В небольших селах – часовни с двумя колоколами. В описаниях информантов имеются следующие упоминания: «На Пасху звонили всю неделю»; «По праздникам обязательно звонили в колокола» [10. С. 53, 55]. Встречается и описание искусного исполнения колокольного звона в воспоминаниях жительницы с. Ярского Томской области, граничащей с Кемеровской: был в их селе звонарь Гордей Меркульев, который вызывали в колокола так, что «под его звоны плясать можно было» [11. С. 20].

В памяти жителей деревень сохранились имена звонарей. Так, из воспоминаний мы узнаем, что в с. Зеледеево «последними звонарями были Прокопий Кусков и Лачканов (имя не помню)», по другим воспоминаниям «звонарем был Дьяков Прокофий» [10. С. 53]. Несмотря на то, что данные по именам расходятся, тем не менее можно говорить, что должность церковного звонаря в селах Кузнецкого уезда имела значимость. Сохранились сведения о звонарях с. Колмогорова. По словам информанта, «сторожами и одновременно звонарями были Никита Егорович по прозвищу „Капитал“ и дед Филимон» [11. С. 13]. Упоминается также, что указанные звонари жили при церкви.

В связи с описанием быта звонарей следует отметить одно важное обстоятельство. Большинство из них получали за свое послушание очень небольшое денежное вознаграждение, в связи с чем они стремились как можно быстрее покинуть данную должность, сменив ее на более оплачиваемую. Должность звонаря являлась лишь одной из первых ступеней в церковной иерархии. Согласно «Справочным книгам по Томской епархии», звонарь по

штату был не предусмотрен. Неслучайно они одновременно являлись и стражами в церкви. Сложившаяся ситуация, сохранившаяся до наших дней, разумеется, не способствует развитию и совершенствованию звонарского искусства.

В 1917 г. происходят революционные события, вместе с новыми политическими силами приходит и новая идеология с агрессивной атеистической направленностью. В 1931–1937 гг. на территории Кузбасса было закрыто 40 церквей, с 1939 г. до образования области – 70 [12. Л. 368–370, 438–441]. На 1 января 1945 г. на территории области находилось 164 недействующих церковных зданий и молитвенных домов [Там же. Л. 372–375, 453]. Результатом богооборческой политики государства явился тот факт, что к моменту образования Кемеровской области в 1943 г. на ее территории все действующие православные общины и церкви официально были ликвидированы.

В годы Великой Отечественной войны установились относительно бесконфликтные отношения между государством и Церковью. В целом в период с 1943 по 1949 г. Русская Православная церковь переживала достаточно благоприятный период в развитии. Впервые с 1925 г. произошло официальное избрание патриарха, осуществлялась регистрация общин, открывались православные храмы. С 1944 по 1947 г. на территории Кемеровской области было открыто 15 православных приходов, включая пять типовых церквей и десять молитвенных домов [13. С. 17–18].

В 1944 г. колокольный звон был разрешен только внутри храмов, с 1945 г. было разрешено звонить с колоколен. Священнослужители усердно занимались поиском колоколов. В конце 1945 г. уполномоченный по делам Русской Православной церкви Ф. Узлов на областном совещании с заведующими отделами пропаганды и агитации горкомов и райкомов ВКП(б) даже высказал возмущение по поводу того, что верующие г. Кемерово собирают медь и серебро, медь при этом выносится незаконно с заводов. Верующими было собрано 36 пудов меди и мешок серебра. Известен факт, когда властями положительно был разрешен вопрос о передаче церковных колоколов приходским общинам Русской Православной церкви с. Афонино Киселевского района и г. Кемерово [12. Л. 144].

Однако дальнейшая судьба этих благих начинаний неизвестна, после кратковременной «оттепели» отношения между государством и Русской Православной церковью становятся все более «прохладными», прослеживается тенденция постепенного отхода от принципов мирного существования с религией. Методично запрещаются церковные службы вне стен храмов, прекращаются поездки священнослужителей по населенным пунктам, закрываются приходы, на десятилетия запрещается колокольный звон.

Период с середины 1980-х гг. и по настоящее время стал новым этапом в истории Русской Православной церкви. Впервые после Октябрьской революции религия стала восприниматься не как антагонистическая государству идеология. В 1993 г. была сформирована Кемеровская епархия. В это время, вследствие объективных причин, о строительстве колоколен и возрождении колокольных звонов не могло быть и речи. Многие оставшиеся здания церквей требовали проведения реставрационных работ. С 1993–1994 гг. началась работа по восстановлению разрушенных и строительству новых храмов и колоколен.

Так, кафедральный собор в честь иконы Божией Матери «Знамение» г. Кемерово был построен в 1989 г. В 1991 г. для собора на Уралмаше были изготовлены колокола по старинным чертежам. 1992 г. в соборе была установлена колокольня и впервые зазвучали колокола. После демонтажа временной колокольни колокола были транспортированы в северо-западную башню. В 2016 г. для звонницы были еще отлиты на каменск-уральском колокольном заводе «Пятков и К°» девять бронзовых колоколов, которые были размещены в трех башнях. Так была организована уникальная для области система управления звоном, дающая возможность управлять всем колокольным подбором одному звонарю с Северо-западной башни.

Возведение храма Рождества Христова в г. Новокузнецке было начато в 1998 г. по решению председателя правительства РФ В. Черномырдина после гибели 2 декабря 1997 г. на шахте Зыряновская 67 горняков. Первоначально средства на строительство «шахтерского» храма были выделены из федерального бюджета. Однако каменный двухэтажный трехпрестольный девятиглавый собор с колокольней и трапезной окончательно был достроен только в 2013 г., уже на средства прихожан и при финансовой поддержке угольных компаний. В 2011 г. на колокольне собора установлено девять колоколов. Вес главного колокола составил около тонны.

В 2004 г. был возведен собор Рождества Иоанна Предтечи в г. Прокопьевске. Постановлением коллегии администрации области от 20 декабря 2007 г. № 358 храм признан памятником архитектуры и градостроительства регионального значения. Главной высотной доминантой комплекса собора стала колокольня. Звонарем собора стал бывший шахтер, ныне пенсионер А.И. Ерлин. Колокольному звону он научился самостоятельно, а также через интернет-общение с коллегами из Москвы, Новгорода, Архангельска и др. Звонарем-самоучкой была сочинена колокольная мелодия, которую автор назвал «Прокопьевский звон».

В Кузбассе можно встретить использование нетрадиционных приемов колокольного звона. Например, в храме пос. Верх-Падунский он воспроизводится с помощью компьютерной программы с записью образцов колокольных звонов: сигнал программы поступает на звонницу и реализуется через движение молотков, ударяющих по колоколам в предусмотренном порядке. Данная система воспроизведения звона была разработана в 2008 г. колоколитейным предприятием «Светолитие» г. Новосибирска и теперь внедряется в храмах Кузбасса. По мнению С.Г. Тосина, подобная форма воспроизведения звонов является вынужденной мерой, которая на современном этапе оправдана сложившейся исторической ситуацией, когда большинство возрожденных церквей оказалось без колоколов [14. С. 186] и, добавим, квалифицированных звонарей. Как отмечает исследователь, в контексте сохранения традиций колокольного звона подобная модернизация может привести к непредсказуемым последствиям. Преподаватель кампанологии¹ Сретенской семинарии и звонарь Н.И. Завьялов отмечает, что «это может быть удобно и просто, но эта техника никогда не заменит живого звона по красоте и силе воздействия» [15].

¹ Кампанология (лат., от *campana* – колокол, и греч. *λόγος* – слово) – наука о колоколах.

В области электронный звонарь также в 2013 г. установлен в церкви пос. Гавриловка. Звонница установлена таким образом, что, помимо электронного исполнения, можно звонить и «традиционно». Электронный звонарь звучит в будние дни, а во время праздничных богослужений колоколами управляет алтарник Д.Ф. Зорькин. Он отмечает, что когда он звонит, то может «сыграть» – бить в колокола так, как подсказывает сердце. Нюансов не пересказать. А в электронике все строго, четко» [16].

В Кузбассе организованы (2012) курсы православных звонарей «Кузнецкая звонница», руководителем которых является один из авторов данной статьи, Г.А. Демченко. Целью данной организации стало сохранение и развитие традиций православного колокольного звона не только как части богослужения, но и как части культурного наследия России. На курсах преподаются дисциплины: введение в кампанологию и литургику, традиционные звоны, основы музыкальной композиции, устав звона, монтаж колоколов. Также, помимо непосредственно профессиональной подготовки звонарей, осуществляется деятельность по подбору колоколов для цельного звона с учетом архитектуры храма, в храмах области осуществляется отладка всей системы колокольного звона согласно русским церковным канонам.

В музеиных учреждениях области организуются выставки, посвященные колокольным звонам. Так, например, в Осинниковском городском краеведческом музее с 2011 г. организована экскурсия «О чём звонят колокола?» с посещением Свято-Троицкого храма, Ильинской церкви и святого источника. В Историко-культурном и природном музее-заповеднике «Томская Писаница» организована интерактивная экскурсия «Малиновый звон» с мастер-классом, которую проводит звонарь и преподаватель курсов «Кузнецкая звонница» А.Н. Каретин.

Ежегодно с 2008 г. музеем-заповедником «Томская Писаница» проводится фестиваль «Звоны над Томью». На мероприятия приезжают звонари как из регионов Сибири, так и из центральной части России. Фестиваль проходит в традиционной форме: выступления звонарей на колокольне часовни и мобильной малой звоннице; организуются мастер-классы, круглые столы, передвижная экспозиция; для посетителей предоставляются специальные тренажеры колокольного звона.

Таким образом, состояние колоколов и звонарской традиции неизменно на протяжении всей истории России существенно коррелировало с проводимой в определенный исторический период государственной церковной политикой: от постройки первых колоколен, полного запрета колокольного звона до их возрождения и формирования новых традиций в настоящее время.

Обращаясь к современному состоянию, хотелось бы отметить, что не значительное количество колокольных подборов и отсутствие собственного колокольного производства в Кузбасском регионе на сегодняшний день не может способствовать решению проблемы восстановления колокольной традиции.

Для полноценного возрождения колокольно-звонной традиции в регионе необходима также компетентная комплектация колокольных фондов, которую на сегодняшний день нельзя охарактеризовать как организованную и планомерную. Складывание колокольных подборов осуществляется преимущественно под воздействием случайных факторов. Тем не менее в последние

годы ситуация стала меняться, так как стали использоваться инструменты с запланированным звоном. Сегодня возрождение искусства колокольного звона строится на основе как сохранения давних традиций, так и формирования новых. Все это формирует колокольно-инструментальный облик Кузбасского региона.

Литература

1. Ермолов А.П. Кузнецк. Исторический очерк // Томские губернские ведомости. Неофициальная часть. 1858. № 34. 29 авг.
2. Миллер Г. Описание Кузнецкого уезда Тобольской провинции в Сибири в нынешнем его состоянии, в сентябре 1734 г. // Кузнецкая старина. Новокузнецк, 2003. С. 63–85.
3. Кимеев В.М., Кандрашин Д.Е., Усольцев В.Н. Православные храмы Кузбасса. Кемерово, 1996. 307 с.
4. Ермолов А.П. Кузнецк. Исторический очерк // Томские губернские ведомости. Неофициальная часть. 1858. № 35. 5 сент.
5. Костров Н.А. Город Кузнецк (историко-статистический очерк) // Томские губернские ведомости. Неофициальная часть. 1879. № 49. 15 дек. С. 3.
6. Тресвятский Л.А. Православие на Кузнецкой земле в дореволюционный период. Новокузнецк : МАОУ ДПО ИПК, 2013. 267 с.
7. Быкасова Л.В. Благотворительность в Западной Сибири конца XVIII – начала XX вв. как историко-культурный феномен : дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2006. 180 с.
8. Конюхов И.С. Кузнецкая летопись / под ред. Ю.В. Ширина. Новокузнецк : Кузнецкая крепость, 1995. 184 с.
9. Как нужно обращаться с колоколами // Томские епархиальные ведомости. 1883. № 16. 15 авг. С. 485–488.
10. Скрябина Л.А., Мархель А.С. Научный отчет экспедиции этнографического отдела музея-заповедника «Томская писаница» за 1992 год // Ученые записки музея-заповедника «Томская Писаница». 2016. № 3 (3). С. 49–70.
11. Скрябина Л.А., Иванова С.В., Мархель А.С. Научный отчет экспедиции этнографического отдела музея-заповедника «Томская писаница» за 1989 год // Ученые записки музея-заповедника «Томская Писаница». 2015. № 1. С. 5–29.
12. Государственный архив Кемеровской области (ГАКО). Ф. Р-964. Оп. 2. Д. 2.
13. Горбатов А.В. Церковно-государственные взаимоотношения в Кемеровской области (1943–1969 гг.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Кемерово, 1996. 26 с.
14. Тосин С.Г. Нетрадиционные приемы колокольного звона в современной православно-церковной практике // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22. С. 183–187.
15. Тихонов А. «Звоны в России – это огромный пласт духовной культуры» (интервью с Н.И. Завьяловым) // Сайт Сретенской духовной семинарии. URL: http://sdstmp.ru/news/n2299/?sphrase_id=44249 (дата обращения: 12.10.2018).
16. Тайны колокольного звона // Знамёнка : газета Гурьевского района Кемеровской области. URL: <http://znamenka-gur.ru/news/17740/> (дата обращения: 12.11.2018).

Aleksey V. Gorbatov, Kemerovo State University (Russian Federation, Kemerovo).
E-mail: gorbn1965@yandex.ru

Georgy A. Demchenko, Kemerovo State Institute of Culture, head of the courses of Orthodox bell-ringers at the Kemerovo diocesan administration (Russian Federation, Kemerovo).

E-mail: kenzvon@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 198–206.

DOI: 10.17223/2220836/41/16

BELLS AND BELL-RINGING TRADITION IN KUZNETSK LAND: HISTORY AND PRESENT TIME

Keywords: Russian Orthodox Church; bell ringing; bell tradition; Kemerovo region

The article is devoted to the history of bells and bell-ringing art on the territory of present Kemerovo Region. The topicality of the article is in considering this phenomenon as a part of the historical and cultural heritage. The unique technology and ringing art, the Orthodox faith and a special

way of life of the Russian people and bells joined in the history of bells. Bell ringing has developed into a large-scale, national phenomenon; the state and the Russian society recognize its aesthetic value.

Based on archival documents, materials of the periodical press of pre-revolutionary, Soviet, and modern periods, research works of historians and ethnographers, the authors demonstrate the formation of the bell-instrumental image of the region and highlight different historical periods: from the construction of the first bell towers, the complete prohibition of bell ringing to their revival, and the formation of new traditions. It is concluded that the situation with bells and ringing traditions is significantly dependent on the Church policy of the state in a certain historical period.

It is specific that, throughout the study period, most of the bell ringers received and receive a small monetary reward for their obedience, and therefore, many of them tend to leave this job as soon as possible, replacing it with a more paid one. The current situation is certain not to contribute to the development and improvement of bell-ringing art.

Nowadays, a small number of bells and the lack of its own bell production in Kuzbass region cannot contribute to solving the problem of restoring the Russian bell tradition.

For the full revival of the bell-ringing tradition in the region, it is also necessary to have a competent complete set of bell funds, which today can hardly be described as organized and systematic. Bell rebounds are packed mainly at random. However, the situation has changed in recent years as instruments with planned ringing have got used. The authors make a conclusion about the necessity of the analysis of bell funds, their classification, and the identification of accounting and certification issues.

Today, the revival of the art of bell ringing is based on both the preservation of old traditions and the formation of new ones. An important role in the development and popularization of the bell tradition is played by the activities of Orthodox bell ringers' courses, festivals, exhibitions, master classes. All this forms the bell-instrumental image of Kuzbass region.

References

1. Ermolaev, A.P. (1858a) Kuznetsk. Istoricheskiy ocherk [Kuznetsk. A historical sketch]. *Tomskie gubernskie vedomosti*. 29th August.
2. Miller, G. (2003) Opisanie Kuznetskogo uezda Tobol'skoy provintsii v Sibiri v nyneshnem ego sostoyanii, v sentyabre 1734 g. [Description of the Kuznetsk district of the Tobolsk province in Siberia in its current state, in September 1734]. In: Shirin, Yu.V. (ed.) *Kuznetskaya starina* [Kuznetsk Antiquity]. Novokuznetsk: Kuznetskaya krepost'. pp. 63–85.
3. Kimeev, V.M., Kandrashin, D.E. & Usoltsev, V.N. (1996) *Pravoslavnye khramy Kuzbassa* [Orthodox Churches of Kuzbass]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
4. Ermolaev, A.P. (1858b) Kuznetsk. Istoricheskiy ocherk [Kuznetsk. A historical sketch]. *Tomskie gubernskie vedomosti*. 5th September.
5. Kostrov, N.A. (1879) Gorod Kuznetsk (istoriko-statisticheskiy ocherk) [The city of Kuznetsk (a historical and statistical essay)]. *Tomskie gubernskie vedomosti*. 15th December. pp. 3.
6. Tresvyatskiy, L.A. (2013) *Pravoslavie na Kuznetskoy zemle v dorevolutsionnyy period* [Orthodoxy in the Kuznetsk land in the pre-revolutionary period]. Novokuznetsk: MAOU DPO IPK.
7. Bykova, L.V. (2006) *Blagotvoritel'nost' v Zapadnoy Sibiri kontsa XVIII – nachala XX vv. kak istoriko-kul'turnyy fenomen* [Charity in Western Siberia in the late 18th – early 20th centuries as a historical and cultural phenomenon]. Art History Cand. Diss. Kemerovo.
8. Konyukhov, I.S. (1995) *Kuznetskaya letopis'* [The Kuznetsk Chronicle]. Novokuznetsk: Kuznetskaya krepost'.
9. *Tomskie eparkhial'nye vedomosti*. (1883) Kak nuzhno obrashchat'sya s kolokolami [How to handle bells]. 15th August. pp. 485–488.
10. Skryabina, L.A. & Markhel, A.S. (2016) Nauchnyy otchet ekspeditsii etnograficheskogo otdela muzeya-zapovednika "Tomskaya pisanitsa" za 1992 god [Scientific report of the expedition of the ethnographic department of the Museum-Reserve "Tomskaya Pisanitsa" for 1992]. *Uchenye zapiski muzeya-zapovednika "Tomskaya Pisanitsa"*. 3(3). pp. 49–70.
11. Skryabina, L.A., Ivanova, S.V. & Markhel, A.S. (2015) Nauchnyy otchet ekspeditsii etnograficheskogo otdela muzeya-zapovednika "Tomskaya pisanitsa" 1989 god [Scientific report of the expedition of the ethnographic department of the Museum-Reserve "Tomskaya Pisanitsa" in 1989]. *Uchenye zapiski muzeya-zapovednika "Tomskaya Pisanitsa"*. 1. pp. 5–29.
12. The State Archive of Kemerovo Region (GAKO). Fund R-964. List 2. File 2.
13. Gorbatov, A.V. (1996) *Tserkovno-gosudarstvennye vzaimootnosheniya v Kemerovskoy oblasti (1943–1969 gg.)* [Church-state relations in Kemerovo region (1943–1969)]. Abstract of Art History Cand. Diss. Kemerovo.

14. Tosin, S.G. (2009) Netraditsionnye priemy kolokol'nogo zvona v sovremennoy pravoslavnoy tserkovnoy praktike [Non-traditional methods of bell ringing in modern Orthodox church practice]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Chelyabinsk State University*. 22. pp. 183–187.
15. Tikhonov, A. (n.d.) “*Zvony v Rossii – eto ogromnyy plast dukhovnoy kul'tury*” (interv'yu s N.I. Zav'yalovym) [“Bell ringing in Russia is a huge layer of spiritual culture” (an interview with N.I. Zavyalov)]. [Online] Available from: http://sdsmp.ru/news/n2299/?phrase_id=44249 (Accessed: 12th October 2018).
16. *Znamyonka. Newspaper of Guryevsky district, Kemerovo region*. (n.d.) Tayny kolokol'nogo zvona [Secrets of bell ringing]. [Online] Available from: <http://znamenka-gur.ru/news/17740/> (Accessed: 12th November 2018).

УДК 94:069+929(571.51)
DOI: 10.17223/22220836/41/17

Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк

АРКАДИЙ ЯКОВЛЕВИЧ ТУГАРИНОВ И СТАНОВЛЕНИЕ КРАСНОЯРСКОГО МУЗЕЯ

Впервые в исследовательской литературе освещается опыт музейной работы одного из ведущих музееведов Сибири А.Я. Тугаринова. Выявлены истоки его интереса к собирательской, хранительской, научной и просветительской деятельности в музее, показаны результаты 20-летней работы в качестве руководителя Красноярского музея, охарактеризован круг ближайших сотрудников, труды которых способствовали превращению Красноярского музея в крупнейший в Сибири институт сопирания, сохранения и изучения памятников истории и культуры.

Ключевые слова: музейное дело Сибири, Красноярский музей, А.Я. Тугаринов.

Музейное дело Сибири освещается исследователями различными способами, в том числе через обращение к истории отдельных музеев, а также к биографиям видных музееведов, в частности, Г.Н. Потанина, И.П. Кузнецова-Красноярского и др. [1–4]. Важнейшую роль в истории музейного дела в Красноярске сыграл, как известно, А.Я. Тугаринов, чья деятельность коротко обозначена в сборнике статей, изданном Красноярским краеведческим музеем в 2011 г. [5], а также в материалах Интернета и во 2-м выпуске «Музееведческого наследия Северной Азии» (Томск, 2019). Вклад Тугаринова, несомненно, требует более внимательного изучения, тем более что, по нашему убеждению, его жизненный путь и музейная деятельность в полной мере отражают российскую действительность последних десятилетий XIX – первых десятилетий XX в.

Аркадий Яковлевич Тугаринов родился в 1880 г. в Саратове в семье земского служащего из дворян. По окончании саратовского Александро-Мариинского реального училища он намеревался поступить в Казанский университет, но семейные обстоятельства (ранняя смерть отца) вынудили его искать заработка, чтобы помогать семье, оставшейся без кормильца. В школьные годы Аркадий Тугаринов увлекался изучением своего края, и это было вполне объяснимо, ведь в Саратове еще со времен пребывания в нем опального историка Н.И. Костомарова сложился и действовал центр местных исследований. В городе открылась одна из первых в России губернская ученая архивная комиссия, а в 1895 г. по инициативе губернского земства было учреждено Саратовское общество естествоиспытателей и любителей естествознания. О значении этого общества в жизни города говорило то, что первым почетным членом его стал саратовский губернатор Б.Б. Мещерский. Сразу после учреждения в общество вступили многие служащие губернской земской управы. Вполне возможно, среди них был и Я.Я. Тугаринов, в любом случае в нашем распоряжении имеются достоверные сведения о том, что с первых лет создания в работе общества участвовал его сын Аркадий. В фондах Саратовского областного музея краеведе-

ния сохранился экскурсионный билет, выданный в 1897 г. Аркадию Тугаринову для участия в экскурсии Саратовского общества естествоиспытателей. На обороте этого билета А. Тугаринов позже написал: «Это была моя первая «научная» экскурсия, когда я с благоговением взял в руки сачок, морилку для насекомых и т.п. Ходили на Кумысную поляну» [6].

По воспоминаниям, письмам и дневниковым записям А.Я. Тугаринова, переданным в свое время красноярскому коллеге А.Л. Яворскому, который использовал их для подготовки большой биографической статьи, известно, что, окончив реальное училище, Аркадий Тугаринов был принят сначала в статистический отдел, а затем перевелся в почвенную лабораторию губернской земской управы. Работая в земстве, он обследовал флору и фауну приволжских территорий и довольно скоро стал обобщать собранные материалы в научных статьях [7. С. 158–159]. Известно, что в 1901–1903 гг. он опубликовал в издании Саратовского общества естествоиспытателей две статьи: «Материалы к флоре Аткарского уезда Саратовской губернии» и «Некоторые данные для ботанической географии Царицынского уезда Саратовской губернии». По-видимому, тогда-то Тугаринов и стал сотрудником музея, созданного при Обществе естествоиспытателей еще в 1896 г., и на полных правах представлял саратовских природоведов на XI съезде русских естествоиспытателей и врачей в Петербурге. По сведениям А.Л. Яворского, на этом съезде А.Я. Тугаринов познакомился с исследователями-музейщиками и вскоре получил приглашение в Красноярский музей.

Нужно напомнить читателям, что первый музей в Красноярске был создан городским головой, купцом Иннокентием Алексеевичем Матвеевым и его супругой Юлией Петровной (дочерью самого именитого красноярского купца П.И. Кузнецова) в 1889 г. При поддержке властей, предпринимателей, сибирских коллекционеров и исследователей супруги Матвеевы открыли частный музей и разместили его в собственном доме. Несколько лет спустя музей перешел в ведение городского самоуправления, и в 1895 г. была начата разработка Устава Красноярского городского музея. По ряду причин, в том числе и по недостатку знатоков музейного дела, подготовка Устава затягивалась, и этот важнейший документ был утвержден Министерством внутренних дел только в 1902 г. А к тому времени в Красноярске был учрежден подотдел Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества, и по решению Красноярской городской думы музей перешел в его ведение. По обоюдному согласию городское самоуправление обеспечивало материальные и денежные средства для музея, а подотдел Географического общества брал на себя обязательства собирать и хранить коллекции, «заботиться об их систематизации, увеличении и научной обработке». Особо оговаривалось, что «коллекции музея должны быть доступны обозрению городских жителей» [8. С. 221–237]. Как научное учреждение Красноярский музей нуждался в специалистах, знающих музейную работу, и в конце 1904 г. на должность консерватора был приглашен А.Я. Тугаринов. По его собственному свидетельству, «в целях возможно всестороннего ознакомления с постановкой музейного дела» он был командирован в Петербург, где в течение месяца стажировался в музее при Академии наук и в Музее императора Александра III [9. С. 18–19].

Возглавив Красноярский городской музей в январе 1905 г., А.Я. Тугаринов руководил им сначала как консерватор, затем как заведующий вплоть до 1926 г., когда получил приглашение из Ленинграда, принял его и почти 20 лет сотрудничал в Зоологическом музее Академии наук СССР. Он приехал в Красноярск с убеждением, что местные музеи имеют «громадное культурно-просветительное значение в деле поднятия интереса к изучению и ознакомлению с местным краем населения различных уголков страны». И будучи руководителем музея, а с 1907 г. и председателем Красноярского подотдела Географического общества, деятельно придерживался мысли о том, что руководимое им учреждение призвано «способствовать наглядному ознакомлению посетителей музея с богатствами природы местного края, с его доисторической и современной культурой; с другой стороны – собирать и объединять богатый материал для самых разнообразных научных исследований» [8. С. 221, 224].

В Красноярске А.Я. Тугаринов прежде всего озабочился материальной стороной дела: музейное помещение в старинном особняке на Старо-Базарной площади, переданное городским самоуправлением, становилось все менее пригодным для разраставшихся фондов. Наконец, в 1912 г., думается, не без влияния Тугаринова, Красноярская городская дума сформировала комитет по постройке здания музея, к проектированию которого был привлечен ведущий красноярский архитектор, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества Л.А. Чернышев. По его проектам в Красноярске строились жилые дома и магазины, а самой главной рекомендацией талантливого зодчего послужили проекты павильонов Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной и промышленной выставки 1911 г. в Омске. (Между прочим, представленные Тугариновым материалы Красноярского музея были удостоены почетного диплома Омской выставки.) Построенные в «египетском духе» выставочные сооружения справедливо рассматриваются в литературе как предшественники Красноярского музея. Правда, строительство музея сильно затянулось, только в 1923 г. началось перемещение музейных коллекций в новое здание, но случился пожар, понадобились серьезные ремонтно-восстановительные работы, которые завершились уже после отъезда А.Я. Тугаринова из Красноярска. Ныне это здание является не только оригинальным памятником архитектуры стиля модерн, но и воплощает представления красноярских музееведов о роли и значении музея в жизни общества [10. С. 183].

На новом посту А.Я. Тугаринов сразу же столкнулся с проблемой нехватки подготовленных сотрудников. В предшествовавший его назначению период на постоянной оплачиваемой службе значились только консерваторы П.С. Прокуряков и сменившие его М.Е. Киборт, а затем И.И. Муромов. К музейным работам привлекались некоторые преподаватели и коллекционеры-любители, например А.С. Еленев, Е.Н. Вагнер, А.А. Адрианов. Используя свои способности находить нужных людей и заинтересовывать их в знаниях, как об этом много позже писал А.Л. Яворский, Тугаринов смог привлечь к работе в музее преподавательницу женской гимназии Марию Васильевну Красноженову, гимназистов Валериана Громова и Александра Яворского. Вслед за ними в музей пришли археолог и музеевед Николай Константинович Ауэрбах, петроградский студент, сотрудник Музея антропологии и этнографии

фии (бывшей Кунсткамеры), бежавший от голода в Сибирь Георгий Сосновский, выпускник Мюнхенского университета, австрийский военнопленный I Мировой войны Геро фон Мергарт. Начинавшие как добровольные помощники Тугаринова, они стали первыми штатными сотрудниками Красноярского музея, с 1920 г. именовавшегося Музеем Приенисейского края, и выполняли все необходимые музейные работы.

Нужно обязательно отметить, что, опираясь на саратовский опыт музейной деятельности, сразу по приезде в Красноярск А.Я. Тугаринов в первую очередь озабочился комплектованием фондов. И если в первые годы своего существования музей формировался в основном за счет даров и пожертвований, то с середины 1910-х гг. новый руководитель развернул регулярные ботанические, зоологические, этнографические экспедиции по Приенисейскому краю, побывал на побережье Северного Ледовитого океана, в Монголии и Урянхайском крае (совр. Тыва). Одновременно он проводил археологические исследования, продолжил начатые еще И.Т. Савенковым обследования Базайской палеолитической стоянки в окрестностях Красноярска, а в 1914 г. провел раскопки Андроновского могильника в Ачинском уезде. Позже трудами С.А. Теплоухова на их основе была выделена андроновская культура эпохи бронзы [11]. В то же время М.В. Красноженова совершила небольшие летние экспедиции по Енисейской губернии, собирала материалы о лекарственных травах, записывала рецепты народной медицины и передавала свои сборы в Красноярский городской музей. Сначала как «добровольный посетитель и бесплатный помощник», а с 1911 г. как постоянный сотрудник А.Л. Яворский участвовал в экспедициях в Минусинский уезд и на р. Чульм, занимался ботаническими и этнографическими сборами. Призванный в Русскую армию, он после завершения I Мировой войны возвратился в Красноярск, возглавлял ботанический отдел музея, а вскоре основал заповедник «Столбы» [12].

Весомый вклад в фонды Красноярского музея принадлежит заведующему отделом доисторической археологии Н.К. Аузэрбауху. Начиная с 1918 г. и до отъезда в Новосибирск в 1926 г. он собирал материалы по колонизации низовьев Енисея, изучал историю туруханского Троицкого монастыря, обследовал памятники палеолита в долине Енисея, вместе с В.И. Громовым и Г.П. Сосновским проводил раскопки древнекаменных стоянок на Афонтовой горе в Красноярске. И в 1923 г. красноярские археологи первыми в России обнаружили останки палеолитического человека [13].

Работавший в Красноярском музее в 1919–1921 гг. как реставратор, а вскоре назначенный заведующим отделом археологии Г. Мергарт совместно с Г. Сосновским обследовал стоянки в окрестностях Красноярска, а затем они провели археологические разведки по линии Минусинск–Красноярск, обнаружили новые памятники эпохи палеолита и бронзы, скопировали петроглифы на плитах могильника Туран, на скалах Тепсей и Георгиевской горы на р. Туба [14].

Все собранные материалы и вещественные памятники А.Я. Тугаринов и его коллеги доставляли в Красноярский музей, где они систематизировались и описывались. (Нужно заметить, что во время передачи музейных фондов в ведение Географического общества бывший консерватор музея М.Е. Киборт по каким-то причинам задержал у себя инвентарные записи, и в 1905 г. Тугаринову пришлось их восстанавливать по имеющимся коллек-

циям.) О поступлениях в Красноярский музей в период, когда им руководил А.Я. Тугаринов, можно судить по следующим данным: в 1905 г. в музее числилось примерно 26 400 предметов, а по данным на 1927 г. музейные фонды возросли до 144 с лишним тысяч музейных единиц, и по этому показателю Красноярский музей занимал первое место в Сибири. При этом коллекции по ботанике и зоологии составляли примерно 40%, а по археологии и этнографии – до 25% фондового собрания [15. С. 129].

А.Я. Тугаринов хорошо рисовал, умел фотографировать и использовал свои фотоснимки, а также вещественные памятники в построении оригинальной экспозиции и в выставочной работе. По свидетельству Г.И. Черемных, экспозиция Красноярского музея, единственная в Сибири, опиралась на генетический принцип, тогда как все другие музеи строились по систематическому принципу [16. Стб. 573]. (Думается, Г.И. Черемных имел в виду принципы, ныне известные как историко-хронологический и комплексно-тематический.)

Интенсивная собирательская и экспозиционно-выставочная деятельность А.Я. Тугаринова и его коллег сопровождалась и поддерживалась культурно-просветительной и публикационной активностью. Так, собранные материалы и наблюдения использовались самим Тугариновым для изучения птиц и формирования новой для Красноярска и всей Восточной Сибири научной дисциплины – орнитологии. Работая в Красноярске, он опубликовал свыше 20 научных работ и выпустил две монографии: «Материалы по птицам Енисейской губернии» (совместно с С.А. Бутурлиным, 1911) и «Птицы Приенисейской Сибири. Список и распространение» (1927). М.В. Красноженова обобщала музейные материалы и публиковала их в «Известиях Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества», в журнале «Сибирская живая старина» («Описание свадьбы в деревне Злобиной», «Материалы по народной медицине Енисейской губернии», «Из народных обычаяев крестьян деревни Покровки» и др.). По ее инициативе в программу начальных школ Енисейской губернии были включены уроки сибиреведения, а в 1920-х гг. при Доме юношества в Красноярске был организован кружок по сибиреведению [17. С. 247–248].

В бытность сотрудниками Красноярского музея Н.К. Ауэрбах и Г.П. Сосновский разрабатывали экскурсионные маршруты, включавшие посещения археологического отдела Музея Приенисейского края и мест раскопок в окрестностях Красноярска, а также участие экскурсантов в раскопках. О предварительных итогах своей экскурсионной работы со школьниками и взрослыми посетителями музея они сообщили в статье «Экскурсии в прошлое человечества», которую опубликовали в 1925 г. в «Сибирском педагогическом журнале» [18. С. 212].

Собранное им самим и его коллегами по Красноярскому музею Г. Мергарт начал публиковать еще в Сибири, в «Известиях Красноярского отдела Русского географического общества». А после возвращения на родину продолжил публикации в таких изданиях, как «American Anthropologist», «Wiener Prähistorische Zeitschrift», «Eurasia Septentrionalis Antiqua» и др. По авторитетному мнению современного исследователя научного наследия Мергарта Е.В. Детловой, «непревзойденной остается его знаменитый «Бронзовый век на Енисее» – книга, для которой он «с помощью карандаша и обломка линейки» проработал огромный материал, аккумулирующий не только результаты собственных

полевых наблюдений, но также сведения, полученные из различных музеев страны и из немногочисленной в то время специальной литературы» [14].

Считаем возможным говорить, что в переломные 1917–1919 гг. А.Я. Тугаринов вышел в первый ряд сибирских музееведов. На съезде по созданию Института исследования Сибири, работавшем в Томске в январе 1919 г., он так обозначил свое понимание роли и значения музея: «Местный музей есть собрание коллекций местного края, характеризующий его природу, человеческий быт, в его прошлом и настоящем, формы и условия практической деятельности современного населения. Этим определением объясняется и роль местного музея, источника объективных данных о местном крае, как для научных, так и учебно-вспомогательных целей, и пособие для решения вопросов практики». Важнейшим можно считать его заявление о том, что музейные собрания представляют «национальные ценности», поэтому государство должно поддерживать музеи, чтобы «остановить расхищение национальных памятников со стороны торговцев, кладоискателей и невежественных собирателей, переотправку их за границу, раскопку курганов и могил, разламывание классических памятников изобразительного искусства и письма на тротуарные плитки и фундаменты, сжигание возами икон, распродажи по кускам трупов мамонта...» Он предлагал, усилить «меры законодательного порядка», чтобы все охраняемые памятники были «перечислены и объявлены национальной собственностью без права владения ими частными лицами. Право хранения этих предметов должно принадлежать только музеям» [19. С. 42, 48].

Известно, что по решению Сибревкома летом 1920 г. Институт исследования Сибири был расформирован, но мнение А.Я. Тугаринова о музейной деятельности как важнейшем факторе научной работы в Сибири, его заявление о выдающейся роли местных музеев в «истории науки, мысли и местного самосознания» стали определяющими в оценке его музееведческого опыта и музейного дела в целом.

Литература

1. Некрылов С.А., Фоминых С.Ф., Черняк Э.И. и др. Начало формирования музейных и ботанических коллекций первого в Азиатской России Сибирского (Томского) университета (конец 1870-х – 1888 г.) // Томские музеи : сб. документов и статей. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. С. 3–40.
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. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
4. Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М. И.П. Кузнецов-Красноярский – историк и музеевед // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 409. С. 157–163.
5. Аркадию Яковлевичу Тугаринову посвящается... : сб. науч. ст. / Красноярский краевой краеведческий музей. Красноярск, 2011. 384 с.
6. Из истории Саратовского общества естествоиспытателей и любителей естествознания. URL: sarlinx.livejournal.com/148823.html. (дата обращения: 09.01.2021).
7. Яворский А.Л. Двадцать лет на Енисее // Аркадию Яковлевичу Тугаринову посвящается : сб. науч. ст. Красноярск, 2011. С. 152–361.
8. Музейеведческое наследие Северной Азии. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2019. Вып. 2: Труды музееведов последней трети XIX – первых десятилетий XX века / Н.М. Дмитриенко, Э.И. Черняк, А.Д. Дементьев, И.А. Голов, С.Е. Григорьева. 252 с.
9. Тугаринов А.Я. Исторический очерк Красноярского музея со времени его основания // Двадцатипятилетие Красноярского городского музея (1889–1914). Красноярск, 1915. С. 1–100.

10. Туманик А.Г. Красноярского краеведческого музея здание // Историческая энциклопедия Сибири. Новосибирск, 2009. Т. 2. С. 183.
11. Тугаринов Аркадий Яковлевич. URL: <https://www.krasplace.ru/tugarinov-arkadij-yakovlevich#more-967> (дата обращения: 09.01.2021).
12. Яворский Александр Леопольдович. URL: https://ru-wiki.ru/wiki/Яворский,_Александр_Леопольдович (дата обращения: 10.01.2021).
13. Сосновский Георгий Петрович. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сосновский,_Георгий_Петрович (дата обращения: 11.01.2021).
14. Детлова Е.В. Геро фон Мергарт и Сибирь. URL: <http://www.kkkm.ru/o-muzee/istoriya-muzeya/130-stranic-istorii-muzeya/gero-fon-mergart-i-sibir> (дата обращения: 11.01.2021).
15. Ауэрбах Н.К., Черемных Г.И. Состояние музейного дела в Сибирском крае // Жизнь Сибири. Новосибирск, 1928. № 9–10. С. 125–134.
16. [Черемных Г.И.] Музей // Сибирская советская энциклопедия : в 4 т. [Новосибирск], 1931. Т. 3: Л–Н. Стб. 572–577.
17. Дмитриенко Н.М. Женский след в музейном деле Сибири // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 241–251.
18. Жеребцова К.О. Н.К. Ауэрбах и его вклад в музейное дело Сибири 1920-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 29. С. 211–218.
19. Тугаринов А.Я. Местные музеи Сибири и организация их деятельности // Труды съезда по организации Института исследования Сибири. Томск, 1919. Ч. 1. С. 42–49.

Nadezhda M. Dmitrienko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: vassa.mv@mail.ru

Eduard I. Chernyak, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 207–214.

DOI: 10.17223/2220836/41/17

ARKADIY YAKOVLEVICH TUGARINOV AND THE FORMATION OF KRASNOYARSK MUSEUM

Keywords: Museum Science of Siberia; Krasnoyarsk Museum; A.Ya. Tugarinov.

The authors of this article continue to explore the history of museum science in Siberia through biographies of museum experts. Based on the biographic materials of the native of Saratov Arkadiy Tugarinov (1880–1948) they trace the formation of his interests to study of local nature and history. They point out that this interest was not accidental. Since the middle of the 19th century, when the disgraced historian Kostomarov was in Saratov, that city has developed as a center of local studies. The article shows that Tugarinov graduated from a real school, but could not study at the university. He lost his father early and had to help his family. He worked in the soil laboratory of the Saratov provincial district council. He joined the Society of naturalists, studied the flora and fauna of the Volga territories. Soon he began to work in Saratov Museum, and participated in the 11th Congress of Russian naturalists and doctors in St. Petersburg. So he became known among researchers and museum workers. In 1905, Tugarinov was invited to take up the post of curator of Krasnoyarsk Museum. Created in 1889 with private funds of the merchant couple Matveyevs the museum eventually acquired the status of urban one. Since 1903, the museum was managed by the Krasnoyarsk sub-department of the Imperial Russian Geographical Society. Then the department guidance invited A. Tugarinov to head the museum. So A.Ya. Tugarinov ran the Krasnoyarsk Museum for more than 20 years, from 1905 to 1926. He was concerned about attracting people devoted to museum work to the Krasnoyarsk museum. He organized many expeditions through Siberia, the participants of which delivered to the museum collections on zoology, botany, history, ethnography, archaeology and others.

All objects delivered to Museum were described, systemized and used to create expositions and exhibitions, as well as to write scientific works. The most famous scientific articles based on museum collections were prepared by Arkadiy Tugarinov, Nikola Auerbakch, Maria Krasnozhenova and former Austrian prisoner of the World War I Gero von Mergart. In total, during the years of Tugarinov's work, the funds of the Krasnoyarsk Museum reached 144000 items. In terms of the overall performance of its work, the Krasnoyarsk Museum came out on top in Siberia. Authors of this articles believed that A.Ya. Tugarinov was one of the most successful museum leaders; he proved that museum activity is the most important factor in the development of science and education in Siberia.

References

1. Nekrylov, S.A., Fominykh, S.F., Chernyak, E.I. et al. (2010) Nachalo formirovaniya muzeynykh i botanicheskikh kollektsiy pervogo v Aziatskoy Rossii Sibirskogo (Tomskogo) universiteta (ko-nets 1870-kh – 1888 g.) [The beginning of the formation of museum and botanical collections of Siberian (Tomsk) University, first in Asian Russia (the late 1870s – 1888)]. In: *Tomskie muzei* [Tomsk Museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 3–40.
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).
3. 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
4. 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
5. Batashev, M.S., Makarov, N.P. & Martynovich, N.V. (2011) *Arkadiyu Yakovlevichu Tugarinovu posvyashchaetsya...* [Dedicated to Arkady Yakovlevich Tugarinov]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore.
6. Anon. (n.d.) *Iz istorii Saratovskogo obshchestva estestvoispytateley i lyubiteley estestvoznaniya* [From the history of the Saratov Society of Naturalists and Natural Science Amateurs]. [Online] Available from: sarlinx.livejournal.com/148823.html. (Accessed: 9th January 2021).
7. Yavorskiy, A.L. (2011) Dvadsat' let na Enisee [Twenty years on the Yenisei]. In: Batashev, M.S., Makarov, N.P. & Martynovich, N.V. (2011) *Arkadiyu Yakovlevichu Tugarinovu posvyashchaetsya...* [Dedicated to Arkady Yakovlevich Tugarinov]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. pp. 152–361.
8. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I., Dementiev, A.D., Golev, I.A. & Grigorieva, S.E. (2019) *Muzeovedcheskoe nasledie Severnoy Azii* [Museum heritage of North Asia]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University.
9. Tugarinov, A.Ya. (1915) Istoricheskiy ocherk Krasnoyarskogo muzeya so vremenem ego osnovaniya [A historical sketch of the Krasnoyarsk Museum since its foundation]. In: *Dvadsatipyatiletie Krasnoyarskogo gorodskogo muzeya (1889–1914)* [The 25th anniversary of the Krasnoyarsk City Museum (1889–1914)]. Krasnoyarsk: Eniseyskaya gubernskaya el.-tipografiya. pp. 1–100.
10. Tumanik, A.G. (2009) Krasnoyarskogo kraevedcheskogo muzeya zdanie [The building of the Krasnoyarsk Museum of Local Lore]. In: Lamin, V.A. (ed.) *Istoricheskaya entsiklopediya Sibiri* [Historical Encyclopedia of Siberia]. Vol. 2. Novosibirsk: Ist. nasledie Sibiri. pp. 183.
11. Krasplace.rtu. (n.d.) *Tugarinov Arkadiy Yakovlevich*. [Online] Available from: <https://www.krasplace.ru/tugarinov-arkadij-yakovlevich#more-967> (Accessed: 9th January 2021).
12. Wikipedia.ru. (n.d.) *Yavorskiy Aleksandr Leopol'dovich*. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Yavorskiy,_Aleksandr_Leopol'dovich&oldid=10000000. (Accessed: 10th January 2021).
13. Wikipedia.org. (n.d.) *Sosnovskiy Georgiy Petrovich*. [Online] Available from: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Sosnovskiy,_Georgiy_Petrovich&oldid=10000000. (Accessed: 11th January 2021).
14. Detlova, E.V. (n.d.) *Gero fon Mergart i Sibir'* [Gero von Mergart and Siberia]. [Online] Available from: <http://www.kkkm.ru/o-muzee/istoriya-muzeya/130-stranic-istorii-muzeya/gero-fon-mergart-i-sibir> (Accessed: 11th January 2021).
15. Auerbakh, N.K. & Cheremnykh, G.I. (1928) Sostoyanie muzeynogo dela v Sibirsrom krae [Museums in Siberia]. *Zhizn' Sibiri*. 9–10. pp. 125–134.
16. [Cheremnykh, G.I.] (1931) Muzei [Museums]. In: Azadovsky, M.K. (ed.) *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya: v 4 t.* [Siberian Soviet Encyclopedia: in 4 vols]. Vol. 3. Novosibirsk: [s.n.]. Col. 572–577.
17. Dmitrienko, N.M. (2020) Women's track in the museum science of Siberia (XIX – early XXth century). *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 39. pp. 241–251. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/39/22
18. Zherebtsova, K.O. (2018) N.K. Auerbakh and his contribution into Siberian museum science in 1920s. *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 29. pp. 211–218. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/29/19
19. Tugarinov, A.Ya. (1919) Mestnye muzei Sibiri i organizatsiya ikh deyatel'nosti [Local museums of Siberia and the organization of their activities]. *Trudy s"ezda po organizatsii Instituta issledovaniya Sibiri*. 1. pp. 42–49.

УДК 930.85:72.03-719
DOI: 10.17223/22220836/41/18

Д.А. Едакина, Э.И. Черняк

ФЕНОМЕН АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ¹

Впервые в исследовательской литературе рассматривается комплекс памятников культурного наследия России, определяемый авторами как архитектурное наследие. Пунктиром намечены процессы становления и развития российской архитектуры в иение многих столетий, начиная со времени освобождения страны от ордынского нашествия и до XX в. В качестве важнейшей характеристики изучаемых процессов показана связь градостроительства и природного окружения. Выясняются ведущие направления и результаты памятникоохранительной деятельности, обеспечивающей сохранение архитектурного наследия как феномена российской истории.

Ключевые слова: культурное наследие, памятники архитектуры, сохранение архитектурного наследия.

Культурное наследие как совокупность объектов материального и духовного мира, признаваемых в обществе культурными ценностями, представляет собой крупнейший комплекс памятников, требующих сохранения и изучения [1]. Включая объекты окружающего мира самого разного характера и свойства, сфера культурного наследия требует особых подходов к ее изучению, прежде всего типологической классификации памятников. Первый опыт такой классификации был предпринят в 1948 г., когда было разработано «Положение об охране памятников культуры». Все памятники, подлежащие государственной охране, подразделялись на четыре группы: памятники архитектуры, памятники искусства, памятники археологии и памятники исторические [2]. В 1982 г., в связи с изданием Закона СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры», Совет министров СССР утвердил новое «Положение об охране и использовании памятников истории и культуры». В этом документе приводилась обновленная группировка: памятники истории, памятники археологии, памятники градостроительства и архитектуры, памятники искусства, документальные памятники [3. С. 11]. При этом перечисляемые в актовых документах группы памятников все чаще обозначались как археологическое наследие, научное наследие, литературное наследие, рукописное наследие, индустриальное наследие, а позже и музейное наследие. Особое место в этом перечне занимает, на наш взгляд, архитектурное наследие [4. С. 289]. Впервые такое обозначение памятников архитектуры применил таджикский исследователь М.Х. Мамадназаров, который с опорой на археологические и вещественные источники проследил становление и развитие архитектуры Средней Азии на протяжении многих столетий. В заслугу исследователя, несомненно, можно поставить определение архитектурного наследия как памятников архитектуры, вовравших в себя высокое строительное и художественное мастерство [5. С. 106]. Другими словами, архитектурное наследие как составная часть культурного наследия

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 19-39-90047, аспиранты).

представляет комплекс зданий и сооружений, формирующих окружающее пространство и отражающих искусство создания этих зданий и сооружений.

Изучение памятников архитектурного наследия России следует, по нашему убеждению, начать с трудов Н.М. Карамзина. По его исследованиям известно, что в конце XIV в., во времена княжения Дмитрия Донского, когда русские земли стали освобождаться от ордынского гнeta, были заложены новые города, построены Андроньевский и Симоновский монастыри в Москве. Их основатель игумен Сергий Радонежский избрал, по свидетельству Н.М. Карамзина, опиравшегося на летописи, «прекрасное место в двух верстах от нового города Серпухова и собственными руками заложил монастырь Высоцкий...» Сохранившиеся до XIX в. (а некоторые и до наших дней), эти сооружения Карамзин называл «памятниками времен Донского» [6. С. 421–422].

Становление и развитие Русского централизованного государства, преобразовавшегося в начале XVIII в. в Российскую империю, неразрывно связано с возрождением старых городов, разрушенных во время войн и междоусобиц, и строительством новых городских поселений. Прежде всего строились, конечно, Москва и новая российская столица Петербург. За несколько столетий в них были возведены многочисленные гражданские и церковные сооружения, которые до сих пор определяют архитектурный облик этих городов.

Конечно, особой красотой славился московский Кремль. Как известно, Кремль многократно перестраивался, но, к сожалению, постройки XII–XIII вв. были из дерева и не сохранились. В 1369 г. стены Кремля были выстроены из камня, однако и каменные стены со временем износились. В 1480-х гг. по воле Ивана III в Москву прибыли талантливые итальянские зодчие, которые построили Успенский и Архангельский соборы и Грановитую палату в Кремле, а затем отстроили новые кремлевские стены и башни. Петр Антоний Солари построил Броневицкую, Константино-Еленинскую, Фроловскую (Спасскую) и Никольскую башни, Алевиз Фрязин – Троицкую, Арсенальскую, Комендантскую, Оружейную башни. Со свойственным ему пафосом Н.М. Карамзин называет Кремль времен Ивана III «долговечным памятником... едва ли не превосходнейшим в сравнении со всеми иными европейскими зданиями греко-итальянской архитектуры XV века» [Там же. С. 543–545].

Разоренный и сожженный во время ордынского нашествия старинный русский город Ярославль стал возрождаться в XIV–XVI вв. Центральное место среди ярославских построек занимает Спасский монастырь со Спасо-Преображенским собором. Возведенный в 1505–1516 гг. на фундаменте старой (доордынской) постройки XIII в., собор представляет собой четырехстопный трехглавый храм на высоком подклете с открытыми галереями. Все части здания соразмерны одной модульной единице – маховой сажени (т.е. мере длины, равной 176 см). В закомарах выполнены круглые оконные проемы, откосы порталов украшены декором, барабаны увенчаны шлемовидными завершениями. В дальнейшем Спасский монастырь был окружен каменными стенами, и только в начале XIX в. часть укреплений была заменена оградой, а в том месте, где была утрачена Конюшенная башня, обустроили проездную арку [7. С. 28–51].

Торговая Вологда, возникшая еще в XII в., находилась под покровительством Новгорода, а в XV в. перешла под власть московских князей. Возведенные в те времена деревянный острог и каменный детинец не сохранились. Известно, что в царствование Ивана Грозного, в 1568–1570 гг., в Вологде был выстроен шестистолпный с полукруглыми апсидами пятиглавый Софийский собор. Объемно-планировочное решение собора, по мнению некоторых исследователей, было характерно для того времени и, по сути, представляло аналог Успенского собора в Москве. Вскоре после собора в Вологде началась постройка деревянного архиерейского дома, который много раз перестраивался. Наконец в 1671–1675 гг. для архиерейской резиденции были возведены каменные стены, образовавшие монументальную крепость с узкими бойницами, башнями по углам и аркадой с крытой галереей. В последующие столетия было совершено множество переделок, и некоторые постройки дожили до наших дней. Так, вместо шатра над Святыми воротами была построена Воззвиженская церковь в виде четверика с одной главой, сохранилась в сильно искаженном виде домовая церковь Рождества Христова 1667–1670 гг. Она представляет собой вытянутую трехэтажную постройку, подобную той, какая была возведена в Патриаршем дворе в Москве [8. С. 21–47].

Уцелевший от ордынского нашествия северный Псков сильно пострадал в начале XVII в., когда на русские земли претендовали шведские захватчики. Практически полностью выгоревший в 1610-х гг., Псков стал восстанавливаться и уже к середине столетия был обустроен. По свидетельству архитектора и художника Ю.П. Спегальского, изучавшего историю псковской архитектуры, облик города определяла «разумность старых псковских архитектурных приемов, приспособленных к местным строительным материалам». И в отличие от строений в Ярославле, Ростове, Костроме с характерными для них узорочьями и росписями, псковские храмы были очень скромны во внешней отделке. В Пскове зародился новый тип пятиглавого храма, в котором боковые главы в виде глухих безоконных барабанов (в других городах они чаще были световыми) служили декоративными деталями наружного убранства. В церкви Одигитрии, построенной в 1685 г., строители установили четверик центральной главы на столпах, а колокольню завершили высоким восьмигранным шатром. В то же время в обрамлении окон и ниш притвора почти полностью повторялись приемы псковской архитектуры предшествовавших XV–XVI столетий. При строительстве торговых и жилых зданий было замечено стремление «подчинять архитектуру практическим нуждам – создать по возможности наилучшие условия для сохранения здоровья обитателей жилых зданий, удобства для работы в производственных зданиях». Гражданские строения чаще всего состояли из каменного нижнего основания и деревянного жилого верха. Своеобразной компенсацией строгости и даже скудости внешнего оформления служило «умение псковских каменщиков связывать жилые здания с окружающим пейзажем». Дома ставились так, чтобы жилые помещения были обращены к солнцу, к самым красивым местам города, к реке Великой [9. С. 8–21]. По мнению исследователей, известные и безымянные зодчие добивались «изумительной слитности» архитектурных ансамблей с природными ландшафтами, так что «взбекавшие на пригорки, сказочными дивами вышедшие к рекам или стройными точеными шатрами поднявшие над обычными тесовыми кровлями постройек,

они легко возносятся к небу и издалека, поверх зеленой стены леса или домов, изгородей и стогов кивают тебе и манят к себе» [8. С. 7].

Об особом внимании к «открывающимся из домов и города видам на природу» в старых русских городах писал Д.С. Лихачев. Он подчеркивал, что «связь Новгорода с окружающими землями не ограничивалась только видами – она была живой и реальной. Концы Новгорода, его районы, подчиняли себе окружающую местность административно. Прямо от пяти концов (районов) Новгорода веером расходились на огромное пространство, подчиненное Новгороду, новгородские пятины – области. Новгород со всех сторон был окружен полями, по горизонту вокруг Новгорода шел „хоровод церквей“, которые частично сохранились еще и по сей день. Один из наиболее ценных памятников древнерусского градостроительного искусства – это существующее еще и сейчас и примыкающее к Торговой стороне Новгорода Красное (т.е. красивое) поле. По горизонту этого поля, как ожерелье, виднелись на равных расстояниях друг от друга церкви: Георгиевский собор Юрьева монастыря, церковь Благовещения на Городце, Нередица, Андрей на Ситке, Кириллов монастырь, Ковалево, Болотово, Хутынь. Ни одно строение, ни одно дерево не мешало видеть этот роскошный венец, которым окружил себя Новгород по горизонту, создавая незабываемый образ освоенной, обжитой страны – простора и уюта одновременно» [10. С. 557].

На протяжении столетий в России строились города, возводились архитектурные сооружения, формировались городские ландшафты, и к середине XIX в. была вполне осознана проблема сохранения и изучения памятников архитектуры (ныне именуемая как актуализация культурного наследия).

Первым к сохранению памятников культурного наследия приступило Императорское Русское археологическое общество, созданное в 1846 г. Силами общества разрешались споры между органами городского самоуправления, Министерством внутренних дел и духовными консисториями о сносе или реставрации ветхих церквей и других обветшавших строений, но не всегда успешно. Так, по сведениям Н.И. Веселовского, император Николай I подписал в 1848 г. указ о сохранении Пятницких ворот, Коломенской и Девичьей башен в крепостной стене подмосковной Коломны. Тогда же, в 1848 г., а затем в 1866, 1874, 1875 гг. составлялись сметы на проведение реставрационных работ, но деньги так и не были выделены. Наконец, в 1876 г. архитектор Даль выехал на место и дал заключение о совершенно плачевном состоянии построек [11. С. 225–229].

Начало систематическому изучению и сохранению памятников архитектуры в России было положено Московским археологическим обществом, учрежденным в 1864 г. Общество, созданное исследователем-археологом и коллекционером графом А.С. Уваровым, одним из самых известных в России, в скором времени было пожаловано титулом императорского. Это обстоятельство обеспечивало большие возможности в области сохранения памятников культурного наследия. Недаром П.С. Уварова, жена и помощница учредителя, а с 1885 г., после смерти мужа, и руководительница общества, позже писала в своих воспоминаниях: «Никакое древнее здание в России не могло быть уничтожено, перестроено или возобновлено без разрешения на то Московского археологического общества» [12. С. 103].

Памятникоохранительная деятельность Московского археологического общества усилилась после создания при обществе Комиссии по сохранению древних памятников. В комиссию, которую возглавила П.С. Уварова, вошли И.Е. Забелин, академик Императорской Академии искусств А.М. Павлинов, архитекторы А.П. Попов, А.Л. Обер, А.А. Мартынов, А.И. Кельсиев, К.М. Быковский. Со временем комиссия, получившая исключительные права разрешать или запрещать реставрацию и переделку древних сооружений, охватила своим влиянием не только Москву, но и Ярославль, Архангельск, Владимир и другие города, в которых имелось большое число памятников архитектуры [13, 14].

Согласно протоколам общества, выявленным в Интернете выпускником кафедры музеологии, культурного и природного наследия НИ ТГУ Николаем Петлиным, сама П.С. Уварова самостоятельно осматривала такие архитектурные памятники, как Архангельский собор в Московском Кремле, шатровая каменная колокольня XVII в. в подмосковном Муроме, организовала работы по восстановлению Покровского собора в Москве, Введенского храма в Троице-Сергиевой Лавре, составляла списки архитектурных памятников Москвы [15–17]. Графиня Уварова всячески побуждала россиян к защите и охране архитектурного наследия и вспоминала, как во время проведения XV археологического съезда в 1911 г. в Новгороде она столкнулась с индифферентным отношением горожан к памятникам: «Думается мне, что только к концу съезда жители проснулись и поняли весь интерес поднимаемых вопросов и необходимость заинтересоваться сохранением своих храмов, их росписей и архитектурных особенностей» [12. С. 187]. Важно подчеркнуть, что Московское археологическое общество и созданная при нем Комиссия по сохранению древних памятников занимались не только старинными церквями, но и воссоздавали памятники гражданской архитектуры. Так, в 1872 г. было принято решение о восстановлении Печатного двора в Москве, и через несколько лет его построили в «первоначальном виде» [18. С. 43–54].

Высокую ценность архитектурного наследия России вполне осознавали и государственные деятели, и рядовые горожане. В качестве примера можно привести работы Н.А. Найденова по фотофиксации памятников Москвы. Глава одного из крупнейших в России купеческих родов, владелец многочисленных текстильных предприятий, гласный Московской городской думы Н.А. Найденов инициировал изучение истории Москвы, организовал фотографирование всех храмов и других замечательных московских памятников. В течение нескольких лет в самой знаменитой издательской фирме «Шерер, Набгольц и К°» издавались альбомы, включившие фотографии 257 московских храмов (из которых после революции сохранилось менее половины). Кроме того, в найденовских альбомах были зафиксированы дворцы, музеи, торговые ряды и другие памятники архитектуры. Всего было издано 14 альбомов, запечатлевших красоту города, его архитектурный облик [19. С. 166–169].

Работы по сохранению памятников архитектуры были продолжены после революции 1917 г., когда в составе Наркомата просвещения был сформирован отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, а на местах организовывались секции, вскоре преобразованные в комитеты по делам музеев и охраны памятников искусства и старины (сокращенно губму-

зей). Выявлением и описанием памятников архитектуры активно занимались и в Томске. В 1923 г. член совета Томского краевого музея Б.П. Юхневич осмотрел постройки на Степановке, связанные с жизнью декабриста Г.С. Батенькова, чуть позже заведующий губмузеем З.С. Гайсин обследовал Кузнецкую крепость и домик Достоевского в Кузнецке [20. С. 205–206]. Летом 1927 г. архитекторы А.М. Прибыткова-Фролова и Е.С. Балакшина осмотрели некоторые памятники архитектурной старины и на основе собранных материалов, фотоснимков и зарисовок подготовили документальное обоснование государственной охраны архитектурных памятников Томска. В записке, адресованной заведующему Томским краевым музеем М.Б. Шатилову, А.М. Прибыткова-Фролова подчеркивала, что возводимые с начала XIX в. церковные и гражданские сооружения «удивительным образом передают дух эпохи». Она обращала внимание на то, что «уничтожение северных ворот старого собора нарушает цельность архитектурной композиции. Кроме того, и самое главное, старый собор вместе с его воротами является одним из тех старинных зданий Томска, художественная ценность которого является его правом на существование. Памятники архитектурной старины в Сибири еще совершенно не изучены, они немногочисленны, и каждым из них приходится дорожить как показателем прошлой культуры, состояния техники и всей совокупности социально-экономических условий» [21. С. 49–50].

Однако достаточно скоро началось целенаправленное уничтожение письменных и вещественных памятников, в том числе и памятников архитектуры. По сведениям, приведенным Д.С. Лихачевым, на рубеже 1920–1930-х гг. делу охраны памятников культуры был нанесен непоправимый ущерб: в Москве были снесены Красные и Триумфальные ворота, стены Китай-города XVI в., Успенская церковь на Покровке, в Пскове снесли дома Позднеевых, построенные в духе псковской архитектуры XVI в. [22. С. 4–5]. Гибли памятники архитектуры и в других городах. В Томске, например, в начале 1930-х гг. был разобран Троицкий кафедральный собор, и на его месте разбили сквер и построили трибуны. Были закрыты для богослужения и затем разрушены Сретенская, Благовещенская, Духовская, Знаменская церкви, а в 1932 г. Президиум Томского горсовета принял решение о сносе часовни во имя Иверской иконы Божией Матери как «памятника эпохи самодержавия» [4. С. 288].

Одновременно в советской России предпринимались попытки сохранения и изучения архитектурного наследия, вполне окрепшие в послевоенные годы. В 1947 г. Совет министров РСФСР принял постановление «Об охране памятников архитектуры» [23]. Приложенный к постановлению список памятников, подлежащих охране, – дворцы, монастыри, архитектурные ансамбли усадеб, гражданские и церковные сооружения, а также садово-парковые насаждения – послужил основой для выявления, изучения и постановки на государственный учет архитектурных памятников. Вслед за постановлением 1947 г. издавались актовые документы об охране памятников истории и культуры, а в 1992 г. Указом Президента РФ утверждается Положение «Об особо ценных объектах культурного наследия РФ», к каковым, наряду с историко-культурными и природными комплексам, отнесены архитектурные ансамбли и сооружения [24].

Приведенные в статье факты и суждения позволяют говорить о том, что феномен архитектурного наследия России, становление и развитие которого

продолжается без малого тысячу лет, представляет общественное достояние, формирует среду обитания россиян и требует изучения и сохранения для передачи последующим поколениям.

Литература

1. Дьячков А.Н. Культурное наследие // Российская музейная энциклопедия : в 2 т. М., 2001. Т. 1: А–М. С. 312.
2. Положение об охране памятников культуры : приложение к Постановлению Совета министров СССР от 14 октября 1948 г. // Охрана памятников истории и культуры / отв. ред. Л.Г. Бескровный, В.Н. Иванов. М. : Сов. Россия, 1973. С. 68.
3. Положение об охране и использовании памятников истории и культуры // Памятники Отечества : альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М., 1983. № 1. С. 11–18.
4. Черняк Э.И. Труды музееведов как комплекс памятников культурного наследия Северной Азии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 286–292.
5. Мамадназаров М.Х. Архитектурное наследие // Памятники Отечества : альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М., 1990. № 1 (21). С. 106–114.
6. Карамзин Н.М. История государства российского. Полное издание в одном томе : [предв.]. М. : Альфа-книга, 2011. 1279 с.
7. Гнедовский Б.В., Добровольская Э.Д. Ярославль, Тутаев. М., 1981. 311 с.
8. Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966. 296 с.
9. [Спегальский Ю.П.] Псков и его архитектура в XVII веке (вступительная статья) // По Пскову XVII века : альбом рисунков Ю.П. Спегальского. Л., 1973. С. [7–24].
10. Лихачев Д. Мысли о жизни. Письма о добром. М. : Колибри, 2018. 576 с.
11. Веселовский Н.И. История Императорского Русского археологического общества за первое пятидесятилетие его существования, 1846–1896. СПб., 1900. 523 с.
12. Уварова П.С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни / Государственный исторический музей. М., 2005. 336 с.
13. Протоколы заседаний Московского археологического общества // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1888. Т. 12. С. 204. URL: <https://www.icon-art.info/> (дата обращения: 15.12.2019).
14. Протоколы заседаний Московского археологического общества // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1900. Т. 17. С. 49. URL: <https://www.icon-art.info/> (дата обращения: 15.12.2019).
15. Протоколы заседаний Московского археологического общества // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1888. Т. 12, вып. 1. С. 139. URL: <https://www.icon-art.info/> (дата обращения: 15.12.2019).
16. Протоколы заседаний Московского археологического общества // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1894. Т. 15, вып. 1. С. 103. URL: <https://www.icon-art.info/> (дата обращения: 15.12.2019).
17. Протоколы заседаний Московского археологического общества // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1888. Т. 12. С. 211. URL: <https://www.icon-art.info/> (дата обращения: 15.12.2019).
18. Историческая записка о деятельности Императорского Московского археологического общества за первые 25 лет существования. М., 1890. 290 с.
19. Иванова Л.В. Общественное служение Н.А. Найденова // Отечество : краеведческий альманах. М., 1994. С. 162–177.
20. Григорьева С.Е., Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. Томский краеведческий музей и сохранение культурных ценностей (1920-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 201–209.
21. История Томского краеведческого музея языком архива / публ. Е.А. Андреевой // Труды Томского областного краеведческого музея. Томск, 2002. Т. 11. С. 3–159.
22. Лихачев Д.С. Памятники культуры – всенародное достояние // История СССР. 1961. № 3. С. 3–12.

23. *Об охране памятников архитектуры* : постановление Совета министров РСФСР от 22.05.1947 // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. М., 1949. Т. 5: 1946–1948 гг. С. 199–200.

24. *Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации* : указ Президента РФ от 30 ноября 1992 г. (с изм. и доп. 26.11.2001, 25.02.2003, 17.05.2007, 09.09.2019). URL: <http://base.garant.ru/10108350/> (дата обращения: 28.01.2021).

Daria A. Edakina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sagan09@yandex.ru

Edward I. Chernyak, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

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

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 215–224.

DOI: 10.17223/2220836/41/18

ARCHITECTURAL HERITAGE PHENOMENON

Keywords: cultural heritage; architectural monuments; preservation of architectural heritage.

This article is dedicated to the urgency topic of preservation and study of cultural heritage. Because of the limitlessness of the cultural heritage area, the authors took the opportunity to structure the cultural space. They singled out the complex of architecture and urban planning and defined it as an architectural heritage. The named complex includes buildings and structures that incorporate the high construction and artistic skills of their creators and form the surrounding inhabited space. Using the scientific works of N.M. Karamzin, D.S. Likhachev and other investigators, some written and visual sources, the authors of the article reveal the features of the architectural appearance of such medieval cities as Moscow, Novgorod, Pskov, Vologda. It must be noted that the close relationship between urban practices and the natural environment as the most important characteristic of architectural heritage is defined. So reviewing historical materials about the ancient Novgorod, academician D.S. Likhachev wrote that unforgettable image of the developed, inhabited country was created. It is important to note that the article contains materials about the death and destruction of architectural monuments, which required their protection. An overview of the monument protection activity in Russia made known that the Imperial Russian Archaeological Society, established in 1846, was pioneered in it. It is noted that the Moscow Archaeological Society achieved the greatest success in the protection and restoration of monuments of church and civil architecture in the middle of the 19th and early 20th centuries. Its creators and leaders, spouses A.S. and P.S. Uvarov, had the right to permit or prohibit the restoration and conversion of ancient structures in many cities of the country, and they used this right actively. The events of the 1917 Revolution changed the situation in the architectural heritage area. Identification and protection of architectural monuments was transferred to the state structures. A department for museums and protection of art and antiquities was established as part of the National Education Commissariat (Narcomat of Education). Units of this department formed around the country were called as committees for museums and protection of monuments of art and antiquities. The article reports on the results of the identification and preservation of architectural monuments in Siberian cities Tomsk and Kuznetsk. It is known that in the 1930s many church monuments and civil structures were destroyed in Russia. Still in 1940–1990s the monument protection activity received serious legislative support from the state power. So facts and their interpretation taken together allow the authors to talk about architectural heritage as a phenomenon of Russian history, requiring study and preservation.

References

1. Dyachkov, A.N. (2001) *Kul'turnoe nasledie* [Cultural heritage]. In: Sundieva, A.A. (ed.) *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya: v 2 t.* [Russian Museum Encyclopedia: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Progress; Ripol Klassik. pp. 312.
2. The Council of Ministers of the USSR. (1973) *Polozhenie ob okhrane pamятников kul'tury: prilozhenie k Postanovleniyu Soveta ministrov SSSR ot 14 oktyabrya 1948 g.* [Regulations on the protection of cultural monuments: Supplement to the Decree of the Council of Ministers of the USSR dated October 14, 1948]. In: Beskrovnyy, L.G. & Ivanov, V.N. (eds) *Okhrana pamятников istorii i kul'tury* [Protection of Historical and Cultural Monuments]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 68.
3. Anon. (1983) *Polozhenie ob okhrane i ispol'zovaniu pamятников istorii i kul'tury* [Regulations on the protection and use of monuments of history and culture]. *Pamyatniki Otechestva*. 1. pp. 11–18.

4. Chernyak, E.I. (2019) Muzeologists' works as a complex of memorials of Northern Asia cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 286–292. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/35/26
5. Mamadnazarov, M.Kh. (1990) Arkhitekturnoe nasledie [Architectural heritage]. *Pamyatniki Otechestva*. 1(21). pp. 106–114.
6. Karamzin, N.M. (2011) *Istoriya gosudarstva rossiyskogo* [History of Russia]. Moscow: Al'fa-kniga.
7. Gnedovskiy, B.V. & Dobrovolskaya, E.D. (1981) *Yaroslavl', Tutaev* [Yaroslavl, Tutaev]. Moscow: Iskusstvo.
8. Bocharov, G.N. & Vygolov, V.P. (1966) *Vologda, Kirillov, Ferapontovo, Belozersk* [Vologda, Kirillov, Ferapontovo, Belozersk]. Moscow: Iskusstvo.
9. [Spegalskiy, Yu.P.] (1973) *Po Pskovu XVII veka: al'bom risunkov Yu.P. Spegalskogo* [Around Pskov of the 17th century: an album of Yu.P. Spegalsky's drawings]. Leningrad: [s.n.]. pp. [7–24].
10. Likhachev, D. (2018) *Mysli o zhizni. Pis'ma o dobrom* [Thoughts about Life. Letters about the Good]. Moscow: Kolibri.
11. Veselovsky, N.I. (1900) *Istoriya Imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obshchestva za pervoe pyatidesyatletie ego sushchestvovaniya, 1846–1896* [History of the Imperial Russian Archaeological Society for its first fifty years, 1846–1896]. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov.
12. Uvarova, P.S. (2005) *Byloe. Davno proshedshie schastlivye dni* [The Past. Happy Days Long Gone]. Moscow: The State Historical Museum.
13. The Moscow Archaeological Society. (1888a) Protokoly zasedaniy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva [Minutes of meetings of the Moscow Archaeological Society]. *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva*. 12. pp. 204. [Online] Available from: <https://www.icon-art.info/> (Accessed: 15th December 2019).
14. The Moscow Archaeological Society. (1900) Protokoly zasedaniy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva [Minutes of meetings of the Moscow Archaeological Society]. *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva*. 17. pp. 49. [Online] Available from: <https://www.icon-art.info/> (Accessed: 15th December 2019).
15. The Moscow Archaeological Society. (1888b) Protokoly zasedaniy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva [Minutes of meetings of the Moscow Archaeological Society]. *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva*. 12(1). pp. 139. [Online] Available from: <https://www.icon-art.info/> (Accessed: 15th December 2019).
16. The Moscow Archaeological Society. (1894) Protokoly zasedaniy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva [Minutes of meetings of the Moscow Archaeological Society]. *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva*. 15(1). pp. 103. [Online] Available from: <https://www.icon-art.info/> (Accessed: 15th December 2019).
17. The Moscow Archaeological Society. (1888c) Protokoly zasedaniy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva [Minutes of meetings of the Moscow Archaeological Society]. *Drevnosti. Trudy Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva*. 12. pp. 211. [Online] Available from: <https://www.icon-art.info/> (Accessed: 15th December 2019).
18. The Imperial Moscow Archaeological Society. (1890) *Istoricheskaya zapiska o deyatel'nosti Imperatorskogo Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva za pervye 25 let sushchestvovaniya* [Historical note on the activities of the Imperial Moscow Archaeological Society for its first 25 years]. Moscow: [s.n.].
19. Ivanova, L.V. (1994) *Obshchestvennoe sluzhenie N.A. Naydenova* [Public service of N.A. Naydenov]. In: Ivanova, L.V. (ed.) *Otechestvo: kraevedcheskiy al'manakh* [Fatherland: Almanac of Local Lore]. Vol. 5. Moscow: Otechestvo. pp. 162–177.
20. Grigorieva, S.E., Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2018) Tomsk regional museum and the protection of cultural values (1920-s). *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 30. pp. 201–209. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/30/23
21. Andreeva, E.A. (2002) *Istoriya Tomskogo kraevedcheskogo muzeya yazykom arkhiva* [History of the Tomsk Museum of Local Lore in the language of the archive]. *Trudy Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya*. 11. pp. 3–159.
22. Likhachev, D.S. (1961) *Pamyatniki kul'tury – vserazdrodnoe dostoyanie* [Cultural Monuments – National Property]. *Istoriya SSSR*. 3. pp. 3–12.

23. The Council of Ministers of the RSFSR. (1949) *Ob okhrane pamyatnikov arkhitektury: postanovlenie Soveta ministrov RSFSR ot 22 maya 1947 g.* [On the protection of architectural monuments: Resolution of the Council of Ministers of the RSFSR dated May 22, 1947]. In: *Khronologicheskoe sobranie zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovleniy Pravitel'stva RSFSR* [Chronological collection of laws, decrees of the Presidium of the Supreme Council and resolutions of the Government of the RSFSR]. Vol. 5. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo yuridicheskoy literatury. pp. 199–200.
24. Russia. (n.d.) *Ukaz Prezidenta RF ot 30 noyabrya 1992 g. "Ob osobo tsenniykh ob"ektakh kul'turnogo naslediya narodov Rossiyskoy Federatsii"* (s izmeneniyami i dopolneniyami 26 noyabrya 2001 g., 25 fevralya 2003 g., 17 maya 2007 g., 9 sentyabrya 2019 g.) [Decree of the President of the Russian Federation of November 30, 1992 “On especially valuable objects of cultural heritage of the peoples of the Russian Federation” (as amended on November 26, 2001, February 25, 2003, May 17, 2007, September 9, 2019)]. [Online] Available from: <http://base.garant.ru/10108350/> (Accessed: 28th January 2021).

УДК 391(571.151)
DOI: 10.17223/22220836/41/19

И.Н. Зуев, И.Л. Мусухранов, Е.Г. Романова

АСПЕКТЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО И НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА АЛТАЯ

Развитие алтайского танца тесно связано с историей алтайского народа. Современные алтайцы, как и другие тюркские народы Южной Сибири, не сохранили традиционные танцы в том виде, в котором они исполнялись в быту, поскольку искусство танца имеет пространственно-временной характер и записывать его трудно. При анализе народного танца необходимо применять инструментарий всех областей искусствоведения, системный и междисциплинарный подходы. Именно в этом авторы видят дальнейший исследовательский горизонт. В современных условиях, когда самосознание каждого народа повышается, хореографическое искусство как часть духовной культуры народа откликается на все события жизни.

Ключевые слова: алтайский танец, традиционная хореография, сценический танец, традиционная культура, народы Алтая, исследователи Алтая, деятели культуры Алтая.

Одной из актуальных проблем современной хореографии, ее теоретического осмысления, является изучение истоков народно-сценического танца. О том, что в этой области историко-культурологического знания существуют лакуны, свидетельствуют отсутствие учебных пособий, неполнота комплексов учебно-методической литературы. Специалисты-хореографы как в учебном процессе, так и в постановочной практике сталкиваются с необходимостью наличия четкой теоретической конструкции, разработанности научного аппарата в данном вопросе.

В народном танце, тесно связанном с жизнью и бытом народа, особенно ярко проявляются особенности его характера, чувства, темперамент, манера художественного мышления, т.е. создается своеобразный «хореографический портрет нации». Народный танец пластически выражает этнический исторический опыт, является своего рода художественным воплощением исторической памяти нации и таким образом влияет на укрепление национального самосознания. Значение теоретического осмысления фольклора в развитии хореографии (как и в музыкальном или декоративно-прикладном искусстве) трудно переоценить. Он является источником идей, выразительных средств, нередко становится эстетическим эталоном в творческой деятельности современного балетмейстера.

Фольклорный танец включает в себя мифологию, устное народное творчество, обряды и ритуалы, выраженные посредством танца. В этом значении фольклорный и народный танец совпадают полностью. В рамках настоящей статьи авторы будут говорить о народном танце как о танце с фольклорной первоосновой. Здесь и далее мы будем использовать фольклорный и народный танец в качестве синонимов, отделяя от профессионального народно-сценического, для полноценного воспроизведения которого требуются профессиональная подготовка и зритель. Одно из свойств хореографического

фольклора заключается в том, что он не рассчитан на воспроизведение в любой момент, а связан с празднично-обрядовым кругом народного календаря. Это коренным образом, онтологически отделяет его от народно-сценического танца, который воспроизводится в связи с эстетическими запросами.

Национальное своеобразие танцевальной культуры народа связано с устойчивой исторической общностью языка, территории, экономической жизни, психологического склада, культуры быта, обычаяев и традиций. Национальное искусство несет в себе одновременно своеобразие и того, что оно отражает, и того, как отражает. Все это находит свое выражение в народном танце, влияет на характер пластики. Отсюда танцы одного народа не похожи на танцы другого, и даже у одного этноса, разделенного географически, танцы различаются. Например, русский народный танец имеет общие черты, свойственные русскому танцу вообще, но вместе с тем имеет и яркие областные особенности. Танцевальная культура в географически удаленных друг от друга территориях разнится и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой. Основная сложность в изучении данной проблематики состоит в сложности «перевода» пластического языка в речевой дискурс. Отсюда сложность в фиксации и письменном описании хореографии. Возможны разнотечения и неверные толкования записей исследователей прошлого из-за отсутствия согласованной методологии и категориального аппарата.

Анализируя народный танец народов Алтая, необходимо обратиться к первым упоминаниям о нем в различных исторических источниках. Надо отметить, что, несмотря на довольно обширную этнографическую литературу, специальных исследований по танцевальной культуре тюркских народов Южной Сибири пока мало. Не существует и всестороннего исследования танцевальной культуры Горного Алтая. Наиболее ранние конкретные свидетельства о бытовании танцев у современных тюркских народов Южной Сибири относятся к XVIII в., исследователи и путешественники в своих трудах упоминают о празднествах и увеселениях этих народов и связанных с ними плясках.

К таким источникам относятся описательные работы этнографов, академиков Санкт-Петербургской Императорской Академии наук И.Г. Георги и П.С. Палласа (XVIII в.). В XIX в. эти сведения пополняются К.Г. Костровым, В.И. Вербицким, А.М. Гороховым, В. В. Радловым. Сведения о танцах алтайцев в этой литературе крайне скучны. Так, В.И. Вербицкий в работе «Алтайские инородцы» (1893) писал, что на пирах «пьют, поют, пляшут, играют в бега, вырывая платок, халат или сапоги» [1]. Е.Г. Грум-Гржимайло в исследовании «Западная Монголия и Урянхайский край» (1926) отмечал, что танцы получили свое развитие у оседлых народов, у кочевников же они не пользуются «особой любовью». Видный исследователь Л.П. Потапов вообще категорически отрицал наличие танцевальных традиций у этих народов [2].

Из перечисленных источников только у А.М. Горохова, посетившего Горный Алтай в первой половине XIX в., можно обнаружить краткое описание фольклорных танцев, которые исполнялись в празднично-обрядовой практике: «Среди алтайской молодежи большой популярностью пользовался „Куреэ ойын“ (Круговой танец): ставши в кружок, веселящиеся берутся за руки и, кривляясь всем телом, только подскакивают друг к другу; в том со-

стоит вся пляска» [3]. В танце «*Каза бийе*» Горохов видит безыскусное подражание движениям птиц: «Движения танцоров в танце „Чайдын ойыны“ („Глухаринные игры“) напоминали движения птиц на глухарином току. В танце „Ийт-желек“ присутствовали элементы, напоминающие бег собаки» [Там же].

Уже этот факт, имеющий в своей основе упрощенные схемы бытовавших у алтайцев танцев в XIX в., ставит под сомнение укоренившийся тезис известного ученого-этнографа Л.П. Потапова об отсутствии в прошлом танца у этого народа. На наш взгляд, подтверждение наличия традиционных форм искусства у алтайцев можно найти у видного исследователя А.В. Анохина. В 1908–1910 гг., вместе с Г.Н. Потаниным совершая первые поездки на Алтай, в Северную Монголию, к хакасам и тувинцам, А.В. Анохин (этнограф, композитор, музыкoved) собирает материалы по фольклору и народной музыке тюркских племен, публикует доклады «Народное песенно-музыкальное творчество алтайцев, монголов и шорцев» и «Об азиатской музыке тюркских и монгольских племен». Им записано более 500 текстов народных песен, около 800 напевов алтайцев, телеутов, хакасов, тувинцев. Глубоко изучив традиционную музыку, композитор создает около 100 вокальных произведений, сюиту «Хан-Алтай», сценические поэмы «Хан-Эрлик», «Талай Хан» и др. Изучая фольклор и верования алтайцев. А.В. Анохин оставил обширный материал также и об алтайском шаманизме: «Мне хотелось выказать шамана (по алтайски – кам) как артиста, может быть первого в мире, если глубже заглянуть в историю развития религиозного искусства такого артиста который чрезвычайно глубоко и искренне погружается в свою роль, весь отдается экстазу до обморочного состояния. Мы имеем возможность наблюдать на Алтае много таких случаев. Во всяком случае здесь меньше всего встречается той искусственности, которой пользуются наши артисты на своих сценах. Кам в своей роли больше артист, чем наши артисты на сцене. Помимо психологического достоинства, о котором я сейчас сказал, кам интригует внимание своей оригинальностью: костюмом, ритмическими ударами в бубен, пластичностью движения, пляской, кружением, экстазным пением молитв и пр.» [4. С. 250–252]. Нам представляется необходимым обратить особое внимание на фигуру родового шамана алтайцев, поскольку именно в шаманском обряде, сохранившемся в практически неизменном виде до настоящего времени, можно найти синкретизм архаичных художественных практик, выражаемых в обряде и ритуале.

Авторы настоящей статьи во время экспедиционного исследования культуры шаманизма на территории Горного Алтая (2017) убедились, что народные танцы, в том числе и описанные Гороховым, бытуют в современном культурном пространстве.

1. Участники «*Куреэ ойын*» (свадьба, Усть-Канский район), взявшись за руки, образовывают два круга и под звуки музыкального инструмента *икили* исполняют замысловатый танец с последовательным смыканием и разъединением кругов, сопровождая свои действия песнями.

2. Танец «*Оп чаа*» (там же) исполняется юношами и девушками, которые попарно выстраиваются в ряд, держась за руки. Рисунок танца зависит от первой пары. Юноши и девушки, двигавшиеся вперед, останавливаются вслед за ведущими и вместе с ними восклицают: «*Оп чаа*». После этого, по-

вернувшись друг к другу, хлопают ладонями правой руки по ладони напарника или напарницы, затем с возгласом «*он чаа*» производят хлопок ладонями левой руки. Вслед за этим грозят друг другу попеременно пальцами правой и левой руки.

Таким образом, можно подвергнуть сомнению мнение Потапова об отсутствии у народов Алтая собственной хореографии. Это подтверждают как наблюдения авторов, опиравшихся на работы Анохина, так и исследования, о которых будет упомянуто ниже.

Исследователи феноменов и артефактов традиционной культуры Алтая, археологи, историки, этнографы, исследователи языка, мифологии и фольклора не выходили за рамки исследовательских задач своей области научного знания. Записи танцев носили упрощенно описательный характер, следовательно, многое в бытовой хореографии народов, скорее всего, безвозвратно утеряно. Искусство танца – искусство пространственно-временное, и фиксировать его принципиально трудно. В первой трети XX в. в результате применения междисциплинарных методов был разработан описательно-графический способ, которым пользуется большинство хореографов сегодня. Первые исследования отечественных ученых в области танцевального народного творчества, ставшие достоянием науки, относятся к 30-м гг. XX в. Именно в это время особое внимание начинает уделяться созданию народно-сценических постановок на материале традиционной культуры и фольклорной хореографии. В строго научном плане народный танец как феномен фольклора изучен и исследован лишь во второй половине XX в. В нашей стране, вернее на территории СССР, появляются научные труды, в которых прослеживается история и раскрываются пути развития хореографического творчества отдельных народов. Методологической основой научных исследований в области народного хореографического творчества в нашей стране могут служить концептуальные подходы, нашедшие отражение в работах ученых. К середине XX в. появляются теоретические труды по народному танцу. В 1964 г. синтезом теории и практики этнохореографии становится монография «Образы русской народной хореографии» К.Я. Голейзовского. Также, несомненно, большое значение имеют вышедшие в разное время работы С.С. Лисициан, Ю.М. Чурко, Э.А. Короловой, М.Я. Жорницкой. Однако специфичность задач профессиональных балетмейстеров и руководителей самодеятельных танцевальных коллективов, практическая направленность их поисков придает их исследованиям сугубо эмпирический характер, они не стремятся к раскрытию закономерностей художественно-исторического развития танцевального наследия.

Впервые проблема изучения алтайского хореографического фольклора была поставлена Научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Управления культуры Алтайского крайисполкома в 1985 г. В июле того же года краевым и Горно-Алтайским областным центрами были организованы экспедиции в Онгудайский и Усть-Канский районы Горного Алтая при участии преподавателей кафедры Алтайского государственного института культуры и отделения хореографии Алтайского краевого культурно-просветительного училища. Во время экспедиций состоялись встречи с К.Ф. Малчиевым, работавшим в то время в Усть-Кане, с пожилыми жителями районов. Особенно ценными сведениями поде-

лился Е.М. Чапыев (с. Ело Онгудайского района). Им были показаны алтайские танцы «Скачки» и «Беркут», упоминал он и об алтайском танце «Карлагаш». Отчеты о фольклорных экспедициях составлены Н.Н. Рябцевой, заведующей отделом хореографической самодеятельности НМЦ НТ и КНР Управления культуры Алтайского крайисполкома, и вместе с записями танцев, аудио- и фотоматериалами хранятся в архиве центра.

8 декабря 1985 г. состоялась краевая научно-практическая конференция «Алтайский фольклор и его роль в развитии народной хореографии края», положившая начало научному подходу в изучении алтайского народного танца. В ней с докладами выступили Г.А. Лебедева, Н.А. Герасимова, А.П. Батырев, К.Ф. Малчиев, А.А. Тозыяков. На конференции перед хореографами Алтая были поставлены задачи жанровой классификации танцевального искусства, описания его традиционных форм, систематизации выразительных средств. В выступлениях докладчиков ставились вопросы о путях становления алтайской хореографии, влиянии русского хореографического искусства на формирование алтайского танца, о национальной танцевальной музыке. В 1985 г. выходит сборник «Алтайские танцы» [5], в который вошли танцы из репертуара самодеятельных танцевальных коллективов, поставленные К.Ф. Малчиевым – «Ат Ярыши» («Конные скачки»), «Кийис» («Изготовление кошмы»), «Ойын» («Игра»), В.А. Тозыяковой – «Звени, топшуур», Н.Г. Калкиной – «Цветы маральника», А.П. Батырева – «Цвет времени».

Осенью 1986 г. на территории Горно-Алтайской области работала группа Северной экспедиции Института этнографии АН СССР. Возглавляя группу старший научный сотрудник, член художественного методического совета управления музыкальных учреждений, ученый-исследователь народного хореографического искусства М.Я. Жорницкая. Задачи группы определялись как сбор полевого материала по теме: «Сравнительное изучение народного хореографического искусства коренного населения Сибири». Основное внимание было уделено выявлению функции танцев в традиционной и бытовой культуре алтайцев (проведение досуга, праздники, обряды жизненного цикла). Сбор материала проводился в Улаганском, Кош-Агачском, Онгудайском, Усть-Канском и Турочакском районах. Полевой материал зафиксирован на кино- и фотопленке, записаны песни и наигрыши алтайского народа.

«Трудно согласиться с категоричным утверждением Л.П. Потапова что „искусство танца у алтайцев отсутствует“, – напишет в своей статье М.Я. Жорницкая. – У алтайцев были танцы. В этом мы убеждены теперь бесповоротно. Нет народа, у которого не было бы танца – подтверждением этому служит материал экспедиций разных лет. Пластический рисунок есть у всех людей, его даже не надо искать – все лежит на поверхности. Другое дело насколько это в народе развито. Есть народности, у которых танец скрыт в том или ином обряде, ритуале, и неспециалисту трудно вычленить танцевальные элементы из этого обряда. В алтайских селениях я увидела подлинно народные истоки, и то, что мне удалось услышать, увидеть, то сочетание песни и пляски, которое алтайцы называют „куреелей турала кожондоор“ („стоя петь в кругу“), – позволяет сегодня сказать, что это и есть истоки кругового танца, входившего прежде в обрядовое свадебное действие. Пластика движений этого танца несложная: девушки и женщины образовывали круг, в центре которого сидели новобрачные. Покачивая бедрами

из стороны в сторону, они переступали с ноги на ногу и медленно продвигались по ходу солнца» [6].

В полевых материалах этой же экспедиции имеются сообщения многих информаторов о том, что весной, когда чабаны спускались с гор, осенью, перед тем как уйти в горы на зимовки, и особенно во время свадебного тока женщины и мужчины заводили игры и танцы. Большой интерес представляет информация о мужских импровизированных танцах «*Озогы алтай бийе*», которые исполнялись на свадьбе.

В Турочакском районе, где северные алтайцы (кумандинцы, тубалары и челканцы) издавна живут по соседству с русскими, были записаны импровизационные танцы «*Табыр*» и «*Тандыр*». Зафиксированная пластика движений, манера исполнения и композиция танцев свидетельствуют об определенном влиянии на хореографию северных алтайцев русской танцевальной традиции. Вопрос об изучении собственно тюркской хореографии был сформулирован М.Я. Жорницкой позднее, в середине 1980-х гг., в связи с проведением общих тюркологических конференций в Омске, Ашхабаде, Ташкенте и Фрунзе. Основной задачей было поставлено выявление танцевального фонда алтайцев, хакасов и телеутов, при этом выяснялись функция традиционного танца в быту, время и место исполнения танцев или элементов танцевальных движений, описывались связанные с ними атрибутика и костюмы исполнителей, а также зафиксирована на кинетограмме по системе С. Лисицан пластика движений танцев. М.Я. Жорницкая отмечает, что у хакасов и алтайцев наибольшей сохранностью танцевальных движений отличалась свадебная обрядность. Медленные плавные шаги, покачивания из стороны в сторону, отдельные элементы движений танцев хакасов исследователи сравнивают с пластикой движений алтайцев. Ритмически организованная пластика движений заложена в обрядах поклонения духам гор у всех тюркских народов Южной Сибири. Это коленопреклонения, поклоны, ритуальные обходы вокруг жертвенника. Связь народного танца с культовой практикой алтайского шаманизма, подмеченная еще А.В. Анохиным, подробно анализируется авторами настоящей статьи в монографии «Синкретизм шаманского обряда народов Алтая», вышедшей в издательстве Алтайского государственного института культуры в 2017 г. [7]. К сожалению, можно прийти к выводу, что мифоритуальный аспект народного искусства вообще и танца в частности в XX в. не исследовался в полной мере.

В августе 1987 г. Научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Управления культуры Алтайского крайисполкома была организована вторая экспедиция, участниками которой были Л.В. Перлина и В.Э. Перлин; предполагалось обследовать Улаганский район. В ходе бесед с жителями района были записаны песни-пляски «Кобылица», «Зайчонок», игры «Алатон», «Тэбек» и др. Большое внимание уделялось описанию свадебного обряда, повседневного быта алтайцев, трудовым процессам.

На Всесоюзной научной сессии по итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1988 г. в г. Фрунзе М.Я. Жорницкая выступила с докладом о сравнительном изучении традиционной хореографии алтайцев и киргизов. «Особая языковая близость киргизов с алтайцами отражает продолжительное и тесное общение их непосредственных языковых

предков до переселения киргизов на Тянь-Шань. Обряды, обычаи и другие проявления духовной культуры у киргизов имели наибольшее сходство с культурой алтайцев и других народов Южной Сибири» [1].

Сборник Н.Г. Калкиной «Танцы голубых гор» (2003) явился результатом осмыслиения значительного теоретического и эмпирического материала, многолетнего опыта постановочной работы балетмейстера. В нем рассматривается «процесс формирования алтайской народно-сценической хореографии, делается попытка выявить источники, которые могут быть положены в основу создания хореографических произведений» [8. С. 30]. В сборник вошли записи сценических алтайских танцев «Ак куулар» («Белые лебеди»), «Веселые маралята», «Цветы голубых гор».

«Основы алтайского танца» А.И. Шинжиной – книга, вышедшая в том же издательстве год спустя, – расширяет сведения, приведенные Н.Г. Калкиной. История дополняется страницами создания алтайских танцев на сцене Ойротского национального драматического театра и в концертных бригадах разных лет [9. С. 23–24]. Но акцент в ней делается не на анализе сценических постановок, а на перечислении имен исполнителей-артистов. Мало внимания уделяется балетмейстерским работам предшественников, опыт которых позволил достичь определенных успехов в развитии сценических форм танца. Ярким примером является творчество балетмейстера К.Ф. Малчиева. Наиболее ценной в книге А.И. Шинжиной является глава, посвященная процессу работы над танцами, где автор делится собственным опытом при создании национальных хореографических постановок и дает подробное описание этно-этикетного хоровода южных алтайцев «Куре-Янар».

Изучению традиционной культуры тюркских народов Южной Сибири, роли хореографии в ней придается большое значение на кафедре хореографии Алтайского государственного института искусств и культуры. Подтверждением тому служат материалы международных научно-практических конференций последних лет.

Авторы пришли к выводу о недостаточной теоретической оснащенности современной этнохореографии, что создает сложности как в работе хореографов-практиков, так и в учебном процессе. Упускается важный момент связи религиозного ритуала с народным танцем. Нам представляется, что задачи, которые стоят перед современными исследователями хореографического творчества народов Южной Сибири, могут быть сформулированы следующим образом:

- выявление тенденций, характерных для современного этапа развития национальной хореографии и становления ее профессиональных форм;
- выявление и изучение источников, которые могут быть положены в основу создания сценических танцев;
- продолжение сравнительного анализа народной хореографии тюркских народов: алтайцев, тувинцев, хакасов и т.д.

Для выполнения этих задач необходимо использовать междисциплинарные подходы и методы. К феномену народного и народно-сценического танца необходимо применить весь наработанный инструментарий искусствоведения, этноискусствознания, этнографии. Причем принципиально необходимо совместить апробированные методы искусствоведения с историей и теорией хореографии. Подобных попыток системного подхода еще, на наш

взгляд, не осуществлялось. Еще, к сожалению, нет научных работ о творчестве ансамблей народного танца, постановщиков, чье творчество связано с народной хореографией тюркских народов Южной Сибири, в том числе и Горного Алтая. Подводя итог, необходимо отметить, что при изучении национальной хореографической культуры любого народа требуется целостный, системный подход к рассмотрению всех компонентов традиционной культуры.

Литература

1. *Вербицкий В.И.* Алтайские инородцы. М., 1893. 268 с.
2. *Поманов Л.П.* Очерки по истории алтайцев. М. ; Л., 1953.
3. *Горохов А.М.* Краткое этнографическое описание байских и алтайских калмыков // Журнал Министерства внутренних дел. 1890. № 11. С. 201–228.
4. *Анохин А.В.* Материалы по шаманизму у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтaiю 1910–1912 гг. по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. Музея антропологии и этнографии при РАН. Л., 1994. Т. IV, вып. 2. С. 248–252.
5. *Алтайские танцы* : репертуарный сб. / сост. Н.Г. Калкина. Горно-Алтайск, 1985. 112 с.
6. *Жорницкая М.Я.* Традиционная хореография тюркских народов Южной Сибири как историко-этнографический источник // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность : тр. междунар. конф., 9–13 июня 1992, г. Казань : в 3 т. М. : ИНСАН, 1997. Т. 2. С. 201–209.
7. *Зуев И.Н., Мусухранов И.Л.* Синcretism шаманского обряда народов Алтая в контексте традиционной музыкальной и хореографической культуры. Барнаул : Изд-во Алт. гос. ин-та культуры, 2017. 151 с.
8. *Калкина Н.Г.* Танцы голубых гор. Горно-Алтайск : ЮЧ-Сюмер-Белуха, 2003. 71 с.
9. *Шинжисина А.И.* Основы алтайского танца. Куре – Жанар. Горно-Алтайск : ЮЧ-Сюмер-Белуха, 2004. 164 с.

Ilya N. Zuev, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: z_ilya@mail.ru

Igor L. Musukhranov, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: z_ilya@mail.ru

Ekaterina G. Romanova, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: katrom7@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 225–233.

DOI: 10.17223/2220836/41/19

ASPECTS OF THE THEORETICAL UNDERSTANDING OF THE FOLK AND FOLK STAGE DANCE OF ALTAI

Keywords: Altai dance; traditional choreography; stage dance; traditional culture; Altai peoples; Altai researchers; Altai cultural figures.

The development of Altai dance is closely related to the history of the Altai people. Modern Altai people, like other Turkic peoples of Southern Siberia, have not preserved traditional dances in the form in which they were performed in everyday life. The reason for this was that the art of dance has a spatially – temporal character and it is difficult to record it. It is necessary in the analysis of folk dance to use the instrumentation of all fields of art science, to apply a systemic and interdisciplinary approach. It is in this that the authors see a further research horizon. In modern conditions, when the self-consciousness of each people increases, choreographic art, as part of the spiritual culture of the people, responds to all the events of life. The relevance of this study is due to the modern trend of the revival of the national and cultural heritage of the Altai Republic.

One of the pressing problems of modern choreography, its theoretical understanding, is the study of the origins of folk stage dance. The fact that lacunae exist in this area of historical and cultural knowledge is evidenced by the lack of textbooks, incomplete complexes of educational and methodological literature. Choreographers, both in the educational process and in staging practice, are faced with the need for a clear theoretical design, the development of a scientific apparatus in this matter. In folk dance, closely connected with the life and life of the people, the peculiarities of its

character, feelings, temperament, manner of artistic thinking are especially pronounced, that is, a kind of “choreographic portrait of the nation” is created. Folk dance, plastically expresses ethnic historical experience, is a kind of artistic embodiment of the historical memory of the nation, and thus affects the strengthening of national identity. The importance of the theoretical understanding of folklore in the development of choreography (as in musical or decorative art) is difficult to overestimate. He is a source of ideas, expressive means, often becomes an aesthetic standard in the creative activities of the modern choreographer.

The national identity of the dance culture of the people is connected with the stable historical community of language, territory, economic life, psychological warehouse, culture of life, customs and traditions. National art bears both the originality of what it reflects and how it reflects. All this is reflected in folk dance, affects the nature of plastic. From here, the dances of one people are not similar to those of another, and even one ethnic group, divided geographically, dances differ. For example, Russian folk dance has common features characteristic of Russian dance in general, but at the same time it also has bright regional features. Dance culture in geographically distant territories varies in character, manner of performance, and originality of drawing, and subject matter. The main difficulty in studying this issue is the difficulty of “translating” the plastic language into speech discourse. Hence the difficulty in fixing and writing the description of choreography. There may be discrepancies and misinterpretations of the records of researchers of the past due to the lack of an agreed methodology and categorical apparatus.

References

1. Verbitsky, V.I. (1893) *Altayskie inorodtsy* [Altai indigenous peoples]. Moscow: A.A. Levenson.
2. Potapov, L.P. (1953) *Ocherki po istorii altaytsev* [Essays on the history of the Altai peoples]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
3. Gorokhov, A.M. (1890) Kratkoe etnograficheskoe opisanie biyskikh i altayskikh kalmykov [Brief ethnographic description of the Biysk and Altai Kalmyks]. *Zhurnal Ministerstva vnutrennikh del.* 11. pp. 201–228.
4. Anokhin, A.V. (1994) Materialy po shamanizmu u altaytsev, sobrannye vo vremya puteshestviy po Altayu 1910–1912 gg. po porucheniyu Russkogo Komiteta dlya izucheniya Sredney i Vostochnoy Azii [Materials on shamanism among the Altai, collected during the travels in Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii pri RAN.* 4(2). pp. 248–252.
5. Kalkina, N.G. (1985) *Altayskie tantsy* [Altai dances]. Gorno-Altaysk: Gorno-Altayskoe otd. Alt. kn. izd-va.
6. Zhornitskaya, M.Ya. (1997) Traditsionnaya khoreografiya tyurkskikh narodov Yuzhnay Sibiri kak istoriko-ethnograficheskiy istochnik [Traditional choreography of the Turkic peoples of Southern Siberia as a historical and ethnographic source]. *Yazyki, duchovnaya kul'tura i istoriya tyurkov: traditsii i sovremennost'* [Languages, Spiritual Culture and History of the Turks: Traditions and Modernity]. Proc. of the International Conference. Kazan, June 9–13, 1992. Vol .2. Moscow: INSAN. pp. 201–209.
7. Zuev, I.N. & Musukhranov, I.L. (2017) *Sinkretizm shamanskogo obryada narodov Altaya v kontekste traditsionnoy muzykal'noy i khoreograficheskoy kul'tury* [Syncretism of the shamanic rite of the Altai peoples in the context of traditional musical and choreographic culture]. Barnaul: Altai State Institute of Culture.
8. Kalkina, N.G. (2003) *Tantsy golubykh gor* [Dances of the Blue Mountains]. Gorno-Altaysk: Yuch-Syumer-Belukha.
9. Shinhina, A.I. (2004) *Osnovy altayskogo tantsa. Kure – Janar* [Basics of Altai dance. Kure – Janar]. Gorno-Altaysk: Yuch-Syumer-Belukha.

И.С. Карабченцев

УНИВЕРСИТЕТСКИЕ УСТАВЫ КАК ЗАКОНОДАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В РОССИЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ (XIX – НАЧАЛО XX в.)¹

Рассматриваются университетские уставы 1804, 1835, 1863 и 1884 гг., регулировавшие деятельность российских университетов в XIX – начале XX в. Раскрывается структура актовых документов, выясняются роль и место учебно-вспомогательных учреждений – кабинетов, собраний и музеев – в организации учебного процесса в университетах. Освещаются вопросы финансирования и штатного расписания, правила формирования и пополнения коллекций и фондов, порядок работы кабинетов и музеев, устанавливаемые университетскими уставами.

Ключевые слова: университетские уставы, музеи, законодательные основы музеиного дела.

Вопрос о важности и актуальности изучения правового обеспечения музеиной деятельности в университетах России, поставленный М.И. Бурлыкиной и Э.И. Черняком и поддержанный автором этой статьи, требует дальнейшей проработки [1–5]. В настоящей публикации представлен опыт анализа университетских уставов как актов законодательного регулирования музеиного дела.

Разработка первого в России университетского устава была обусловлена созданием в 1802 г. Министерства народного просвещения и реформированием системы управления высшим образованием в стране. В ноябре 1804 г. был подписан университетский устав, подготовленный в трех вариантах – для Московского, Казанского и Харьковского университетов [6–8]. Со временем потребовалась переработка законодательных актов, при этом законодатели отказались от уставов для каждого отдельного университета и начиная с 1835 г., а затем в 1863 и 1884 гг. были разработаны общие для всех российских университетов уставы [9–11].

Все четыре устава имеют схожую структуру, состоят из тематических глав, которые в свою очередь подразделяются на параграфы или пункты. К каждому уставу в качестве приложения в обязательном порядке разрабатывались и утверждались штатные расписания расходов по отдельным университетам. В первой главе Устава 1804 г. (независимо от того, о каком университете речь) указывалось, что университет есть «высшее ученое сословие», учрежденное для преподавания наук. Главной обязанностью университетских профессоров провозглашалось: «Преподавать курсы лучшим и понятнейшим образом и соединять теорию с практикою во всех науках, в которых сие нужно». Организация и проведение практических занятий подробно раскрывались в главе «О учебных пособиях и институтах». Среди «пособий» можно выделить физический кабинет, астрономическую обсерваторию, минераль-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 19-39-90049, аспиранты).

ный кабинет, кабинет естественной истории, анатомический театр и собрание анатомических препаратов.

Законодатели прописывали порядок работы кабинетов и собраний. Так, физический кабинет включал в себя физические «орудия», находившиеся в «ведении и надзирании» профессора физики. Интерес вызывает собрание машин и моделей, находившееся при астрономической обсерватории в ведении профессора математики. Отмечалось также, что при собраниях должен был находиться инструментальный мастер, в обязанности которого входили починка и содержание «орудий» в надлежащем порядке. Химическая лаборатория и минеральный кабинет находились в ведении и под надзором профессора химии, в помощь которому назначался приспешник, или лаборант. В ведении профессора естественной истории находился одноименный кабинет; анатомический театр и собрание анатомических препаратов находились в ведении профессора анатомии, отдельно указывалось, что при анатомическом театре полагался прозектор из числа адъюнктов или магистров. Уставом 1804 г. профессорам вменялось содержать учебные подразделения в порядке и, что важно отметить, «иметь точные описи собраний и вещей, им препорученных, и копии с описей представить совету за своим подписанием». В рассматриваемом уставе назначались и ежегодные суммы на содержание кабинетов [12].

Следует отметить, что в актовом документе 1804 г. ни разу не употреблялось слово «музей», его заменяло слово «кабинет», которое тогда являлось в некотором смысле его синонимом и употреблялось в значении «хранилище», «собрание» [13. С. 195].

Впервые в университетском законодательстве слово «музей» появилось в Уставе 1835 г. Перечень учебных и вспомогательных пособий и заведений раскрывается в главе IX, в которой поясняется, что их состав и количество определяются особым распоряжением Министерства народного просвещения. В перечень 1835 г. вошли кабинеты – физический, минералогический, ботанический, зоологический, технологический и собрание машин и моделей для прикладной математики, собрания – архитектурных моделей, для рисовальной школы, фармакологическое, хирургических инструментов, акушерских инструментов, анатомический театр и собрание препаратов, зоотехнический театр и собрание препаратов, а также музей изящных искусств и древностей. Все названные кабинеты и заведения находились в ведении преподавателей дисциплин, к которым они относились. Новым было то, что по Уставу 1835 г. «главные решения» в отношении кабинетов и пособий теперь принадлежали университетскому совету. Закреплялось в уставе и право университетов выписывать из-за границы «свободно и беспошлино» разного рода пособия, что означало, что ящики с вещами не вскрывались на таможне, а только пломбировались; также беспрепятственно и беспошлино пропускались пособия, ввозимые в Россию иностранными и отечественными профессорами, адъюнктами и путешественниками, что способствовало формированию коллекций кабинетов и музеев [10. С. 851–852].

Важно отметить, что к Уставу 1835 г. прилагались данные о денежных расходах на содержание «учебных пособий», равные для Петербургского, Московского, Харьковского и Казанского университетов. При этом на содержание анатомических театров полагалось по 2,4 тыс. руб., на содержание

физических кабинетов и музеев изящных искусств и древностей – по 2 тыс. руб. в год, по всем другим кабинетам и собраниям – заметно меньше.

В Уставе 1863 г. законодатели с большим вниманием подошли к вопросам организации музеев и кабинетов. В главе «Учебно-вспомогательные учреждения» (это наименование заменило устаревшее – «учебные пособия») приводился перечень учреждений, при этом указывалось, что по представлению университетских советов и с разрешения министра народного просвещения их количество могло быть увеличено. Итак, в каждом из университетов определялось наличие следующих подразделений: астрономическая обсерватория, кабинет практической механики, физический кабинет с коллекциями и лабораторией, минералогический кабинет и лаборатория, кабинет по физической географии, геологический и палеонтологический кабинеты, зоологический кабинет и лаборатория для препарирования и набивания чучел животных, зоотомический кабинет и лаборатория, физиологический кабинет с собранием инструментов и аппаратов для производства опытов, собрание препаратов по кафедре гистологии (с достаточным для организации учебного процесса количеством микроскопов), хирургический кабинет с полным собранием хирургических и офтальмологических инструментов, машин и повязок, кабинет акушерства, женских и детских болезней, музей древностей и художеств с коллекциями слепков произведений искусства, собрание монет и медалей. Особенный интерес вызывает то, что в Уставе 1863 г. впервые упоминаются музеи физиологической и патологической анатомии при кафедрах патологической анатомии и судебной медицины. Прописывалось, что при этих музеях должны быть амфитеатр, рабочие комнаты с особыми условиями для микроскопических занятий и производства инъекций, а также анатомические инструменты и склад трупов. Вряд ли все названные кабинеты и собрания имели музейное значение, но, думается, частью они все же включали музейные предметы.

Особо следует отметить, что в Уставе 1863 г. в главе «О преподавателях и лицах, стоящих при учебно-вспомогательных учреждениях» прописывался порядок утверждения на должность хранителей кабинетов и музеев, для них устанавливались отдельные штатные расписания и правила пенсионного обеспечения.

В последнем по времени издания Уставе 1884 г. прослеживаются некоторые изменения в организации управления университетскими музеями и кабинетами. Так, наблюдение за содержанием в порядке учебно-вспомогательных установлений было отнесено к полномочиям ректоров, все другие вопросы музейной деятельности рассматривались на заседаниях университетских советов. Состав университетских музеев и собраний, раскрытый в главе «Учебно-вспомогательные установления» Устава 1884 г., практически оставался таким же, как в актовом документе 1863 г., хотя в силу того, что некоторые кабинеты и музеи были, говоря современным языком, разукрупнены, количество их возросло. Точно так же по Уставу 1884 г. увеличилось количество должностей служителей кабинетов и музеев, возросли и денежные суммы на оплату их труда.

Таким образом, университетские уставы XIX в. послужили серьезным юридическим основанием создания и развития музеев в российских университетах. С опорой на уставы 1863 и 1884 гг. были открыты и действовали

вплоть до 1917 г. музеи и кабинеты Императорского Томского университета, в которых, согласно названным законам, проводились работы по комплектованию, инвентаризации и использованию музеиных коллекций в интересах государственной системы науки и образования.

Литература

1. Бурлыкина М.И. Музеи высших учебных заведений дореволюционной России (1724–1917 годы). Сыктывкар, 2000. 238 с.
2. Бурлыкина М.И. Московский государственный университет: история музеиного дела (1755–2015). М., 2015. 320 с.
3. Черняк Э.И. Университетские музеи и проблемы актуализации культурного наследия // Музеи университетов Евразийской ассоциации и их роль в сохранении культурного наследия: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. Томск, 2016. С. 3–9.
4. Карапенцев И.С. Законодательное обеспечение создания и деятельности медицинских музеев в университетах России в XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 236–241.
5. Карапенцев И.С. Циркуляры Западно-Сибирского учебного округа как источник изучения законодательной деятельности в области музеиного дела Императорского Томского университета (1886–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 212–219.
6. Высочайше утвержденный устав Императорского Московского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. СПб., 1830. Т. 28. № 21498. С. 570–589.
7. Высочайше утвержденный устав Императорского Харьковского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. СПб., 1830. Т. 28. № 21499. С. 589–607.
8. Высочайше утвержденный устав Императорского Казанского университета // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. СПб., 1830. Т. 28. № 21500. С. 607–626.
9. Высочайше утвержденный общий устав императорских российских университетов // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2-е. СПб., 1836. Т. 10. № 8337. С. 841–855.
10. Высочайше утвержденный общий устав императорских российских университетов // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2-е. СПб., 1866. Т. 38. № 39752. С. 621–638.
11. Высочайше утвержденный общий устав императорских российских университетов // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 3-е. СПб., 1887. Т. 4. № 2404. С. 456–474.
12. Штаты императорских университетов: Московского, Харьковского, Казанского // Полное собрание законов Российской Империи. Собр. 1-е. СПб., 1830. Т. 44. Паг. 4. № 21498, 21499, 21500. С. 197.
13. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И., Карапенцев И.С. Музей – ключевое понятие музееведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 189–202.

Ivan S. Karachentsev, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: ivankarachencev@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 234–239.

DOI: 10.17223/2220836/41/20

UNIVERSITY CHARTERS AS A LEGISLATIVE BASIS FOR MUSEUM BUSINESS IN RUSSIAN UNIVERSITIES (XIX – EARLY XX CENTURIES)

Keywords: university charters; museums; the legal basis of museum business.

For the first time in the museum literature, the article traces the influence of university charters on the museum business in Russian universities in the XIX – early XX century. Using the original act documents extracted from the “Complete Collection of Laws of the Russian Empire”, the author showed that the charter of 1804 and all subsequent legislative acts provided for the formation of auxiliary educational institutions in universities – offices, assemblies, anatomical theaters. It is particularly stipulated that the charter of 1804 did not use the term “museum”, since it was not widely used in Russia at that time. In the act documents at the beginning of the XIX century, the word

“cabinet” was used, which was in some sense a synonym for it and was used in the sense of storage, collection. But the work prescribed by legislative acts on the selection, description and preservation of exhibits, tools, and other objects necessary for teaching, allows us to talk about the birth of museum functions in universities. Starting in 1835, the charters introduced the term “museum”, they expanded the list of educational materials and aids. Taking into account the obvious lack of knowledge on the subject under study, the author gives the entire list of educational and auxiliary institutions listed in the statutes. These are the cabinets: physical, mineralogical, botanical, zoological, technological, and the collection of machines and models for applied mathematics, collections – architectural models, pharmacological, surgical instruments, obstetrical instruments, anatomical theater and collection of exhibits, zootomic theater, and collection of exhibits, as well as the Museum of Fine Arts and Antiquities. The statutes prescribe ways to replenish university collections, including through the unhindered discharge of benefits from abroad. In the university charters and staff schedules attached to the charters, it was mandatory to specify monetary amounts, determine their distribution for the maintenance of offices and museums, as well as the heads and general staff of these university departments. The article emphasizes that the charter of 1863 spelled out in detail the procedure for approving the position of curators of cabinets and museums, and in addition, their pension provision was separately prescribed. The charter of 1884 provides an expanded list of university museums, establishes the number of employees, and addresses issues of museum management. At the end of the article, it is quite appropriate to conclude that the university charters defined the legislative foundations of the museum business in Russian universities of the XIX-early XX century.

References

1. Burlykina, M.I. (2000) *Muzei vysshikh uchebnykh zavedeniy dorevolyutsionnoy Rossii (1724–1917 gody)* [Museums of higher educational institutions of pre-revolutionary Russia (1724–1917)]. Syktyvkar: Syktyvkar State University.
2. Burlykina, M.I. (2015) *Moskovskiy gosudarstvennyy universitet: istoriya muzeynogo dela (1755–2015)* [Moscow State University: History of Museum Business (1755–2015)]. Moscow: Maks Press.
3. Chernyak, E.I. (2016) *Universitetiske muzei i problemy aktualizatsii kul'turnogo naslediya* [University museums and problems of cultural heritage actualization]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Muzei universitetov Evraziyskoy assotsiatsii i ikh rol' v sokhranenii kul'turnogo naslediya* [Museums of Universities of the Eurasian Association and their role in preserving cultural heritage]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 3–9.
4. Karachentsev, I.S. (2019) Legislative support of the establishment and operation of medical museums in Russian universities in the XIX century *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History.* 33. pp. 236–241. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/33/20
5. Karachentsev, 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 gosu-darstvennogo 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
6. Russia. (1830a) Vysochayshe utverzhdennyy ustav Imperatorskogo Moskovskogo universiteta [The highest approved charter of Imperial Moscow University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 1st Col. Vol. 28. № 21498. St. Petersburg: [s.n.], pp. 570–589.
7. Russia. (1830b) Vysochayshe utverzhdennyy ustav Imperatorskogo Khar'kovskogo universiteta [The highest approved charter of Imperial Kharkov University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 1st Col. Vol. 28. № 21499. pp. 589–607.
8. Russia. (1830c) Vysochayshe utverzhdennyy ustav Imperatorskogo Kazanskogo universitet [The highest approved charter of Imperial Kazan University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 1st Col. Vol. 28. № 21500. pp. 607–626.
9. Russia. (1836) Vysochayshe utverzhdennyy obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov [The highest approved general charter of the imperial Russian universities]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 2nd Col. Vol. 10. № 8337. St. Petersburg. pp. 841–855.

10. Russia. (1866) Vysochayshe utverzhdennyy obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov [The highest approved general charter of the imperial Russian universities]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 2nd Col. Vol. 38. № 39752. St. Petersburg. pp. 621–638.
11. Russia. (1887) Vysochayshe utverzhdennyy obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov [The highest approved general charter of the imperial Russian universities]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 3rd Col. Vol. 4. № 2404. St. Petersburg. pp. 456–474.
12. Russia. (1830) Shtaty imperatorskikh universitetov: Moskovskogo, Khar'kovskogo, Kazanskogo [Staff of the imperial universities: Moscow, Kharkov, Kazan]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. 1st Col. Vol. 44. № 21498, 21499, 21500. St. Petersburg. pp. 197.
13. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I. & Karachentsev, I.S. (2020) The museum as a key concept of museology. *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 189–202. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/20

И.А. Куклинова

КУЛЬТУРНАЯ МЕДИАЦИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ПОНЯТИЕ ТЕРМИНА

Статья посвящена истории употребления и особенностям современного понимания одного из новых для музеологии терминов – медиации. Анализируется происхождение термина и особенности его трактовки в сфере культуры. Рассматриваются изменения, произошедшие в обществе в последние десятилетия, повлиявшие на модернизацию музея как института, и необходимость трансформации форм традиционной для него образовательно-воспитательной функции. Определяются основные формы медиации как образовательной коммуникативной стратегии современного музея.

Ключевые слова: медиация, медиатор, термин, музей, Франция.

Музеология – молодая область исследования и университетская дисциплина, одной из примет ее юного возраста является несовершенство терминологического аппарата. Зачастую в разных языковых традициях для обозначения одного явления используются различные термины, а один и тот же термин может трактоваться неодинаково. Главным свидетельством этих сложностей является тот факт, что самый новый Энциклопедический словарь музеологии, выпущенный Международным комитетом по музеологии (ИКОФОМ), входящим в структуру Международного совета музеев (ИКОМ), был написан той частью специалистов этого комитета, что профессионально общаются на одном языке. И этим языком стал французский. Однако постепенно процесс гармонизации терминологического аппарата развивается, и одной из примет этого явления становится проникновение терминов, недавно использовавшихся лишь на одном из языков, в круг профессионалов, говорящих и на других языках. Таков термин *медиация*, начало использования которого на русском языке приходится на 2010-е гг. Притом практически одновременно его «замечают» и музейные практики, и музеологи-исследователи. В связи с этим можно вспомнить, что в 2013 г. на русский язык переводятся «Ключевые понятия музеологии» – краткое резюме уже упоминавшегося Энциклопедического словаря музеологии, где в числе двадцати одного основополагающего музеологического термина трактуется и *медиация* [1. С. 38–40], а в 2014 г. *медиаторы* осуществляют свою посредническую деятельность между аудиторией и произведениями современного искусства на Десятой Манифесте, проходившей летом в Санкт-Петербурге. Осенью того же года (14–15 ноября) Государственный Эрмитаж, бывший главной площадкой Манифесты, проводил представительную международную конференцию «Музей и музейщики: проблемы профессионального образования», где вновь в практической плоскости был поставлен вопрос о медиаторах, многие выступления были посвящены медиации, а один из докладов был озаглавлен «Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги?» [2]. Отечественные музеологи также начинают размышлять о роли *медиации* в современном му-

зейном мире, опираясь в первую очередь на трактовку «Ключевых понятий музеологии» [3].

Следуя энциклопедическому определению, термин «медиация», каким он сформировался во франкоязычной музеологии, предполагает следующую трактовку: «образовательная коммуникативная стратегия, мобилизующая разнообразные технологии вокруг экспонируемых коллекций с целью представления посредника посетителю для лучшего понимания им определенных аспектов этих коллекций и участия в их постижении» [1. С. 39]. Представляется крайне актуальным и значимым для дальнейшей разработки терминологического аппарата музеологии обратиться к трудам франкоязычных исследователей, в последние годы много пишущих о *медиации*, поскольку именно из французского языка этот термин начал проникать на международную арену и множить количество тех, кто готов его активно использовать.

Прежде всего стоит отметить, что термин пришел не из культурного поля. Изначально он использовался в сфере экономики для обозначения возможности разрешить конфликт между предприятием и клиентами. Медиатор, не принадлежащий ни к одной из сторон, находясь над столкновением интересов, мог разрешить ситуацию мирным путем. Вскоре, в 1970-х гг., медиация проникает и в область государственного управления. Должность медиатора Французской Республики переводится более привычным нам англоязычным словом «омбудсмен» [4. Р. 7]. И лишь в 1990-е гг. медиация обретает прилагательное *культурная*, входя в ту сферу, которая интересует нас. Ее и в самых новейших изданиях (2017) называют «модным понятием» [Ibid.], в силу молодости и модности очень трудно определимым. Исследователи констатируют одновременное существование крайне теоретических подходов к ее рассмотрению и слишком подробных описаний практического опыта [Ibid.], при этом отмечая, что культурная медиация лишь отчасти принадлежит исследовательскому полю музеологии, выходя за ее границы [5. Р. 23]. В современной Франции каждый год на уровне магистратуры выпускается более тысячи специалистов в области культурной медиации (это один из профилей подготовки и по направлению музеология) [4. Р. 9]. При этом сам термин вызывает серьезные размышления, поскольку, например, в английском языке аналога медиации вовсе нет. При этом очевидно, что этот факт не может означать отсутствие самого концепта в англо-саксонском мире. В нем для обозначения соответствующих видов музейной деятельности используются термины Cultural Development, Education, Interpretation, Inclusion, Social Inclusion (термин «социальная инклузия» именно в последние годы обрел особое значение), Cultural Promotion. В самом французском также на уровне соответствующих структурных подразделений музеев используются культурная анимация, культурная акция, культурное развитие, педагогическая служба, включая неологизмы вроде Médiauteur, Edutainer или Phenoman.

Рассмотрим вопрос понимания необходимости культурной медиации в музейной сфере и ее отличия от традиционного для XX в. постижения задач посредничества между произведением искусства и посетителем. Главное, что отмечают практически все, осмысляющие феномен медиации, – она пришла в музей в период перехода от индивидуального удовольствия от общения с произведением, доступного избранным, к организации культуры масс; медиатор является посредником между коллективным и личным, публичным

и частным [5. Р. 23]. Вот почему многие исследователи свои размышления о природе феномена медиации начинают с 1960-х гг., когда только что созданное во Франции в 1958 г. Министерство по делам культуры провозгласило политику культурной демократизации. Первый глава ведомства, писатель и общественный деятель Андре Мальро полагал необходимым сделать доступными наибольшему числу людей выдающиеся произведения искусства, поскольку именно в памятниках всемирного культурного наследия он видел основания, позволяющие примириться с современным западным обществом. Поэтому большое внимание уделялось вопросам реставрации исторических памятников и кварталов, модернизации музеев, включению в понятие наследия памятников народной традиционной культуры и искусства. С этими задачами тесно связаны и другие императивы культурной политики того времени – поддержка современного искусства и стремление к децентрализации культурной жизни [Ibid. Р. 24–25]. Очевидно, что программа культурного развития и действия того времени была амбициозной, и таковой она была благодаря тому, что государство играло решающую роль в формировании и деятельности основных культурных институтов. Именно культура должна была обеспечить «национальную сплоченность, направлять социальные трансформации и определить полюсы идентификации» [6. Р. 14].

Также не вызывает сомнений, что с тех пор многое значительно изменилось и тот период завершен, навсегда уйдя в прошлое. Бесспорен факт, что трансформации, которые претерпевает западное общество, многочисленны, и скорость этих изменений имеет беспрецедентный характер. В настоящее время общество потребления (одним из первых протестов против утверждения которого стали события пятидесятилетней давности – мая 1968 г.) обрело поистине планетарный масштаб. Ценности представительной демократии и «священное действие выборов» [Ibid. Р. 16] поблекли в глазах определенной части общества, полагающей, что «власть перетекает от избираемых политиков к никому не подотчетным технократам» [7. С. 120]. Правительства стараются максимально уменьшить свои обязательства перед обществом, что отражается и на сокращении финансирования, в том числе сферы культуры [4. Р. 284]. В то же время углубляется социальное неравенство, дают о себе знать проблемы, связанные с усилившимися миграционными процессами. Помимо парламентов новыми пространствами высказывания стали улицы, медиа, различные ассоциации. Мир становится цифровым, что приводит к бесконечному умножению информации и обесцениванию личного контакта между людьми и человека с настоящим миром, в том числе миром культурного наследия. По данным исследователей, мир производит сейчас более 2,5 квинтиллионов байт данных (2,5 триллиона мегабайт) ежедневно [8. С. 15].

В то же самое время нельзя не согласиться с исследователями, что именно культурные институты, рассматриваемые современным обществом в качестве значимых общественных пространств, могут быть местом поддержания некоторого количества ценностей, унаследованных от предыдущих поколений, и утверждения новых общих ценностей [4. Р. 279]. Но при этом не могли не измениться и сами культурные институты, в том числе и музей. И эта трансформация по-разному воспринимается, в том числе и в профессиональной среде. Еще в середине 1990-х гг. специалист в области образования,

эксперт по культурной медиации Элизабет Кайе рассматривала три вопроса, вызывающих полемику по отношению к эволюции музея и теснейшим образом связанных с деятельностью медиаторов. Первое – это антитеза «элитарность–демократичность». С одной стороны, трансформация музея от учреждения элитарного к демократичному приводит к росту числа посетителей. Но с другой стороны (и об этом и в наши дни размышляют музейные специалисты) главное для музея – не число проданных билетов, а решение задачи просвещения своей публики. Кроме того, рост численности музеев часто отмечается за счет начинаний, которые не всегда можно назвать собственно музеем. Второй вопрос – это противопоставление образования и отдыха в музейной деятельности. Здесь все более явной является тенденция организации образования в процессе развлечения, что отражает модный ныне термин *эдьютеймент*. В случае с Францией наблюдается и еще один парадокс – если в 1980-х гг. общение школ с музеями проходило на бесплатной основе, то позднее, когда государство начинает сворачивать свое участие в финансировании многих сторон функционирования общества, занятия для школьников становятся платными. Притом главным аргументом является обеспечение должного качества, достижение которого, как теперь заявляют представители государства, возможно только за определенную плату. Наконец, третий острый вопрос – это интерес к проблеме идентичности и познания другого. В 1990-х гг. Э. Кайе утверждает, что решение этого вопроса чаще всего выглядит следующим образом: рассказ о другом – это то, что доминирующая культура посчитала важным в характеристике доминируемой культуры. И пусть с тех пор прошло два десятка лет и музей активно развивается в духе мультикультурализма, но вопросы осмысления собственной культурной идентичности и попытки понять и принять другого и по сей день для него являются непростыми.

Вот в таком изменившемся мире музей как общественный институт сегодня функционирует и эволюционирует. И именно культурная медиация может и должна стать оплотом старых и генератором новых ценностей. В таком контексте деятельность музейных медиаторов рассматривается в том числе и с точки зрения наделения музея определенной политической миссией. Связано это с тем, что музей понимается как «основной инструмент понимания мира, в котором мы живем» [5. Р. 29]. Именно он видится тем институтом, который позволяет «заботиться об уменьшении неравенства и формировании личности» [6. Р. 15]. И в данном случае медиация – не продолжение экскурсий или мастер-классов, во множестве проводимых в музеях. Это система взаимодействия с посетителем, которая должна приводить к гармоничному развитию личностей, составляющих столь стремительно эволюционирующие сегодня сообщества [4. Р. 279].

Обратимся к труду «Культурная медиация», выдержанному уже второе издание в 2017 г. Его авторами являются два крупных франкоязычных музеолога, Фр. Мересс, нынешний руководитель ИКОФОМ, и С. Шомье, руководящий магистерской программой по экспозиционной деятельности в университете Артуа. Они систематизируют формы медиации на те, что организованы в стенах музея, и те, что разворачиваются вне его. К первой группе относятся прежде всего формы, главной движущей силой которых является посредник-медиатор – экскурсии и конференции. Далее – медиация

без участия посредника, использующая совокупность устройств, помогающих пониманию произведения искусства, научного образца или демонстрируемого опыта – экспликации, аудиогиды, планшеты. В данном случае медиаторы работают совместно с хранителями, экспозиционерами, дизайнерами. Следующая группа форм предполагает большую активность посетителя. Это бесконечное количество мастер-классов, обеспечивающих знакомство с новой техникой или совершенствование в уже известной, такое занятие может быть разовым или подразумевать цикл занятий. Такая деятельность может быть организована в небольших группах, а может предполагать массовое участие в рамках праздников наследия, дней открытых дверей и быть ориентирована на неофитов, впервые знакомящихся как с музеем, так и с основными направлениями его работы. Вторая группа форм медиации разворачивается за пределами музейных стен. Прежде всего это деятельность, направленная на развитие культурных практик, позволяющая, в частности, подготовиться в школе к дальнейшему посещению музея. К этой группе относится и деятельность, трактуемая как инструмент коммуникации, – например, реклама, побуждающая к будущему посещению учреждения культуры. В наше время актуальна и деятельность, предназначенная для встречи с «исключенной» аудиторией: мигрантами, закрытыми от внешних воздействий сообществами (вроде квакеров США). В данном случае очень важно знать культурные особенности тех, к кому музей собирается обратиться. И, наконец, важная в эпоху децентрализации деятельность, направленная на создание условий для высказывания и самовыражения заинтересованных в этом людей. Это помочь в исследовательской, собирательской и выставочной деятельности представителей тех или иных местных сообществ.

На пути становления полноценной медиации между посетителем и музеем есть и множество проблем. Во-первых, это ценности капиталистического общества потребления, которые диктуют необходимость отношения к человеку в первую очередь как к потребителю, *homo aeconomicus*. По выражению популярного в конце XX в. французского социолога Пьера Бурдье, пассивных граждан превратили в активных потребителей [7. С. 127]. А это значит – музей в первую очередь заинтересован в программах, приносящих доход. Очень важно в таких обстоятельствах (именно исходя из особенностей развития современного общества) продолжать взаимодействие с такими институтами, как, например, тюрьмы и больницы. Во-вторых, законы общества потребления диктуют музейным медиаторам необходимость постоянного наращивания количества программ общения с аудиторией. Конечно, это обосновано с точки зрения разработки мероприятий для различных сегментов музейной публики. Но, следуя законам рынка, потребитель музейного продукта начинает затрудняться в выборе того, что подходит именно ему. Уже в начале XXI в. были проведены ставшие классическими исследования о природе выбора. И оказалось, что, имея бесчисленное множество вариантов (например, сортов варенья), потребитель отказывается от приобретения продукта вовсе, а имея небольшой выбор, склоняется в пользу одного из предложенных на дегустации сортов [8. С. 112]. Кроме того, бесконечно множающееся число программ отпугивает квалифицированную публику как попытка вмешаться в непосредственное общение с произведением искусства [4. Р. 281]. В-третьих, культурная медиация как часть современного мира актив-

но взаимодействует не только с теми, кто пришел в музей, но и с потенциальной аудиторией через новые каналы коммуникации. Медиатор должен быть адаптирован к цифровому миру, однако ничто не заменяет непосредственного контакта между людьми, и музейные специалисты уверены, что «физическое» исчезновение медиатора отнюдь не запрограммировано. Наконец, последнее – это еще одна примета нашего времени – увлеченность событийностью, когда главным становится не общение с произведением, не просветительские задачи, а необходимость со-бытия со знакомыми и незнакомыми людьми в каких-то общих, растиражированных медиа обстоятельствах, «встреча толпы с ней самой» [6. Р. 15]. Как раз на такого рода мероприятия государство и не скучится в выделении средств, а на деле «пустота в культурном действии заполняется только словами чествования и коммеморации», совершаются ритуалы, «которые мобилизуют верных, лишенных веры» [Ibid.].

Уже в 2010-х гг. начали реализовываться новые формы коммуникации музея с аудиторией, предполагающие соединение всех вышеперечисленных характерных черт современных мероприятий. Это MuseumWeek – недельное событие, имеющее ежегодный характер, объединяющее музеи разных профилей и стран, популярное и в нашей стране. Безусловно, MuseumWeek, как и другие подобные акции, становится элементом событийного туризма, а также способствуют повышению посещаемости музеев-участников. В отличие от предшественников, это мероприятие изначально имеет цифровой формат, оно инициировано и проводится исключительно в Интернет-пространстве, на платформе одной из популярных социальных сетей [9. Р. 175]. Его глобальный характер подчеркнут использованием во всех странах-участницах именно английской версии названия. Исследователи эффективности участия музеев в MuseumWeek признают, что в данном случае уже невозможно рассматривать эту акцию только как новую форму культурной медиации или свежую маркетинговую стратегию – одно от другого неотделимо: знакомя реальную и потенциальную аудиторию с различными аспектами своей деятельности, заданными программой недели, музей неизбежно решает задачу увеличения количества посетителей [Ibid. Р. 186].

Подведем итоги. Термин *медиация*, пришедший в музейный мир из мира экономики, с 1990-х гг. начинает активно применяться в культурной сфере, прежде всего на французском языке. Ныне он активно используется в музейной практике, осуществляется подготовка в этой области на уровне магистратуры во многих высших учебных заведениях Франции, трактовка термина дана в Энциклопедическом словаре музеологии (2011). Однако до сих пор его понимание вызывает дискуссии. Тем не менее бесспорно, что само проникновение термина из экономической сферы и его укоренение в культурном поле обусловлено общественными трансформациями конца XX – начала XXI в. Окончательно утверждаются ценности глобального общества потребления, нарастает разочарование традиционными западными политическими ценностями, дают о себе знать миграционные проблемы, усиливается влияние цифровых технологий, подвергающих изменениям механизмы коммуникации. В таких обстоятельствах эволюционирует и музей, новые очертания обретает его просветительская миссия, присущая ему от рождения в эпоху Просвещения. Более социально ориентированным должны быть взаимодей-

ствия, выстраиваемые музеем с обществом. И в этих обстоятельствах первоначальное понимание значения медиатора как третейского судьи, разрешающего непримиримые противоречия, гармонизирующего диалог между лицами и организациями, играет важную роль в осмыслиении специфики традиционной для музейной сферы посреднической функции между музейными предметами, отдельными посетителями, различными сообществами.

Литература

1. Ключевые понятия музеологии / сост. А. Desvallées, Fr. Mairesse; пер. А. В. Урядникова. М., 2012. 102 с.
2. Бойко А.Г. Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги? // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы междунар. конф., 14–15 ноября 2014 г. / сост. С.В. Кудрявцева, Е.Д. Русакова; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербургский государственный университет. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. С. 78–81.
3. Никонова А.А. Медиация, интерпретация, творчество: границы трансформации музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17. Философия и конфликтология. 2015. Вып. 2. С. 73–78.
4. Chaumier S., Mairesse Fr. La médiation culturelle. 2-ème éd. Paris : Armand Colin, 2017. 301 p.
5. Caillet El. A l'approche du Musée, La Médiation culturelle. Presses Universitaires de Lyon, 1995. 306 p.
6. Caune J. La democratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle. Presses Universitaires de Grenoble, 2006. 208 p.
7. Мерифилд Э. Любитель. Искусство делать то, что любишь. М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. 200 с.
8. Баскар М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 360 с.
9. Juanals Br., Minel J.-L. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des «musées ouverts»? // Nouvelles tendances de la muséologie / sous la dir. de Fr. Mairesse. Paris : La documentation Française, 2016. P. 159–194.

Irina A. Kuklinova, Saint Petersburg State University of Culture (Saint Petersburg, Russian Federation).

E-mail: i_kuklinova@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 240–247.

DOI: 10.17223/2220836/41/21

CULTURAL MEDIATION: HISTORY AND CURRENT UNDERSTANDING OF THE TERM

Keywords: mediation; mediator; term; museum; France.

This paper discusses the history of the use and specific understanding of one of the new museology terms – *mediation*. The terms of museology as an academic and university discipline still need perfecting, and this is vividly manifested in the use and treatment of the notion of *mediation*. The term originated in the French-speaking world, and it entered the Russian language in the 2010s. Currently, it is being developed by theoreticians and is also often used by practical workers describing the experience of a museum's interaction with the surrounding world, there is training in this field for a master's degree in many higher educational establishments in France (over 1,000 graduates every year).

It has been noted that *mediation* is becoming urgent when a museum finally stops being an “ivory tower” focused on its inner life and opened for an exclusive circle of the initiated. In the second half of the 20th century, the museum turned into an institution opened to the general public. In recent decades, society has been deeply transformed, and cultural institutions in this environment can and should play a special role. Society views them as significant public spaces capable of being a place supporting a certain number of values, inherited from previous generations, and establishing new common values. At the same time, changes in society have touched museums as cultural institutions. They were significantly updated, and a new communicative strategy determined by the term *mediation*

replaced traditional forms of working with visitors. Interactions of the museum with society are becoming more socially focused. And the original understanding of a mediator's importance as an arbitrator dealing with irreconcilable conflicts, harmonizing the dialogue between individuals and organizations plays an important role in this environment in comprehending the special features of intermediary functions traditional for museums in the context of museum items, individual visitors, and various communities.

Various forms of cultural *mediation* both inside the museum and beyond it are reviewed. They are intended for big audiences and single functions if they are such popular parts of events in modern society. Or they are focused on the long-term interaction of a museum with a limited circle. They can be both the traditional for a museum's educational services audience (e.g. children) and previously marginalized population groups (convicts, migrants), with whom the museum had had no dialogue in the past.

References

1. Desvallées, A. & Mairesse, Fr. (2012) *Klyuchevye ponyatiya muzeologii* [Key concepts of museology]. Translated from French by A.V. Uryadnikov. Moscow: ICOM.
2. Boyko, A.G. (2015) Mediator? Ekskursovody? Pedagogi? [Mediators? Tour guides? Teachers?]. In: Kudryavtseva, S.V. & Rusakova, E.D. (eds) *Muzey i muzeishchiki: problemy professional'nogo obrazovaniya* [Museum and Museum Workers: Problems of Professional Education]. St. Petersburg: State Hermitage Museum. pp. 78–81.
3. Nikanova, A.A. (2015) Mediation, interpretation, creativity: the boundaries of transformation of museum space. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 17. Filosofiya i konfliktologiya – Vestnik of Saint-Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies.* 2. pp. 73–78. (In Russian).
4. Chaumier, S. & Mairesse, Fr. (2017) *La médiation culturelle*. Paris: Armand Colin.
5. Caillet, El. (1995) *A l'approche du Musée, La Médiation culturelle*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
6. Caune, J. (2006) *La democratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
7. Merifild, E. (2018) *Lyubitel'. Iskusstvo delat' to, chto lyubish'* [Amateur. The art of doing what you love]. Moscow: Ad Marginem Press.
8. Baskar, M. (2017) *Printsip kuratorstva. Rol' vybora v epokhu pereizbytka* [The principle of supervision. The role of choice in an era of overabundance]. Moscow: Ad Marginem Press.
9. Juanals, Br. & Minel, J.-L. (2016) Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique: vers des musées ouverts? In: Mairesse, Fr. (ed.) *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation Française. pp. 159–194.

УДК 94:069(571.16)
DOI: 10.17223/22220836/41/22

Л.М. Плетнева, П.Е. Бардина, С.В. Березовская, А.Ю. Цурикова

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ «ПО РЕКЕ ВРЕМЕНИ» В МУЗЕЕ Г. СЕВЕРСКА

Дан анализ истории создания историко-краеведческой экспозиции в Музее г. Северска. Музей (Выставочный зал) был открыт 24 декабря 1987 г. Первоначально в нем демонстрировались как привозные выставки, так и из местных учреждений, а также была небольшая выставка по истории Сибирского химического комбината с портретами его руководителей. В 1993 г. в музее был открыт отдел археологии и этнографии. Одновременно разрабатывались научная концепция и тематико-экспозиционный план, который предусматривал три раздела экспозиции: археологический, исторический, этнографический.

Экспозиция была открыта в мае 2001 г. Она постоянно дополняется и обновляется новыми экспонатами.

Ключевые слова: археология, этнография, история, музей, тематико-экспозиционный план, экспозиция.

Самый крупный город атомщиков в системе закрытых административно-территориальных образований (ЗАТО) – город Северск – начал строиться в 1949 г. В закрытом городе одной из важнейших задач является создание благоприятной среды проживания, и одна из ее значимых сторон – культурная жизнь. Это нужно было в первую очередь для того, чтобы приехавшие строители не стремились уезжать назад, чтобы после работы могли культурно отдохнуть, заняться чем-то полезным для себя и общества. Синдром закрытого города – закрытого пространства – плохо действует на психику человека. Кроме значительной прослойки интеллигенции основная часть жителей – рабочие с разным уровнем образования, воспитания и культуры. Все это требовало постоянного внимания и значительных усилий в управлении городской жизнью.

Одними из первых были открыты клубы в поселках и в построенной части города; к 1956 г. их было девять. 4 января 1955 г. была открыта Центральная городская библиотека, затем открылся кинотеатр «Мир», 5 декабря 1956 г. – Городской дом культуры им. Н. Островского, обустроен городской парк, в 1957 г. создан Северский музыкальный театр. 2 декабря 1963 г. открыт кинотеатр «Комета». 19 сентября 1971 г. в широкоформатном кинотеатре «Россия» прошел первый показ фильма «Бег» по пьесе М.Н. Булгакова, на котором присутствовал почетный гость Н.Н. Рукавишников, а также инженеры, рабочие, строившие кинотеатр, и общественность города. [1. С. 487, 496, 516, 528].

Настало время и для создания музеев. Для открытия музеев нужны фонды, их надо накопить, собрать, обработать, научно апробировать, а затем представлять на выставках и в музейной экспозиции. Одними из первых появились в 1950–1960-х гг. школьные музеи при нескольких школах. Неко-

торые из них временно исчезали и возродились в новом качестве в 1980–1990-е гг. [2. С. 3]. Они, несомненно, способствовали культурно-историческому воспитанию молодежи. Музеи наряду с театрами и библиотеками имеют огромную созидательную силу, формирующую культуру человека. Эта мировая тенденция способствовала созданию региональных музеев в малых городах по всей России. Одним из них стал музей г. Северска. Первоначально речь шла о выставочном зале, где жители города могли бы познакомиться с работами местных мастеров и лучшими образцами мирового искусства. Место для музея было выбрано очень удачно, на Театральной площади, а здание, построенное в конце 1980-х гг. по проекту специалистов ВНИИПИЭТ (руководитель проектной группы И.П. Пушкин), стало самым оригинальным в городе, привлекающим внимание как жителей, так и гостей Северска.

24 декабря 1987 г. Выставочный зал-Музей г. Северска был открыт. Первые выставки – «Традиционная культура народов Востока» из фондов ТОКМ, «Томские художники» и работы учащихся ДХШ «Детское творчество» – посещали в основном работники предприятий города в рамках обязательной культурно-массовой работы участников социалистического соревнования. Последующие выставки предоставлялись крупнейшими музеями страны и вызывали огромный интерес среди жителей города. Это такие выставки, как «Декоративно-прикладное искусство России», «Русское строевое оружие», «Художественные коллекции русских дворцов Павловска, Гатчины, Александровского» и др. [3. С. 7]. В 1990-е гг., с изменением обстановки в стране финансирование привозных выставок прекратилось, и музей начал искать новые формы работы и новую аудиторию. Такой аудиторией стали по просьбе самих воспитателей детские сады города. В 1992 г. Н.А. Коверко разработала для них образовательную программу, включающую экскурсии, лекции, игровые занятия, и эта программа с некоторыми дополнениями и изменениями работает до сих пор.

В 1991 г. в Северске благодаря неоднократному ходатайству Томского университета и настойчивости его выпускника А.Д. Гамана, увлеченного археологией и до конца своих дней беззаветно ей служившего, была создана Археологическая инспекция. Она располагалась первоначально в цокольном этаже здания Администрации Северска. А.Д. Гаман постоянно знакомил руководителя отдела культуры Администрации города Валерия Освальдовича Эльблауса с находками с окрестных памятников, которые он обследовал; эти находки свидетельствовали о богатой истории края. Неоднократно при этом присутствовала Л.М. Плетнева, которая проводила раскопки на территории г. Северска с 1984 по 1991 г., и о ее работах также знали в Администрации. В Томском университете, как и по всей стране, в 1993 г. произошло сокращение штатов. По инициативе В.О. Эльблауса в Выставочном зале-Музее был открыт отдел археологии и этнографии. Из университета на работу в новый отдел были приглашены кандидаты исторических наук археолог Е.А. Васильев, Л.М. Плетнева и этнограф П.Е. Бардина. Руководство отделом было поручено Л.М. Плетневой.

Сотрудникам отдела с первого дня было ясно: Выставочный зал-Музей тогда станет музеем, когда в нем будет создана историко-краеведческая экспозиция. Начинать надо с нуля: никаких коллекций ни по археологии, ни по этнографии в фондах Выставочного зала-Музея практически не было, за ис-

ключением некоторых вещей, переданных Обществом охраны памятников истории и культуры. Чтобы собрать материалы, нужны годы. Открыть экспозицию через несколько лет – это была сверхзадача. Сотрудниками был разработан план проведения археологических полевых работ с целью получения коллекций, из которых нужно будет выбрать предметы для экспозиции. Раскопки предусматривались по всем хронологическим периодам древней истории Томского Приобья, за исключением эпохи палеолита из-за отсутствия памятников.

В 1994–1995 гг. Е.А. Васильевым были проведены раскопки поселения Чекист [4, 5], в 1995–1996 гг. – поселения Самусь-IV [6, 7]. В 1993–1994 гг. Л.М. Плетневой раскопан Савинский могильник [8]. К слову сказать, в раскопках принял участие В.О. Эльблаус («...я должен знать, за что я плачу деньги археологам, как они работают и о результатах их работ»). Значительная часть археологических фондов была пополнена сотрудниками Археологической инспекции, как обследовавшими ежегодно территорию ЗАТО Северск с целью сохранения известных памятников, выявления новых объектов, так и проводившими обширные полевые работы на памятниках, материалы из которых предполагалось включить в экспозицию музея. Так, А.Д. Гаманом, руководителем Археологической инспекции, были исследованы памятники – могильники Чердашный Лог-III, Аникин камень-І [9, 10].

В результате проведения интенсивных полевых работ Музей г. Северска стал обладателем уникальнейших археологических коллекций: с поселений Самусь-IV (эпоха бронзы), Чекист (заключительный этап эпохи бронзы), Чердашный Лог, на котором исследовано 17 культурных слоев, относящихся к эпохам камня, бронзы, раннего железа и позднего средневековья, из могильника Савинского (эпоха раннего железа) и из устья Большой Киргизы (эпоха развитого средневековья) [11]. Эти коллекции репрезентативны и послужили основой для предметных комплексов археологической части экспозиции.

По этнографии были предусмотрены экспедиции в пригородные томские селения, выходцы из которых в свое время переселились в Северск и трудились на предприятиях города. Были запланированы этнографические экспедиции П.Е. Бардиной и С.В. Березовской. Первоначально планировалось привлечение этнографических материалов, собранных ранее П.Е. Бардиной для Музея археологии и этнографии Сибири ТГУ, однако вскоре необходимость в этом отпала, так как новые сборы давали возможность обойтись собственными коллекциями музея. Были проведены этнографические экспедиции под руководством П.Е. Бардиной в с. Ярское (1994), Нелюбино, Губино (1995), пос. Самусь, Орловку, Кижирово (1996–2003) [12]. Также проводились сборы в с. Иглаково и с выходцами из исчезнувшей д. Белобородово. В результате были накоплены вещевые источники, предметы быта, орудия труда и утварь конца XIX – начала XX в., характерные для старожильческих томских селений.

После проведения экспедиций каждый год организовывались выставки, которые вызывали неизменный интерес северчан, особенно школьников. Эти выставки являлись средством научного апробирования материалов и погружения посетителей в познание докородской истории. Важным моментом

в подготовке к созданию экспозиции были проведение конференций и публикации новых материалов в разных изданиях [13–20].

На музеи возложена огромная ответственность за сохранение и трансляцию культурно-исторического наследия предков. Одним из путей передачи является создание музейной экспозиции. В научной литературе есть несколько определений понятия «музейная экспозиция». Приведем два примера. «Экспозиция – это важнейшее звено музейной коммуникации, только коммуникация, осуществляемая в процессе создания и восприятия экспозиции, может быть признана специфически музейной, невоспроизводимой в рамках других общественных институтов» [21. С. 257]. «Музейная экспозиция – это целенаправленная и научно обоснованная демонстрация музейных предметов, которые организованы композиционно, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены и в итоге создают специфический музейный образ природных и общественных явлений» [22. С. 427]. Оба определения в полной мере отражают суть музейной экспозиции.

Экспозиция «По реке времени» представляет собой систему взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, содержание которых обусловлено научной концепцией, в основу разработки которой были положены принципы историзма и объективизма. Экспозиция построена по культурно-хронологическому принципу. Исходя из содержания экспозиции, порядка группировки и организации экспозиционных материалов, разработчиками экспозиции был выбран систематический метод. Тематико-экспозиционный план в окончательном варианте был принят научно-методическим советом музея 28 февраля 1997 г. и утвержден директором И.М. Рудой¹. Он имел следующую структуру:

Раздел 1 (ответственные к.и.н. Е.А. Васильев, к.и.н. Л.М. Плетнева): Археология. Подраздел: Каменный век. Темы: Палеолит; неолит. Подраздел 2: Бронзовый век. Темы: Ранний бронзовый век – самусьская культура; поздний бронзовый век – ирменская культура. Подраздел 3: Эпоха железа. Тема 1: Раннее железо. Тема 2: Средневековье. Подтема 1: Раннее Средневековье. Подтема 2: Развитое Средневековье. Подтема 3: Позднее Средневековье.

Раздел 2 (ответственная С.В. Березовская): От монастыря до Северска. Подраздел 1: Русские в Притомье. Подраздел 2: Православные традиции местного населения.

Раздел 3 (ответственная к.и.н. П.Е. Бардина): Этнография русских сибиряков. Подраздел 1: Крестьянское подворье. Подраздел 2: Старообрядцы таежного Притомья.

Все разделы, подразделы и темы снабжены текстами, отражающими их основное содержание.

Для художественно-эстетического оформления экспозиции был приглашен член союза художников РФ С.С. Павский.

Кратко опишем экспозицию по разделам.

Раздел 1. Археология. Эпоха камня – это время первоначального освоения человеком территории Нижнего Притомья. Время палеолита в экспозиции представлено фотографией и прорисовкой уникальной находки – части бивня мамонта с рисунками. Это единственный предмет с граффити из За-

¹ В феврале 1997 г. Выставочный зал-Музей г. Северска переименован в муниципальное учреждение «Музей г. Северска».

падной Сибири, датирующийся XVII–XVI тыс. до н.э. На бивень тонкими резными линиями нанесены изображения двугорбых верблюдов со стреловидными знаками мамонта и олена или лося [23. Ил. 3].

Эпоха неолита характеризуется подлинными орудиями труда охотников и рыболовов. Это тёсла, наконечники стрел, ножи, скребки и другой инвентарь [Там же. Ил. 4].

Следующий подраздел экспозиции – эпоха бронзы – состоит из двух подразделов: эпохи ранней бронзы и поздней бронзы. Коллекции музея г. Северска с поселений Самусь-IV позволили охарактеризовать все стороны жизнедеятельности населения, проживающего на р. Томи в то время: от бронзовых, каменных и костяных орудий труда, охоты, рыболовства, предметов для производства бронзы, разнообразной по формам и орнаментации керамики до предметов искусства, отражающих мировоззрение. Кроме подлинных предметов произведена реконструкция жилища. Среди предметов искусства представлены скульптурное изображение головы человека [Там же. Ил. 5], каменная скульптура хозяина леса – медведя [Там же. Ил. 6, копия]. Уникальной находкой из поселения Самусь-IV для всей Северной Евразии является каменная скульптура «Молящий» [Там же. Ил. 7]. Человек изображен в позе полусидя, руки прижаты к туловищу. Резными линиями спереди и сзади показана, видимо, одежда. В районе коленей есть небольшое круглое отверстие, возможно, фигурка высотой в 6,5 см использовалась как подвеска.

Представление об эпохе поздней бронзы дают богатейшие материалы, полученные при раскопках поселения Чекист, расположенного на берегу р. Большой Киргизки в пределах территории г. Северска. Прекрасная сохранность предметов из кости наряду с предметами из бронзы, камня позволяет наиболее полно раскрыть культуру населения эпохи: бронзовые нож, шило вставлены в костяные рукояти, игла с просверленным ушком, наконечники гарпуна и стрел, заполированные в процессе работы проколки и шитья, пуговица и другие предметы [Там же. Ил. 12]. Предметы высокоразвитого бронзолитейного производства: кельт, ножи, украшения, застежки, – свидетельствуют об экономической основе этого периода древней истории Томского края. О мировоззренческих представлениях свидетельствует «священное» дерево с принесенными жертвами.

Среди экспонатов эпохи раннего железа следует обратить внимание на бронзовые удила конца VII – VI в. до н.э. из могильника Аникин Камень-І свидетельствующие об использовании лошади на нашей территории. Это наиболее ранние удила на значительной территории в южной части тайги Западной Сибири. Совершенно уникальной находкой, происходящей из Савинского могильника, является бронзовый кистень. Сохранились круглая гирька с петлей для привязывания ремня и бронзовая рукоять с остатками кожи. Оружие грозное, аналогичное ему в Сибири неизвестно.

Эпоха Средневековья – это время полного освоения железа, знакомства с древнетюркской культурой, экспансиией тюрок в эпоху развитого Средневековья, формирования томских татар.

Раннее Средневековье. Еще в 1896 г. С.К. Кузнецовым была раскопана часть могильника у Архиерейской Заимки. Коллекция хранится в Государственном историческом музее (ГИМ). Коллекция из этого могильника – одна

из первых коллекций ГИМа из Сибири. В экспозиции музея г. Северска представлены фотографии материалов этой коллекции. Подлинные предметы: оружие, бытовые предметы, детали одежды, украшения, – характеризуют культуру населения VI–IX вв. Исключительной находкой является бронзовая бляха с мифологическим сюжетом: показаны три сферы мироздания: верхний, средний и нижние миры. Центральной фигурой является сам человек, и посредством мифологических образов передана его связь с тремя мирами.

Развитое Средневековье – это период взаимодействия местного населения с пришлым – кимако-кыпчакским. Поселение и могильники этого времени раскопаны на территории г. Северска. Среди захороненных воины-всадники, пешие воины-лучники, военачальники, о чем свидетельствуют экспонаты.

Для наглядного представления о том, как выглядел воин-всадник с полным вооружением и с защитными доспехами эпохи развитого Средневековья, художником выполнена картина почти в натуральную величину по имеющейся в научной литературе реконструкции. В этой же подтеме был использован такой прием, как реконструкция погребения воина с головой и конечностями коня из могильника устья Большой Киргизки. Эти два экспоната – картина и реконструкция погребения – вызывают у школьников неизменный интерес.

Из-за отсутствия письменности у коренных народов Западной Сибири археологические источники продолжают играть важную роль. Занимались томские татары скотоводством, охотой, рыбной ловлей и земледелием. Экспонаты ввиду отсутствия коллекций на время создания экспозиции были взяты на временное хранение из МАЭС ТГУ. Они отражают различные стороны жизнедеятельности томских татар в XVI – начале XVIII в.

Раздел 2. История освоения русскими Нижнего Притомья довольно хорошо изучена историками начиная с грамоты царя Бориса Годунова, выданной князю томских татар-эуштинцев Тояну, и строительства Томского города. Служилые люди из города, конные и пешие казаки вскоре начали распахивать пашни вокруг города для обеспечения себя хлебом и стали основателями многих заимок, селений вокруг него. В том числе одними из первых возникли селения Спасское, Нелюбино, Губино, Попадейкино, несколько позднее – Белобородово и Иглаково [13, 17]. Первым русским поселением на территории будущего г. Северска был Усть-Киргизский мужской монастырь, основанный монашеской общиной в устье р. Большая Киргизка в 7 верстах от Томского города. История монастыря была подробно исследована С.В. Березовской [14, 16], что послужило основой для создания исторической части экспозиции. Израненные после многочисленных стычек с кочевниками, устав от ратной службы престарелые казаки пожелали уединиться для работ и молитв в обители, дважды проходя обряд пострига и тем самым достигая высшей ступени монашества – схимничества. Комплекс первого подраздела содержал архивные материалы и фотографии по истории Томска и пригородных селений, в том числе карту С.У. Ремезова 1701 г., фотографии домов и церкви в Иглаково и др. Позднее подраздел был дополнен макетом Томского города, пушкой XVII в., реконструкцией кольчуги. Комплекс второго подраздела содержал архивные сведения и фотографии по истории Богоявленско-Алексеевского монастыря и Архимандрицкой заимки, которая осталась на

его месте, когда сам монастырь был перенесен в город. Кроме этого в экспозиции представлены архивные документы из Богородице-Алексеевского монастыря, фотографии Покровской церкви и священнослужителей, а также реконструкция кельи монаха с раскрытым на аналое Псалтырем XVIII в., четками для молитв и лампадой. В экспозиции представлен фрагмент каменного надгробия с могилы одного из томских воевод, похороненного у Алексеевского монастыря. Покровская церковь, построенная на месте сгоревшего храма, была освящена одним из самых почитаемых в Томске настоятелей архимандритом Виктором в 1877 г. В экспозиции представлена икона «Покров Пресвятой Богородицы», которой и был посвящен храм, а также Острожская Библия 1581 г., Псалтырь с восстановлением 1634 г., Канонник конца XIX в. Недалеко от Покровской церкви на заимке находился каменный одноэтажный настоятельский дом, который сохранился до настоящего времени и является самым старым строением в Северске. На заимке, включающей 795 десятин земли, монахами содержались пасека, скотный двор, занимались также ловлей рыбы, пахотой, заготовкой строевого леса и дров, как и крестьяне из соседних деревень. В 1908 г. в Покровской церкви на Архимандритской даче после литургии при освящении архимандрита Виктора состоялся крестный ход к кургану, где по преданию были похоронены 70 иноков и послушников, погибших в бою при защите монастыря, и был установлен памятный крест.

Раздел 3. Этнографическая часть экспозиции «По реке времени». «Этнография русских сибиряков» планировалась из двух подразделов: «Крестьянское подворье» и «Старообрядцы таежного Притомья». Материалы для экспозиции были собраны П.Е. Бардиной в основном во время этнографических экспедиций музея, частично получены из Общества охраны памятников истории и культуры и подарены жителями города, в том числе жителями с. Иглаково. Этнографическая часть экспозиции «По реке времени» посвящена хозяйству и жилищу русских сибиряков, преимущественно с. Белобородово и Иглаково, на месте которых вырос новый город Северск. Эти селения были частью большого куста старожильческих томских селений, возникших вскоре после строительства Томского города [13. С. 54–68].

В разделе «Этнография русских сибиряков Притомья» создан макет из трех стен срубной избы с передним углом и русской печью, так как жилище по старинным русским традициям воспринималось как важнейшая часть обжитого, освоенного пространства, безопасного и благоприятного для человека. Для улучшения обзора внутреннего пространства избы для посетителей сделан проход, разделяющий избу на две части – передний угол и печь. Самым почетным местом в доме был передний, или святой, угол, где находился большой обеденный стол с лавками, на полочке иконы, убранные вышитым полотенцем, здесь усаживали почетных гостей, жениха с невестой на свадьбе, а также укладывали покойника, провожая его в последний путь. По диагонали от переднего угла, по северно-русской традиции, располагалась большая русская печь с лежанкой и домашней утварью для приготовления пищи. Место перед печью – куть – издавна считалось женской частью избы, тогда как передний угол был местом хозяина. Женщины-сибирячки, как и повсюду, занимались прядением, ткачеством, вязанием, вышивкой и шитьем одежды. Девушки готовили себе к свадьбе приданое: ткали и вышивали полотенца, вязали к ним кружева и подзоры для нарядной простыни к кровати. Обяза-

тельными атрибутами в крестьянском доме были сундуки, в которых хранилось имущество жены. В экспозиции представлены сундук, одежда, обувь, вышитые полотенца, ручная прядка с куделью и веретеном, самопрялка и рубель с катком для гладжения холстов, а также ручной ткацкий стан – кросна. На фотографиях начала XX в., размещенных в экспозиции, можно увидеть, как выглядели жители томских селений 100 лет назад.

Возле избы располагалось крестьянское подворье с необходимыми орудиями труда по хозяйству русских сибиряков – земледелию, скотоводству, рыболовству, охоте, обработке дерева и металла, ткачеству и женским руко-делиям. Тема раскрывается с помощью многочисленных подлинных орудий труда и предметов быта. Так, стариные ручные жернова, серпы, сельница и соха раскрывают все этапы земледельческих работ. Особенно хорошо представлены орудия рыболовства (иглички, сеть, грузила из камней в бересте, плетеная корчажка, острога, вёсла и пр.), так как р. Томь издавна кормила местное население. Хорошо представлены орудия по обработке дерева (топор, рубанки, пилы), а также орудия кузничного и бондарного промыслов. На хозяйственно-бытовом укладе, одежде и предметах быта русских старожилов пригородных томских селений отразилось влияние большого губернского города, каковым был Томск. В витринах «Городской привоз» представлены предметы быта (самовары, фарфоровая посуда, изделия из стекла и др.), приобретенные в городе, поскольку городские товары были вполне доступны для населения пригородных томских деревень. Сельчане часто ездили в город, возили на продажу продукты своего хозяйства.

Подраздел «Старообрядцы таежного Притомья» базировался на создании витрины с манекенами в полном одеянии староверов с лестовками и подручниками, а также дополнялся старопечатными книгами, иконами и фотографиями по истории раскола русской православной церкви. Уникальным экспонатом в этом разделе были ноты крюковые для религиозных песнопений староверов. Выделение темы по старообрядцам объясняется наличием в здешних таежных местах действующих старообрядческих скитов, а также довольно большим количеством потомков староверов среди сельского населения Притомья. Впервые о старообрядцах недалеко от Томска было отмечено еще в XVII в. [15. С. 20].

Этнографические экспонаты имеют непреходящее и все возрастающее значение для музейно-педагогической работы, особенно с детскими коллектиками, поскольку позволяют погрузиться в историю, прикоснуться к жизни далеких предков. В традиционной культуре любого народа каждая вещь, будь то орудие труда, одежда, посуда или культовые предметы, изготавливавшаяся своими руками именно так, как делали это предки, с соблюдением определенных правил, запретов и обрядов. Эти вещи стремительно исчезают или уже исчезли из повседневной жизни и зачастую сохраняются только в музеях. У русских сибиряков, издавна поселившихся на томской земле, есть богатая история хозяйственно-бытового освоения края. Своеобразие традиционной культуры русских сибиряков в пригородных томских селениях выражалось в давнем проникновении в крестьянский хозяйственно-бытовой уклад городских предметов быта и в целом большом влиянии городской культуры. Потомки жителей из всех этих селений живут ныне в Северске, Томске, других населенных пунктах и хранят память о своих предках. Кроме

того, в зону притяжения Северска вошла практически вся территория Томской области, поскольку строить город и новое производство собралось молодое поколение из многих селений области, а также и из других мест всего Союза. По существу, музей ведет работу для внуков и правнуков первостроителей города, рассказывая и показывая с помощью подлинных экспонатов и документов историю освоения суровых сибирских земель и традиционный хозяйственно-бытовой уклад их предков.

К открытию экспозиции «По реке времени» был приурочено проведение третьей научно-практической конференции «Музей и город», на которой выступили с докладами сотрудники музея, археологи и историки из Томска, а также представители культуры и образования Северска. Итогом работы экспозиции первых лет была публикация путеводителя [23].

К открытию экспозиции были подготовлены экскурсоводы, которыми являлись все научные сотрудники музея, так как по штатному расписанию полагался только один экскурсовод. Для этого авторами экспозиции были написаны тексты экскурсии, которые были обсуждены на научно-методическом совете музея. Затем будущие экскурсоводы должны были провести экскурсию в присутствии членов научно-методического совета. Не всем это удавалось сделать с первого раза, особенно по разделу «Археология». И только после одобрения научно-методическим советом проведенной экскурсии экскурсовод допускался к этой работе. Открытие экспозиции в мае 2001 г. явилось значительным событием в культурной жизни г. Северска. Теперь это культурное учреждение приобрело полноценный статус музея. Однако история создания экспозиции на этом не закончилась.

В 2009 г., после чрезвычайной ситуации, связанной с ремонтом крыши музея, экспозиция «По реке времени» была не только полностью восстановлена, но и значительно обновлена и дополнена тем же авторским коллективом и художником С.С. Павским. Благодаря активным археологическим исследованиям сотрудников музея и томских археологов в музей г. Северска за период 2007–2019 гг. поступило 100 археологических коллекций и единичных находок, что составило около 36 тыс. ед. хр. Самые аттрактивные находки пополнили экспозицию. В их число входят средневековые подвески из бронзы: лапчатая подвеска (поселение Ортоков исток), подвеска из белой бронзы в виде хищника в урало-сибирском зверином стиле (поселение Картуль) и культовая подвеска в виде птицы, на груди которой имеются личина человека и изображение головы и лап медведя в «жертвенной позе» (Тимирязевское поселение IV). Появилась витрина с кулайским культовым литьем, отражающая мировоззрение этой культурной общности. На дереве, символизирующем Мировое Дерево, расположены бронзовые изображения птиц (Верхний мир), животных (Средний мир) и хтонических существ (Нижний мир). Из материалов, уже имеющихся в фондах музея (находки из курганного могильника на поселении Чекист, курганный могильник Аникин камень, сборы с Басандайского курганного могильника), была оформлена витрина, показывающая период тюркизации Нижнего Притомья (проникновение тюркоязычных групп). Это были группы кимако-кыпчаков и сросткинской археологической культуры, на основе которой при смешении с местным (самодийским) компонентом сложилась басандайская археологическая культура. В витрине также представлены фрагменты керамических сосудов и быто-

вых предметов татар-эуштинцев (поселение Энеково, поселение Усть-Киргизка), сформировавшихся в период позднего Средневековья.

В 2017 г. в результате историко-культурных исследований в историческом центре Томска в музей поступила большая коллекция, относящаяся к русской культуре. В витрине «Предметы материальной культуры жителей г. Томска XVII–XIX вв.» выложены монеты различного номинала, украшения (перстни, кольца, серьги), товарные пломбы, складни солдатские, кресты нательные, пряжки, пуговицы, нашивки, наперстки и пр.

К 70-летию г. Северска музеем было получено в дар от Госкорпорации «Росатом» новое оборудование: сенсорные столы, игра-головоломка *Hidden Objects Games* и VR-очки. Один из трех сенсорных столов («Догородская история») был помещен на экспозицию «По реке времени». В него были загружены материалы начиная с каменного века до середины XX в. (строительство города) – тексты, фотографии и 3D-изображения музейных предметов, скан-копии документов, видеолекции.

На экспозиции в разделе «Эпоха бронзы» находится VR-зона с виртуальными очками. Очки виртуальной реальности содержат два небольших фильма, снятых профессиональной панорамной камерой. В них демонстрируются процесс отливания топора-кельта из бронзы и производство самусьских керамических сосудов. Герои (персонажи фильмов) и одежда максимально приближены к реалиям эпохи бронзы, а именно к самусьской археологической культуре. Фильмы снимались на оз. Круглом в п. Самусь, недалеко от археологического памятника федерального значения – поселения Самусь-IV. В съемках участвовали сотрудники музея и любители-реконструкторы, использовались копии предметов самусьской культуры, напечатанные на 3D-принтере. В очках виртуальной реальности можно посмотреть карту с археологическими памятниками в нижнем течении р. Томи, фотографии археологических раскопок, которые проводились сотрудниками отдела археологии и этнографии музея и фотографии раздела «Археология» экспозиции «По реке времени». Также в очки VR загружены 3D-модели предметов, обнаруженных на археологическом памятнике поселение Самусь-IV: бронзовый топор-кельт, фрагмент керамического сосуда с антропоморфным изображением, изображение головы человека, каменная скульптура «Молящий». Все фильмы и изображения сопровождаются аудиокомментариями.

Одним из дополнений было создание комплекса «Этнография народов Сибири». Включение данного комплекса в экспозицию музея объясняется тем, что знакомство с коренными народами Сибири входило в учебную программу для школьников по «Сибиреведению», а также желательно для каждого человека, считающего себя сибиряком. Комплекс состоит из макета переносного конического жилища – чума с внутренним интерьером на основе жилища северных хантов, витрин «Рыболовство русского и коренных народов Сибири», «Узоры народов Сибири», «Эвенкийские духи – помощники шамана». Позднее была дополнена красочная витрина с материалами по рыболовству, а также витрина с материалами археологических раскопок по спасению памятника XVII – начала XX в. грунтовый могильник Колымухта и грунтового могильника XVII в. Пыль-Карамо (захоронения предков селькупов). Основой комплекса стали экспонаты, привезенные из г. Ханты-Мансийска и Салехарда Н.В. Лукиной, этнографом, доктором исторических

наук, а также копии подлинных предметов (пальма, ножны, веретено, маска из бересты, изображение домашнего духа, бирка для счета песен и др.), выполненные художником С.Г. Бардиным, хантом по происхождению. Эвенкийские вещи подарены жителями нашего города, некоторые экспонаты, главным образом орудия рыболовства, собраны в экспедициях музея.

Витрина «Рыболовство русского и коренных народов Сибири» – с фоновой фотографий рыбаков на обласке – долблена лодке, которую изготавливали и использовали на рыбалке как коренные народы Сибири, так и русские. Многие орудия рыболовства и орудия, используемые для изготовления рыболовных снастей, имеют столь давнее происхождение, что имеют сходство у разных народов. Например, аналогичные иглички для плетения сетей использовались и у русских, и у народов Сибири. Сходными были грузила для сетей, которые изготавливали из камней, завернутых в бересту, или из обожженной глины, а также поплавки из коры деревьев. Русские принесли кованые из железа орудия, такие как острога, блесна, багор, однако и у народов Сибири были известны подобные орудия.

Витрина «Эвенкийские духи – помощники шамана» содержит подлинные предметы, предположительно XVII–XVIII вв., которые использовал шаман во время обряда, и дополнена фотографией эвенкийского шамана во время камлания. Предметы шаманского культа были найдены геологами в Восточной Сибири у дерева с захоронением шамана и переданы в музей местным коллекционером. Они состоят из 11 металлических кованых фигурок с изображениями представителей трехчастного мира – змеи, пресмыкающихся, рыбы, птиц, людей, и двух пластин с разветвленными концами. Представленные в экспозиции изображения духов – помощников шамана являются уникальными экспонатами по духовной культуре эвенков.

В витрине «Узоры народов Сибири» представлены в основном современные хантыйские вещи (бисерные нагрудные женские украшения, сумка для рукоделий, игольница, модель женского халата, куклы в традиционной одежде, бирка для счета песен и др.), привезенные с севера Западной Сибири. Интересна обувь (без пары) из ровдуги, расшитая бисером, подаренная в музей П.Г. Мухиной, сестра которой работала в 1950-е гг. учительницей в Верхнекетском районе, и среди ее учеников были дети коренных народов, в частности эвенков, родители которых подарили ей эти унты.

Комплекс «Старообрядцы» был заменен витриной с наиболее интересные раритетами, среди которых есть берестяная книга с написанными словами молитв на тонких листах бересты. Комплекс «Рыболовство» после реконструкции заменен макетом промысловой избушки с очагом в виде чуvalа, с характерными для Сибири орудиями труда по кедровому, охотничьему и рыболовному промыслам. Комплекс дополняют витрины с чучелами местных промысловых животных и птиц.

Исторический раздел пополнился пушкой XVII в., макетом Томской крепости, моделью кольчуги. В реконструкции монашеской кельи появилась схима, подаренная музею епископом Томским и Асиновским Ростиславом.

Экспозиция регулярно обновляется и дополняется новыми материалами, собранными в поездках и подаренными жителями города. Так, появились вилы стоговые, обласок, соха, плуг, рубанки и другие орудия для обработки дерева. Сбор материалов продолжается постоянно, и не только по русским

старожилам, но и среди переселенцев более позднего времени, например среди потомков белорусов из д. Виленка, живущих ныне в г. Северске. В результате экспозиция была дополнена комплексом «Была деревня Виленка» с интерьером горницы середины XX в. Здесь же размещены материалы по истории трудовой коммуны «Чекист» накануне строительства города. К 70-летнему юбилею Дня Победы в Великой Отечественной войне была оформлена выставка, материалы из которой дополнили экспозицию «По реке времени», так как посвящены были местным историческим событиям (работе эвакуированного Харьковского минного завода, жизни деревень в годы войны и т.д.).

В 2017–2018 гг. были проведены этнографические экспедиции к томским татарам, которые проживали в д. Эушта, Черная Речка, Тахтамышево и других еще до строительства Томского города. Было собрано около сотни экспонатов, старых фотографий, и экспозиция дополнилась витриной с предметами быта и Кораном начала XX в. томских татар.

На базе экспозиции регулярно проводятся экскурсии, лекции, игровые занятия для школьных и дошкольных образовательных учреждений города по специальным культурно-образовательным программам, разработанным сотрудниками музея [24]. Одним из важных направлений работы с посетителями музея является работа с группами дошкольников из детских садов города. Она была начата по инициативе педагогов детских садов с целью дополнения программы дошкольных учреждений возможностями музея. Для них разработана специальная программа «Волшебный туесок», которая знакомит с народными традициями сибиряков в увлекательной игровой форме. Для школьников в музее проводятся занятия по более чем десяти программам, в каждую из которых входит 7–8 лекций с презентаций и игровыми моментами. Это такие программы, как «Мир народной культуры», «Томск. 4 века истории», «Из истории экспоната», «Пир на весь мир», «Обряды и верования предков», «Из истории привычных вещей», «Литературное наследие Сибири», «Путешествие в страну Экологии», «Северск – мой город», «Священные животные народов Сибири», «Жили-были народы России». Занятия проводятся на фоне экспозиции, кроме того, используются экспресс-выставки с использованием экспонатов из интерактивной коллекции, которые можно потрогать руками. В занятие «Археологические памятники Северска» (программа «Северск – мой город») вписаны очки VR. На этом занятии школьники могут совершить путешествие во времени и погрузиться в эпоху бронзы, а также побывать археологами, находя фрагменты керамики в песочнице-раскопе и собирая пазлы.

В 2012 г. на базе экспозиции в музее был реализован проект конкурса «Православная инициатива» – «Православие. Сближение. Творчество» для социальной адаптации детей с ограниченными возможностями, которых знакомили с народными традициями русских сибиряков и православными календарными праздниками.

В 2013–2014 гг. на базе экспозиции был осуществлен проект «Народный календарь. Творческие мастерские по традициям русских сибиряков» с привлечением молодежи и взрослого населения города. В течение года по датам, приуроченным к праздникам народного календаря (Рождество, Крещение, Масленица, Пасха, Троица, Иванов день, Семенов день, Покров, Кузьминки и др.),

посетители знакомились с помощью игровых программ с календарными праздниками и обрядами русских сибиряков, с народными знаниями, ремеслами и играми.

В 2014–2015 гг. музейный проект «Ради красного словца» был представлен на конкурс «Культура России» и получил поддержку федеральной программы «Культура России 2012–2018 гг.» по номинации «Нематериальное культурное наследие народов России». Этот проект призван возродить, популяризировать и привить любовь к такому незаслуженно забытому жанру народного творчества, как пословицы, поговорки и присловья, издана присущие русской народной речи. В проекте использованы в основном пословицы и поговорки, записанные в Томской области, с привлечением материалов по другим регионам России. Для реализации проекта «Ради красного словца» разработано несколько сценариев, на которых участники проекта – сотрудники музея в народных костюмах, ведут беседы, разыгрывают сценки и разговаривают исключительно только по пословицами и поговорками. На базе экспозиции и всех выставок музея уже несколько лет проводится красочная и интересная «Ночь в музее», на которую собираются тысячи горожан.

О работе уникальной экспозиции музея, ее экспонатах и исследовательской работе сотрудников мы постоянно публикуются материалы на сайте музея, в прессе, в сборниках, по итогам конференций и в книгах по истории родного края [25–32].

Литература

1. Северск. Страницы истории. 70-летию города посвящается. Северск : Музей г. Северска, 2019. 575 с.
2. Томские музеи. Музей Северска : материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области». Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. 224 с.
3. Кондрашева Л.В. Муниципальное учреждение «Музей г. Северска» // Томские музеи. Музей Северска : материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области» Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 7–13.
4. Плетнева Л.М., Васильев Е.А. Отчет об исследованиях археологической экспедиции Отдела культуры города Северска за 1993 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1994. № 9.
5. Васильев Е.А. Отчет о раскопках поселения Чекист летом 1994 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1995. № 10.
6. Васильев Е.А. Отчет о раскопках поселения Самусь-IV летом 1995 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1996. № 4.
7. Васильев Е.А. Отчет о раскопках поселения Самусь-IV летом 1996 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1997. № 5.
8. Плетнева Л.М. Отчет об археологических исследованиях Савинского Курганного могильника в 1994 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1995. № 10.
9. Гаман А.Д. Отчет об археологических исследованиях курганного могильника Чердашний Лог-III в Томском районе Томской области в 1994 г. // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1996. № 13.
10. Гаман А.Д. Отчет об археологических исследованиях курганного могильника Аникин Камень-І в Томском районе Томской области в 1994 г. Т. 1 // Музей города Северска. Архив отдела археологии и этнографии. 1996. № 12.
11. Васильев Е.А. Археологическая коллекция Музея города Северска // Томские музеи. Музей г. Северска : материалы к энциклопедии «Музеи и музейное дело Томской области». Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. С. 24–31.
12. Архивный отдел Администрации ЗАТО Северск. Ф. 1. Оп. 1. С. 16, 62, 87. Приказы Об организации этнографических экспедиций по Томскому району.
13. Северск: история и современность. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1994. 142 с.

14. Березовская С.В. Из истории Алексеевского мужского монастыря. Архимандритская заимка // Северск: история и современность. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1994. С. 82–91.
15. Бардина П.Е. Быт русских сибиряков Томского края. Томск : Изд-во ТГУ, 1995. 224 с.
16. Березовская С.В. Усть-Киргизский монастырь // Северск неизвестный. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. С. 5–22.
17. Неизвестный Северск. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. 244 с.
18. Труды музея г. Северска. Музей и город. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2000. Вып. 1. 167 с.
19. Плетнева Л.М. Томское Приобье в позднее средневековье. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1990. 141 с.
20. Плетнёва Л.М. Томское Приобье в начале II тыс. н.э. (по археологическим источникам). Томск : Изд-во Том. ун-та, 1997. 350 с.
21. Музеведческая мысль в России XVIII–XX веков : сб. документов и материалов / отв. ред. Э.А. Шулепова. М. : Этерна, 2010. 960 с.
22. Юрненева Т.Ю. Музеведение : учебник для высшей школы. М. : Академический проект, 2007. 560 с.
23. По реке времени : путеводитель к экспозиции. Северск : Ветер, 2004. 84 с.
24. Бардина П.Е., Гаврилова И.В. Образовательные музейные программы в сохранении и передаче культурно-исторического наследия // Актуальные проблемы инновационного развития ядерных технологий : материалы конференции : Научная сессия НИЯУ МИФИ СТИ. Северск, 2018. С. 148.
25. История Северска : очерки. Северск : Контекст, 2009. 380 с.
26. Бардина П.Е. Музей как проводник народных традиций // Вестник Томского государственного университета. История. 2008. № 3 (4). С. 116–120.
27. Бардина П.Е., Кондрашева Л.В., Гаврилова И.В. Опыт сохранения и популяризации фольклорных и этнографических материалов по русским сибирякам в музее г. Северска // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2015. Вып. 3 (9). С. 50–58.
28. Бардина П.Е., Цурикова А.Ю. Изучение этнического состава населения Нижнего Притомья в музее города Северска // Актуальные проблемы инновационного развития ядерных технологий : материалы конференции : Научная сессия НИЯУ МИФИ СТИ. Северск, 2017. С. 100.
29. Бардина П.Е., Цурикова А.Ю., Костина Н.А. Северские древности // Мир Музея. М., 2018. С. 41–42.
30. Плетнёва Л.М., Мец Ф.И. Ритуальный комплекс раннего железного века в Томском Приобье // Приобье глазами археологов и этнографов. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1999. С. 10–25.
31. Плетнёва Л.М. Поселение Шеломок II // Труды Музея археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. Т. 1. С. 57–66.
32. Плетнёва Л.М., Мец. Ф.И. О бронзовой бляхе из могильника Чердашный Лог-III // Томских журнал лингвистических и антропологических исследований. 2014. № 2. С. 59–71.

Ludmila M. Pletneva, Tomsk State Pedagogical University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: tspu_kae@mail.ru

Praskovya E. Bardina, Museum of the history of Seversk (Seversk, Russian Federation).

E-mail: bpe-100@mail.ru

Svetlana V. Berezovskaya, Museum of the history of Seversk (Seversk, Russian Federation).

E-mail: severskmus@mail.ru.

Alexandra Yu. Tsurikova, Museum of the history of Seversk (Seversk, Russian Federation).

E-mail: severskmus@mail.ru.

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 248–264.

DOI: 10.17223/2220836/41/22

THE HISTORY OF THE LOCAL HISTORY EXPOSITION “ALONG THE RIVER OF TIME” IN THE MUSEUM OF SEVERSK

Keywords: archeology; ethnography; history; museum; thematic exhibition plan; exposition

The Exhibition Hall Museum of Seversk was opened on December 24, 1987 as an exhibition hall. In the first years of its existence, it hosted temporary exhibitions from abroad, central museums of the Soviet Union, as well as exhibitions of local artists and the Children's Art School. In the early

1990s, the government ceased to financially support traveling exhibitions. The museum faced the problem of how to fill its space. The archaeological excavations conducted by the Tomsk State University and the Seversk Archaeological Inspectorate, which were well known to the Seversk Administration, suggested the idea of creating a Department of Archeology and Ethnography at the museum. This Department was created in 1993. PhD of History P.E. Bardina, E.A. Vasilyev and L.M. Pletneva, came to the Department from the Tomsk State University. From the very beginning, they made it their goal to open a local history exhibition in a few years. In order to create its own collection, the museum needed to undertake archaeological and ethnographic expeditions. It developed a clear plan to excavate already known monuments and, with significant financial support from the Seversk Administration (then known as the City Council of People's Deputies), brought this plan to life. The museum actively collected ethnographic materials in the surrounding villages. After each year of work, it presented exhibitions. At the same time, the museum developed a Scientific Concept and a Thematic Exposition Plan. In 1997, both documents were approved by the Scientific and Methodological Council of the museum. The Thematic Exposition Plan consisted of three sections: archeology, history of the first Russian settlement on the site of the future city, and ethnography. The exposition as a whole covers the ancient history, the Middle Ages, modern and contemporary times.

The archaeological section presents exhibits dating back to the Stone, Bronze, Early Iron, and Middle Ages.

The historical section demonstrates documents from archives on the history of the Virgin Mary-Alekseevsky Monastery, religious items, photographs of churches from the surrounding villages and priests, a copy of a fragment of the S.U. Remezov's map.

A model of a Russian log cabin with three walls, a front corner and a Russian stove is the central part of the ethnographic exposition. Agricultural and haymaking tools, tools for handicrafts, such as cooperage and blacksmithing, as well as for women's handicrafts, are presented on the outer wall of the log cabin. At a certain distance from the log cabin, there is a hunting hut with tools for hunting, fishing and pine nut harvesting.

The exposition is continually updated and supplemented. A particularly large update took place in 2009. In subsequent years, considerable attention was paid to the introduction of innovative technological developments into the exposition. Using the exposition, the museum provides guided tours, classes for schoolchildren and senior kindergarten groups on the basis of museum research and educational programs.

References

1. Zinoviev, V.P. (ed.) (2019) *Seversk. Stranitsy istorii* [Seversk. Pages of History]. Seversk: The Seversk Museum.
2. Chernyak, E.I. (ed.) (2012) *Tomskie muzei. Muzei Severska. Materialy k entsiklopedii "Muzei i muzeynoye delo Tomskoy oblasti"* [Tomsk Museums. Seversk Museums: Source Data for the Encyclopedia of Tomsk Region Museums]. Tomsk: Tomsk State University.
3. Kondrasheva, L.V. (2012) Munitsipal'noe uchrezhdenie "Muzey g. Severska" [Municipal Institution "Museum of Seversk"]. In: Chernyak, E.I. (ed.) (2012) *Tomskie muzei. Muzei Severska: materialy k entsiklopedii "Muzei i muzeynoye delo Tomskoy oblasti"* [Tomsk Museums. Seversk Museums: Source Data for the Encyclopedia of Tomsk Region Museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 7–13.
4. Pletneva, L.M. & Vasilyev, E.A. (1994) *Otchet ob issledovaniyakh arkheologicheskoy ekspeditsii Otdela kul'tury goroda Severska za 1993 g.* [Report on the Research of the Archaeological Expedition of the Department of Culture of Seversk in 1993]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii.* 9.
5. Vasilyev, E.A. (1995) *Otchet o raskopkakh poseleniya Chekist letom 1994 g.* [Report on the excavation of the Chekist Settlement in the summer of 1994]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii.* 10
6. Vasilyev, E.A. (1996) *Otchet o raskopkakh poseleniya Samus'-IV letom 1995 g.* [Report on the excavation of Samus-IV Settlement in the summer of 1995]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii.* 4.
7. Vasilyev, E.A. (1997) *Otchet o raskopkakh poseleniya Samus'-IV letom 1996 g.* [Report on the excavation of Samus-IV Settlement in the summer of 1996]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii.* 5.
8. Pletneva, L.M. (1995) *Otchet ob arkheologicheskikh issledovaniyakh Savinskogo Kurgannogo mogil'nika v 1994 g.* [Report on the archaeological research of the Savinsky Burial Mound in 1994]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii.* 10.

9. Gaman, A.D. (1996) *Otchet ob arkheologicheskikh issledovaniyakh kurgannogo mogil'nika Cherdashny Log-III v Tomskom rayone Tomskoy oblasti v 1994 g.* [Report on the archaeological research of Cherdashny Log-III in Tomsk District of Tomsk Region in 1994]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii*. 13.
10. Gaman, A.D. (1996) *Otchet ob arkheologicheskikh issledovaniyakh kurgannogo mogil'nika Anikin Kamen-I v Tomskom rayone Tomskoy oblasti v 1994 g.* [Report on the archaeological research of Anikin Kamen-I in Tomsk District of Tomsk Region in 1994]. *Muzey goroda Severska. Arkhiv otdela arkheologii i etnografii*. 12.
11. Vasilyev, E.A. (2012) *Arkheologicheskaya kolleksiya Muzeya goroda Severska* [The archaeological collection of the Seversk Museum]. In: Chernyak, E.I. (ed.) (2012) *Tomskiye muzei. Muzei Severska. Materialy k entsiklopedii "Muzei i muzeynoye delo Tomskoy oblasti"* [Tomsk Museums. Seversk Museums: Source Data for the Encyclopedia of Tomsk Region Museums]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 24–31.
12. The Seversk Administration. (n.d.) *Prikazy Ob organizatsii etnograficheskikh ekspeditsiy po Tomskomu rayonu* [Orders on the organization of ethnographic expeditions in Tomsk region]. The Archival Department of the Seversk Administration. Fund 1. List 1. pp. 16, 62, 87.
13. Pletneva, L.M. & Bardina, L.M. (eds) (1994) *Seversk: istoriya i sovremennost'* [Seversk: History and Modernity]. Tomsk: Tomsk State University.
14. Berezovskaya, S.V. (1994) *Iz istorii Alekseevskogo muzhskogo monastyrya. Arkhiman-dritskaya zaimka* [From the History of the Alekseevsky Monastery. Archimandrite Settlement]. In: Pletneva, L.M. & Bardina, L.M. (eds) (1994) *Seversk: istoriya i sovremennost'* [Seversk: History and Modernity]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 82–91.
15. Bardina, P.E. (1995) *Byt russkikh sibiryakov Tomskogo kraya* [Everyday Life of Russian Siberians in Tomsk Region]. Tomsk: Tomsk State University.
16. Berezovskaya, S.V. (1996) *Ust'-Kirgizskiy monastyr'* [Ust'-Kirghiz Monastery]. In: Zinoviev, V.P. (ed.) *Seversk neizvestnyy* [The Unknown Seversk]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 5–22.
17. Zinoviev, V.P. (ed.) *Seversk neizvestnyy* [The Unknown Seversk]. Tomsk: Tomsk State University.
18. Anon. (2000) *Trudy muzeya g. Severska* [Proceedings of the Museum of Seversk]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.
19. Pletneva, L.M. (1990) *Tomskoe Priob'e v pozdnee srednevekov'e* [The Tomsk Ob Region in the Late Middle Ages]. Tomsk: Tomsk State University.
20. Pletneva, L.M. (1997) *Tomskoe Priob'e v nachale II tys. n.e. (po arkheologicheskim istochnikam)* [The Tomsk Ob Region in the Early Second Millennium AD (Based on Archaeological Data)]. Tomsk: Tomsk State University.
21. Shulepova, E.A. (ed.) (2010) *Muzeovedcheskaya mysl' v Rossii XVIII–XX vekov: sbornik dokumentov i materialov* [The Museological Thought in Russia of the 18th – 20th Centuries: Collection of Documents and Materials]. Moscow: Eterna.
22. Yureneva, T.Yu. (2007) *Muzeovedenie* [Museology]. Moscow: Akademicheskiy proekt.
23. Anon. (2004) *Po reke vremeni. Putevoditel' k ekspositsii* [Along the River of Time. A Guide to the Exposition]. Seversk: Veter.
24. Bardina, P.E. & Gavrilova, I.V. (2018) *Obrazovatel'nye muzeynyne programmy v sokhranenii i peredache kul'turno-istoricheskogo naslediya* [Educational Museum Programs for the Preservation and Transfer of Cultural and Historical Heritage]. *Aktual'nye problemy innovatsionnogo razvitiya yadernykh tekhnologiy* [The Relevant Problems of the Innovative Nuclear Technology Development]. Proc. of the Conference. Seversk.
25. Zinoviev, V.P. et al. (eds) *Istoriya Severska: ocherki* [History of Seversk: Essays]. Seversk: Kontekst.
26. Bardina, P.E. (2008) Museum as a Center of Folk Traditions. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 3(4). pp. 116–120. (In Russian).
27. Bardina, P.E., Kondrasheva, L.V. & Gavrilova, I.V. (2015) The experience of preservation and popularization of folkloristic and ethnographic materials about Russian Siberians in the Museum of Seversk]. *Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy – Tomsk Journal of Linguistics and Anthropology*. 3(9). pp. 50–58. (In Russian).
28. Bardina, P.E. & Tsurikova, A.Yu. (2017) Izuchenie etnicheskogo sostava naseleniya Nizhnego Pri-tom'ya v muzei goroda Severska [Study of the ethnic composition of the population of the Lower Tomsk region in the museum of the city of Seversk]. *Aktual'nye problemy innovatsionnogo razvitiya yadernykh tekhnologiy* [Topical Problems of Innovative Development of Nuclear Technologies]. Proc. of the Conference. Seversk. p. 100.

29. Bardina, P.E., Tsurikova, A.Yu. & Kostina, N.A. (2018) Severskie drevnosti [Seversk Antiquities]. *Mir Muzeya*. 3. pp. 41–42.
30. Pletneva, L.M. & Mets, F.I. (1999) Ritual'nyy kompleks rannego zheleznogo veka v Tomskom Priob'e [Ritual complex of the early Iron Age in the Tomsk Ob region]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Priob'e glazami arkheologov i etnografov* [The Ob region through the eyes of archaeologists and ethnographers]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 10–25.
31. Pletneva, L.M. (2002) Poselenie Shelomok II [Settlement Shelomok II]. In: Chernyak, E.I. (ed.) *Trudy Muzeya arkheologii i etnografii Sibiri im. V.M. Florinskogo* [Proceedings of the V.M. Florinsky Museum of Archeology and Ethnography of Siberia]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 57–66.
32. Pletneva, L.M. & Mets, F.I. (2014) On the bronze buckle from the burial mound Cherdashny Log III. *Tomskiy zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy – Tomsk Journal of Linguistics and Anthropology*. 2. pp. 59–71. (In Russian).

УДК 069.01

DOI: 10.17223/22220836/41/23

Д.Д. Родионова, П.И. Балабанов

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТОПОЛОГИИ И МЕТРИКИ МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА

На основе публикаций последних лет определяется ряд обсуждаемых проблем, связанных с теорией и практикой музеиного дела. Предпринята попытка описания делегирования музеиному пространству таких характеристик, как метрические и топологические, обосновывается их использование на современном этапе развития музея. Авторы приходят к выводу, что в аксиологическом аспекте топология музеиного пространства препрезентирует фундаментальные свойства, а метрика – прикладной характер науки музеологии.

Ключевые слова: музеология, музееведение, музеиное дело, метрика, топология, музеиный специалист.

Феномен музея – связующее звено между прошлым и настоящим, в котором прошлое представлено в интерпретации современного состояния науки в целом, социальной практики, в характере уровня развития человека, его интеллекта и чувственно-эмоциональной сферы. Изучением этого феномена занимается музеология в аспекте рассмотрения совокупности объективных закономерностей, выражающихся через процесс накопления и сохранения знания о мире, человеке, обществе, культуре, передачи этих знаний, традиций, представлений, эмоций посредством музеиных предметов и процессов, представляющих формирование, функционирование музея на конкретном историческом этапе.

Приведенная трактовка предмета музеологии эксплицирует фундаментальную ценность знаний о прошлом, при этом являясь традиционной в рамках либо институционального, либо «музеиного-предметного», либо комплексного подходов. С другой стороны, она указывает на динамику музеиных процессов, на специфику музея на современном этапе. Не претендуя на исчерпывающую полноту изложенной интерпретации предмета музеологии и не вступая тем самым в дискуссию с учеными – представителями вышеприведенных подходов, сразу подчеркнем, что наша задача заключается не в формировании новой концепции в музеологии, а лишь в необходимости обратить внимание на особенности музеологии в ее развитии на современном этапе.

В настоящее время в процессе функционирования музеологии и, как следствие, в системе подготовки музеиных кадров выделяется ряд проблем. Весьма обстоятельно, достаточно репрезентативно и в то же время лаконично они обсуждаются учеными на различных форумах, в научных, практических и методических изданиях. Здесь мы говорим о работах ведущих ученых-музеологов: Е.Н. Мастеницы [1], О.С. Сапанжи [2, 3], А.А. Сундиевой [4], Э.И. Черняка [5]. Особо следует отметить публикацию, представленную на страницах издания «Вопросы философии» [6]. Основная тема этой дискуссии – обсуждение формирования и актуальности культурного запроса совре-

менного человека на осмысление его социально-исторического опыта в аспекте изменения психологии, специфики мышления, обыденного языка, повседневных практик и особенностей поведения.

В рамках этой дискуссии учеными, вузовскими преподавателями, музеиными практиками был сформулирован и обсужден ряд важнейших проблем, стоящих перед современным музеем, а также предложены идеи, реализация которых позволила бы продвинуться вперед в ответе на назревшие вопросы. Достаточно репрезентативно представленные проблемы обладают как общими – философскими, культурологическими, историческими, психологическими – характеристиками, так и сугубо специализированными, в которых отражены методические, дидактические, практические вопросы существования и развития музея, а также особенности подготовки кадров для данного учреждения культуры [7].

Анализируя публикации последних лет по данной теме, можно выделить следующий ряд обсуждаемых проблем. К первому ряду относятся проблемы особенностей современной культурной ситуации, основания которой находятся в современной культуре, из них вытекает проблема воссоздания, восстановления утрачивающегося культурного смысла. Уровень общих проблем, их осмысление и разработка – это прерогатива исследования целой группы наук, так или иначе связанных с музеиным делом, он представляется как объект приложения фундаментальных знаний. То есть на этом уровне осмысление феномена музея приобретает междисциплинарный характер, что присуще многим современным наукам, в том числе и музеологии с учетом ее фундаментальности.

Второй уровень проблем – частный, конкретный – предполагает наличие совокупности задач научного исследования музеиного дела, решение которых выступает в качестве основы организации или координации при применении методов, методик, знаний по истории, педагогике, психологии, информатике, экономике в музеиной практике. Такой уровень осмысления фактически подтверждает, что музеология имеет характер прикладной науки.

В рамках музеологии в содержательном аспекте осмысляются доминанты, выражающие значимость музеиного дела, музея в культуре общества, т.е. аксиосферу музея, формирующие ценностные ориентиры. Если первые в большей степени обладают объективностью, то вторые – презентируют субъективные ценности как элемент внутренней структуры личности, регуляторы мотивационной ее сферы. Иными словами, ценности формируются в сфере музеологии, но обнаруживаются и функционируют прежде всего в музеиной практике.

Решения многих проблем из приведенных выше могут быть получены в удовлетворительные сроки, если будет найдена некая идея, развертывание содержания которой может быть условием и фактором получения искомого результата. На наш взгляд, такая, несомненно дискуссионная, идея была высказана на указанном «круглом столе» [Там же], но должного внимания для своего развития не получила. Это идея музеиного пространства.

Идея музеиного пространства в музеологии приобретает статус научного принципа, интерпретация которого в реакции В.Н. Демина выглядит следующим образом. «Принцип – особая форма познания, обеспечивающая корректировку, упорядочение или синтез знания в процессе осмысления и преобразования действительности по его реализации» [8. С. 48]

Вместе с тем, с точки зрения современной философии «пространство есть форма бытия материи, характеризующая ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие элементов во всех материальных системах» [9. С. 541]. В понимании пространства выделяют его метрические свойства, т.е. связанные с измерением: длину, ширину, высоту, объем и площадь, угол и др., и топологические: связность, симметрия, трехмерность, ограниченность объектов или их «соприкосновение» и др. Понятно, что механический перенос понятий из одной науки в другую малопродуктивен и неоднозначен. В нашем случае в музеологии это понятие выступает в качестве принципа, т.е. как исходная руководящая идея.

Музейному пространству в аспекте музеологии по аналогии с его интерпретацией в философии и науке можно делегировать такие характеристики, как метрические и топологические. К топологическим характеристикам относятся «соприкосновение» и «ограничение» объектов, порядок их расположения, интерпретация границы пространства, его дискретность и непрерывность, число измерений, симметрия и др. Топологические свойства пространства являются его качественными характеристиками. Они первичны и определяются по отношению к метрическим – количественным: по расстоянию между местами, протяженности объектов, их форме и др. В данной статье не ставится вопрос из сферы философии и естествознания. В нашем случае представление о пространстве выступает в качестве методологического средства исследования. В музеологии такие свойства предстают как принцип, что уже было декларировано выше результатом применения процедуры аналогии, т.е. акцентирование внимания на сходстве предметов и процессов в каких-либо свойствах реального пространства и музеиного. Аналогия правдоподобна, ее подтверждение музейной практикой дает опыт, который пополняет совокупность знаний в корпусе музеологии.

Топологическим свойством музеиного пространства как аналогии реального является его многомерность – аналог трехмерности.

Многомерность музеиного пространства включает в себя следующие аспекты: философский (мировоззренческий), социальный (социологический), социокультурный (аспект преемственности), семантико-символический, исторический и др.

Остановимся на следующих аспектах:

- философский – формирование мировоззрения; связь пространства и времени, как актуальная, так и культурно-историческая; вневременной диалог исторических субъектов и т.д.;
- гносеологический – хранение и трансляция знаний;
- аксиологический – осмысление и учет ценностных оснований культуры прошлого и настоящего; ценностная позиция посетителя; экспозиционная ценность;
- культурологический – рефлексия культурного смысла, уровень образованности (школьное, среднее специальное, высшее образование и т.д.), уровень воспитанности (культурный, социальный, профессиональный и т.д.);
- художественный: музейное пространство здесь – это пространство воображения, символов, драматургии и т.п.;
- наконец, психологический – восприятие музеиного предмета, которое репрезентирует себя через ощущения и восприятия: тактильные, визуальные

и др., обозначающие объективность музеиного пространства; постановка вопроса о психологических границах интерпретации музеиного пространства через фиксацию как интеллектуального опыта, так и актуального и перформативного (опыта прошлого), а также опыта сакрального («священного») и символического.

Музейное пространство, таким образом, многомерно (многоаспектно) в отличие от физического – трехмерного. Помимо указанных измерений (аспектов), в музеином пространстве можно указать на другие, например на семантический аспект. Но проблематика измерений музеиного пространства вполне самостоятельна, точно так же как и другие топологические свойства музеиного пространства, например протяженность, расположение музеиных предметов, их структурность, с которыми, в свою очередь, тесно связаны метрические.

Метрическими характеристиками музеиного пространства, на наш взгляд, являются:

- существование музеиного предмета, его место в упорядоченной совокупности других музеиных предметов: онтологический аспект;
- хранение и передача образа прошлого как признание и передача социальной памяти: информационно-мемориальный аспект;
- плюрализм в создании разработанных типов музея, как классических, так и неклассических: институциональный аспект;
- целостность музеиного пространства, его семантическое содержание как основа образовательного пространства для музеиной педагогики: педагогический аспект;
- субъективность музея, т.е. его зависимость как от общества и государства, так и от деятельности его администрации, сотрудников, а также экспертов и консультантов: социологический аспект;
- экспозиционная подлинность, ценостная интерпретация музеиных вещей, критерии ее аксиологического выражения в экспозициях: ценостный аспект.

Выявленные аспекты музеиного пространства – топологические и метрические – на основе метода аналогии в то же время свидетельствуют о неразрывности топологических и метрических свойств музеиного пространства и их единстве. Но это не единство двух равных величин. В нем первичная роль принадлежит топологии, так как топология фиксирует качественные и определяющие свойства, а метрика имеет феноменологический характер, что позволяет воспринять, описать, интерпретировать характер музеиного пространства. С точки зрения аксиологии топология музеиного пространства представляет фундаментальные свойства, а метрика – его прикладной характер. В этом плане следует заметить, что указанная постановка вопроса характерна науке «обслуживающей» музеиное дело, она декларирует, что такой фундаментальной наукой является музеология, а прикладной – музейеведение, и это возвращает нас к дискуссии о терминах музейеведение / музеология, происходившей во второй половине XX – начале XXI в. [10. С. 201].

В отношении топологии музеиного пространства (как фундаментального) можно сказать, что в результате анализа проблемы определяются следующие выводы: во-первых, фундаментальное (исследования, знания, открытия, ценности) отражает естественные процессы, структуры, предметы

(неорганическая, органическая, социальная природа, человеческие цели, ценности гуманитарной культуры в их объективной обусловленности); во-вторых, фундаментальное имеет объективно-независимый характер; в-третьих, из фундаментального по возможности должны быть элиминированы законы целесообразной деятельности потому, что нельзя предположить наличие в природе единой, конечной, всеобъемлющей цели.

Метрика музеиного пространства (как прикладное) отражает, во-первых, искусственное как результат деятельности людей: не обязательно позитивный, но и негативный, деструктивный; во-вторых, по возможности должны быть объективированы результаты познания, несмотря на их в целом субъективный характер; в-третьих, такое пространство должно включать человеческие цели, ценности; в-четвертых, оно должно быть организовано удобным и практичным образом для использования.

Разведение подобным образом фундаментального и прикладного в науке, естественно, относится и к музеиному делу: музеология – фундаментальная наука, обслуживающая топологию музеиного пространства, а музееведение – прикладная наука, презентирующая метрику музеиного пространства, музеиного дела.

Предложенная интерпретация музеиного дела и музеологии, предъявляет свои требования как к объекту музеиной деятельности, так и к субъекту музеиной деятельности. Естественно, это накладывает свой отпечаток на подготовку музеиных специалистов, в которой гармонично должны сочетаться фундаментальные и прикладные науки, подтопология и метрика музеиного пространства, ценности (объективные) и ценностные ориентации (субъективные).

На сегодняшний день в России сложились научные школы, которые определяют фарватер подготовки музеиных кадров, необходимых для современной науки и востребованных на рынке труда. Условно их можно разделить на две категории: теоретические и прикладные. К первой категории относятся вузы, которые теперь принято называть «классическим университетами»: Научно-исследовательский Томский государственный университет, Российский государственный гуманитарный университет, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена и др. Теоретическая музеология тесно связана с именами таких ученых, как Э.И. Черняк, А.А. Сундиева, О.С. Сапанжа. В то же время активно развиваются научные школы в рамках прикладной категории на базе институтов культуры Санкт-Петербурга, Кемерова, Улан-Удэ, Барнаула и т.д., а работы Е.Н. Мастеницы, Л.М. Шляхтиной, Т.И. Кимеевой, О.Э. Мишаковой, Е.А. Поляковой ложатся в основу прикладных музеиных проектов.

Современная парадигма высшего образования позволяет создавать интегративные основные профессиональные образовательные программы. В этом плане можно предложить следующую модель подготовки музеолога, которая включает в себя: цели деятельности музеолога; трудовые функции, в том числе в соответствии с утвержденными профессиональными стандартами; индивидуальные качества, сформированные как профессионально важные; нормативные условия профессиональной деятельности; навыки принятия решений, связанных с музеиной деятельностью; навыки работы с информацией, обеспечивающей успешность деятельности в соответствии с основны-

ми направлениями музейной работы. Эта модель может реализовываться в рамках сотрудничества «классических университетов» и институтов культуры», особенно на уровне магистратуры при создании совместных интегривных программ.

Все это в совокупности позволяет получить востребованного музейного специалиста со сформированными универсальными, общекультурными и профессиональными, а также современными цифровыми компетенциями, готового к самосовершенствованию, саморазвитию и к работе в музее, который сохраняет, презентует и транслирует из прошлого в будущее главные ценности и достижения, соответствующие аксиологическим представлениям своего времени.

Литература

1. *Мастеница Е.Н.* Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 1. С. 155–158.
2. *Сапанжса О.С.* Российская музеология в XXI в.: к вопросу о структуре и направлениях научных исследований // Общество: философия, история, культура. 2020. № 1 (69). С. 80–86.
3. *Сапанжса О.С.* Евразийский концепт и музейная парадигма в дискурсе наследия // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2018. № 1 (2). С. 88–91.
4. *Сундиева А.А.* История музеведческой мысли в профессиональной подготовке музеологов // Жизнь Земли. 2020. Т. 42, № 1. С. 67–71.
5. *Черняк Э.И., Дмитриенко Н.М., Каракаченцев И.С.* Музей – ключевое понятие музеведения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 189–202.
6. Вопросы философии. URL: <http://vphil.ru/> (дата обращения: 10.11.2019).
7. *Антропология музея: концептплатформа идей, исторического диалога и сохранения ценностных констант* // Вопросы философии. 2019. № 5. С. 5–26 (дата обращения: 10.11.2019).
8. *Демин В.Н.* Принципы материалистической диалектики в научном познании. М. : Изд-во МГУ, 1979. 184 с.
9. *Философский энциклопедический словарь* / гл. ред.: Л.Ф. Ильчева, П.Н. Федосеев, Е.М. Ковалев, В.Г. Панов. М. : Энциклопедия, 1983. 840 с.
10. *Сапанжса О.С.* Историография музеологии, музеведения, музеографии: к вопросу о разделении понятий // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 197–205.

Darya D. Rodionova, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: kafedramd@yandex.ru

Pavel I. Balabanov, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: philosov416@kemguki.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 265–271.

DOI: 10.17223/2220836/41/23

AXIOLOGICAL ASPECT OF TOPOLOGY AND METRICS MUSEUM AREA

Keywords: museology; museum work; metrics; topology; museum specialist.

On the basis of publications of recent years, the authors identify a number of discussed problems related to the theory and practice of museum affairs. The article attempts to describe the delegation of such characteristics to the museum space as metric and topological, substantiates their use at the present stage of museum development. The authors come to the conclusion that in the axiological aspect, the topology of the museum space represents fundamental properties, and the metric represents the applied nature of the science of museology.

The museum space in the aspect of museology, by analogy with its interpretation in philosophy and science, can be delegated such characteristics as metric and topological. Topological characteristics include “contact” and “limitation” of objects, the order of their arrangement, interpretation of the boundary of space, its discreteness and continuity, the number of dimensions, symmetry, etc. The topological properties of space are its qualitative characteristics. They are primary

and are determined in relation to metric – quantitative: by the distance between places, the length of objects, their shape, etc. This article does not raise a question from the sphere of philosophy and natural science. In our case, the idea of space acts as a methodological research tool. In museology, such properties appear as a principle, which has already been declared above by the application of the analogy procedure, i.e. focusing on the similarity of objects and processes in any properties of real space and museum. The analogy is plausible, its confirmation by museum practice provides an experience that replenishes the body of knowledge in the body of museology.

The authors refer to the topological properties of the museum space as an analogy of the real is its multidimensionality – an analogue of three dimensions. And the multidimensionality of the museum space includes the following aspects: philosophical (ideological), social (sociological), sociocultural (aspect of continuity), semantic-symbolic, historical, etc.

The identified aspects of the museum space – topological and metric – based on the method of analogy at the same time indicate the continuity of the topological and metric properties of the museum space and their unity.

But this is not a unity of two equal values. The primary role in it belongs to topology, since topology captures qualitative and defining properties, and the metric has a phenomenological character, which allows you to perceive, describe, interpret the nature of the museum area. From the point of view of axiology, the topology of the museum space represents the fundamental properties, and the metric represents its applied nature.

The authors are convinced that a museum specialist of a new generation is needed to reveal the full content of the museum space. This specialist can be obtained when creating integrative joint programs, universities providing training for museologists and established scientific schools.

References

1. Mastenitsa, E.N. (2015) Muzeologiya v prostranstve mezhdisciplinarnogo vzaimodeystviya [Museology in the space of interdisciplinary interaction]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. 1. p. 155. (In Russian).
2. Sapanzha, O.S. (2020) Russian museology in the 21st century: on the question of the structure and directions of scientific research. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* – Society: Philosophy, History, Culture. 1(69). pp. 80–86. (In Russian).
3. Sapanzha, O.S. (2018) The concept of the Eurasianism and paradigm of a museum activity in context of the heritage discourse. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii* – Culture in Eurasia: Traditions and Innovations. 1(2). pp. 88–91. (In Russian). DOI: 10.32340/2541-772X-2018-1-88-91
4. Sundieva, A.A. (2020) The history of the museological thoughts and concepts in vocational training of museologists. *Zhizn' Zemli – The Life of the Earth*. 42(1). pp. 67–71. (In Russian). DOI: 10.29003/m881.0514-7468.2020_42_1/67-71
5. Dmitrienko, N.M., Chernyak, E.I. & Karachentsev, I.S. (2020) The museum as a key concept of museology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 37. pp. 189–202. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/20
6. *Voprosy filosofii*. The official website. [Online] Available from: [Online] Available from: <http://vphil.ru/> (Accessed: 10th November 2019).
7. Anon. (2019) Antropologiya muzeya: kontseptplatforma idey, istoricheskogo dialoga i sokhraneniya tsennostnykh konstant [Museum Anthropology: Concept Platform of Ideas, Historical Dialogue and Preservation of Value Constants]. *Voprosy filosofii*. 5. pp. 5–26.
8. Demin, V.N. (1979) *Printsipy materialisticheskoy dialektiki v nauchnom poznaniii* [The principles of materialistic dialectics in scientific knowledge]. Moscow: Moscow State University.
9. Ilicheva, L.F., Fedoseev, P.N., Kovalev, E.M. & Panov, V.G. (1983) *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Entsiklopediya.
10. Sapanzha, O.S. (2013) Historiography of museology, museum studies and museography: to the problem of definition of the borders. *Voprosy muzeologii – The Problems of Museology*. 2(8). p. 201. (In Russian).

БИБЛИОТЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 021.3 (571.16)
DOI: 10.17223/22220836/41/24

А.И. Ермолова

ДЕТСКИЕ БИБЛИОТЕКИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТОМСКА 1960–1970-х гг.¹

Статья посвящена изучению деятельности детских библиотек в Томске в 1960–1970-е гг. Рассматриваются история их создания, тематическая направленность фондов, роль библиотек в организации образовательной, культурной, политико-идеологической составляющих повседневности юных томичей. Особое внимание уделено двум наиболее крупным библиотекам Томска того времени: детской городской библиотеке № 1 и детской библиотеке № 2 им. С.Я. Маршака.

Ключевые слова: детские библиотеки, детская повседневность, Томск.

«Как пройти в библиотеку?» – крылатая фраза, произнесенная героем знаменитой советской комедии «Операция ІІ и другие приключения Шурика», кажется ему простым и естественным вопросом даже в три часа ночи при попытке ограбления магазина. Казалось бы, шуточный эпизод, но в нем отображается такой важный момент о роли библиотек в жизни советского человека, как широкая их востребованность у представителей разных социальных и возрастных групп. Также в разные исторические периоды библиотека – это важнейший социальный и культурный институт, роль и функции которого меняются в процессе развития любого общества.

Вокруг данной проблематики формируется свое исследовательское поле, диапазон тем разнообразен: от роли библиотек в социокультурном пространстве современных городов до принципов формирования фондов в прошлом, образовательной и просветительской составляющей их работы, трансформации функций библиотек в их историческом развитии [1–6]. Важно также отметить исследовательскую школу, складывающуюся в Томске и представленную такими авторами, как К.А. Кузоро [7, 8], А.А. Ляпкова [9, 10], Е.А. Масяйкина [11, 12], А.И. Дягтерева [13, 14]. Тематический спектр поднимаемых ими вопросов очень широк: от истории создания библиотек в дореволюционном городе до современного состояния и возможностей библиотечно-информационной системы в Томске и области.

Предметом нашего исследования является история создания и развития детских библиотек в Томске в 1960–1970-е гг. Интерес к данному историческому отрезку связан как с общеполитической ситуацией в стране, так и

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РFFI в рамках научного проекта № 19-39-90023.

с решениями, направленными именно на развитие библиотечного дела. Выбор нижней границы обусловлен несколькими обстоятельствами. В 1960-е гг. происходит постепенная либерализация повседневной жизни советского человека от принятых ранее форм сталинизма, это время практически постоянных изменений в экономической, социальной и культурной сферах жизни общества. Так, в конце 1959 г. выходит постановление ЦК КПСС «О состоянии и мерах улучшения библиотечного дела в стране», оказавшее колossalное влияние на его дальнейшее развитие. Постановление призывало не только увеличивать количество библиотек по всей стране, в нем были даны рекомендации для сотрудников: теснее связывать свою деятельность с практическими задачами, вести работу по освещению практик коммунистического строительства, достижений СССР в науке и технике, повышать уровень политico-идеологической грамотности населения. Сотрудники библиотек должны были оказывать помощь и консультации читателям, учитывая их возрастные особенности, а также профессиональные и личные интересы [15. Л. 3]. Верхней границей исследования обозначены 1970-е гг. В «Положении о централизации государственных массовых библиотек» от 3 февраля 1975 г. [16] были сформулированы основные принципы создания единой Центральной Библиотечной Системы. В городах, где проживают до 1 млн человек, такие системы должны были объединить все городские библиотеки, в том числе и детские. Таким образом, детские библиотеки в Томске практически перестали существовать как самостоятельный феномен, став лишь частью общей библиотечной системы города.

Во время исследования были поставлены следующие вопросы: Какую роль выполняли детские библиотеки? Какую культурно-массовую деятельность они вели? Издания какой тематики входили в их фонды? Основными источниками, по которым будет воссоздана деятельность детских библиотек Томска в 1960-е–1970-е гг., стали материалы, собранные в Государственном архиве Томской области (ГАТО) в фондах 1653 («Отдел культуры Томского горисполкома») и 1821 («Департамент по культуре Томской области»), – статистические отчеты библиотек, планы проводимых мероприятий, методические материалы. Важным источником для написания статьи послужили газеты локального значения «Молодой ленинец» и «Красное знамя», освещавшие на своих страницах широкий круг тем, связанных с детьми, в том числе и о работе детских библиотек. Обе газеты существовали под покровительством Томского обкома КПСС и Томского облисполкома.

Детские библиотеки в СССР – проект масштабный и значимый как с точки зрения своих непосредственных функций, так и с точки зрения роли, которой их наделило советское государство. Но, к сожалению, до сих пор они не являлись объектом развернутого историко-культурологического исследования¹. Данная статья представляет собой первую попытку такого исследования в региональном поле, не претендуя на полноту описания всей системы детских библиотек на территории СССР.

¹ За исключением двух небольших обзорных работ: Исмагилова Р.Н. Из истории централизации детских библиотек в республике Татарстан // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 2. С. 194–198; Михеева Г.В. Детская библиотека во Дворце пионеров – VII отделение Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 3. С. 34–41.

Рассмотрение на примере Томска становления института детских библиотек как особого проекта советской системы исследуется в двух основных контекстах. Первый – библиотека как институт реализации идеи «культурности», которая в советских условиях стала не только своеобразным политическим инструментом, указывающим на особый тип общественных изменений, но и образцом нормализации повседневных практик советских людей, в том числе и детей. Идея «культурности» впервые была сформулирована еще в 1920-е гг. Советскому человеку предстояло развивать культуру в работе, в семейной жизни, в быту. При этом, как отмечает исследователь В. Волков, «культурность» никогда не была четко сформулированным понятием, ни один руководитель партии или правительства не давал установок, как стать культурным человеком. Конкретные случаи употребления этого понятия, разбросанные по страницам газет и журналов того времени, не имеют единого и неизменного смыслового канона. Сам Волков определяет «культурность» как практику освоения навыков культурности повседневным «мягким» инструментом дисциплинирования новых горожан и связывает ее с высокими стандартами индивидуального потребления [17. С. 209]. Посещения выставок, театров, библиотек становятся обязательным атрибутом воплощения «идеи культурности» в повседневных практиках советских людей.

Второй контекст – библиотека как образовательный проект, предполагающий связь между транслированием общеобразовательных знаний и советской идеологией, согласно которой подрастающему поколению предстояло жить в обществе будущего. За советские годы изменилось множество партийных установок, в целости оставалась лишь одна святыня – формирование нового типа человека [18. С. 220]. Конструирование основ «нового духовного мира» требовало более тонких методов, чем создание политico-идеологических представлений. Поэтому мероприятия, которые проводились партийными инстанциями, оказывались недостаточно эффективными в силу их прямолинейности и откровенной скучности. Более гибкую и инвариантную систему предложили культурно-просветительные учреждения [19. С. 199].

В связи с этим детские библиотеки в СССР можно считать не только своеобразным воплощением идеи «культурности», но и местом работы с детьми по формированию коммунистического мировоззрения, располагающим особыми ресурсами. Здесь имели возможность получать знания, на территории библиотек проводились мероприятия, направленные на развитие творческих способностей, патриотического сознания, эстетического воспитания и др. Детские библиотеки стали примером удачного сочетания образовательной, культурно-просветительской и политico-идеологической работы.

В Томской области библиотекам всегда уделялось особое внимание, подтверждением чему служит справка о развитии библиотечного дела в 1945–1964 гг., подготовленная директором областной библиотеки им. А.С. Пушкина Н. Григоричем, в которой указывалось, что ярким показателем подъема культуры, характеризующим значительное повышение политического, общеобразовательного и научно-технического уровня рабочих, колхозников и интеллигенции, является быстрое развитие библиотечного дела. Если в 1945 г. на территории области было 135 массовых библиотек, то в 1964 г. жителей области обслуживало уже 495 библиотек [20. Л. 2].

По данным отчета о массовых библиотеках Томска [21. Л. 75], на 1 января 1961 г. всего в городе было 59 массовых библиотек, но не было ни одной самостоятельной детской библиотеки. Первые упоминания о деятельности в Томске городских детских библиотек № 1 и 2 удалось обнаружить на страницах местных газет в феврале 1961 г. [22]. Согласно статистическим отчетам библиотек, в 1960–1970-е гг. в городе функционировало 4 детские библиотеки, основные – детская городская библиотека № 1 (пр. Ленина, 167), детская библиотека № 2 им. С.Я. Маршака (ул. Никитина, 17а), и две небольшие: библиотеки № 3 (ул. Мичурина, 81) и № 6 (ул. Колхозная, 9).

Политика всеобщей «библиотекизации» и усиление роли библиотек в образовательных практиках среди населения приводят к положительной динамике заинтересованности юных томичей в деятельности библиотек (фото 1), количество читателей растет каждый год. Растет и количество посещений (табл. 1, 2). Особенno показателен пример детской библиотеки № 6, увеличившей за 8 лет количество читателей и посещений почти в 20 раз (с 74 до 1 364 читателей).



Фото 1. Выдача книг юным читателям в Детской библиотеке № 1. Источник: «Молодой ленинец», 7 апр. 1961 г.

Photo 1. Children's Library No. 1, book delivery. Source: "Molodoy Leninist", 7 April 1961.

Таблица 1. Численное распределение читателей* [14]

Table 1. Readers distribution

Библиотека	1966 г.	1969 г.	1974 г.	1975 г.
Детская библиотека № 1	–	3 155	3 311	–
Детская библиотека № 2	2 846	3 088	3 259	3 302
Детская библиотека № 3	–	–	1 240	–
Детская библиотека № 6	74	931	1 364	–

Примечание. В таблице представлены числовые данные, имеющиеся в архиве, данные по остальным годам не сохранились. Тем не менее они позволяют говорить о положительной динамике заинтересованности юных томичей в деятельности библиотек, о количественном росте читателей и посещений детских библиотек, что также продемонстрировано в табл. 2.

Таблица 2. Число посещений за год

Table 2. Number of visits by year

Детская библиотека	1966 г.	1969 г.	1974 г.	1975 г.
Детская библиотека № 1	–	28 247	33 738	–
Детская библиотека № 2	26 072	28 311	–	26 030
Детская библиотека № 3	–	–	12 749	–
Детская библиотека № 6	195	8 071	12 368	–

Исследуя практики «окультуривания» советских людей, В. Волков отмечает: чтобы стать культурным, человек должен был читать классическую литературу, современную прозу, газеты, произведения классиков марксизма-ленинизма [17. С. 210]. Применительно к детским библиотекам подобные практики выразились в подборке фондов, которые были достаточно разнообразными, включали не только книги, но и периодические издания. С точки зрения тематики большую часть составляла художественная и общественно-политическая литература (табл. 3).

Таблица 3. Тематическое распределение фондов

Table 3. Library's collections

Тематика фондов	Детская библиотека					
	№ 1		№ 2		№ 6	
	1966 г.	1974 г.	1966 г.	1974 г.	1966 г.	1974 г.
Общественно-политическая литература	13 072	14 068	7 696	9 701	205	3 440
Естествознание, математика, медицина	4 317	4 552	3 201	4 374	54	1 431
Техника	3 090	3 409	3 980	3 414	34	970
Сельское хозяйство	880	772	1 682	762	9	214
Искусство и спорт	4 030	3 310	4 772	3 666	123	1 613
Художественная литература	37 969	48 136	35 144	40 330	1 835	28 519

Приведем еще один показательный пример «окультуривания» читателей детских библиотек, описанный на основании просмотра библиотечных формуляров преподавателем Томского педагогического университета Ю. Кузьминой в 1965 г.: «В этих листочках бумаги отображаются интересы наших детей. Они разнообразны: космос, тайны и богатства земли, жизни животных, военные и трудовые подвиги советских людей. Радостно, что ребята стараются как можно больше узнать о В.И. Ленине, Великой Октябрьской социалистической революции. Эти книги не застаиваются на полках. То же с книгами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова» [23].

Рассматривая детские библиотеки как некий образовательный проект, выступающий транслятором идеологически правильных установок, стоит обратиться к методам и формам работы с детьми в библиотеках города.

Наиболее активной в этом плане была библиотека им. С.Я. Маршака (№ 2), получившая свое название в 1964 г., после смерти писателя. Ее деятельность широко освещалась в газетах, рассказывалось о проводимых мероприятиях, о том, как поддерживается связь с семьей Маршака. «Из Томска ушло письмо в Москву. Работники детской библиотеки решили установить связь с семьей Самуила Яковлевича. Пришли ответы от сестры писателя, затем от сына. Иммануил Самуилович прислал в Томск книги отца, изданные за рубежом, редкие фотоснимки. Творчество С.Я. Маршака, его книги стали еще ближе ребятам, они стали чаще читать его книги, еще больше полюбили этого замечательного писателя, его героев» [24]. Традиционным стало проведение утренника «Наш С.Я. Маршак» (фото 2) [25]. В 1966 г. во время его проведения заведующая библиотекой Е. Я. Панова рассказала о своей поездке в Москву, о посещении квартиры покойного писателя, о встрече с его сыном. Затем ребята послушали запись голоса С.Я. Маршака, потом сами читали его стихи. Утренник закончился викториной по стихам любимого писателя [26].



Фото 2. «Маршаковский утренник» в библиотеке № 2. Источник: «Красное знамя», 11 нояб., 1966 г.

Photo 2. Children's matinee in Marshak library. Source: "Krasnoe znamay", 11 November 1966

Библиотеки принимали активное участие в организации досуга школьников во время каникул 1966–1969 гг. Отмечалось разнообразие форм работы с детьми – тематические викторины («Что мы знаем о Ленине»), детские утренники («Зимушка Зима», «Весна идет, весне дорогу», «В гостях у Айболита»), обсуждение книг («Соратники Ильича», «Юность Кости Вострецова», «Юность Ленина») [27].

При каждой библиотеке были организованы «Клубы юных читателей» для учеников младших и средних классов, что позволяло привлекать в библиотеку ярких, творческих и талантливых ребят. Школьники не только обсуждали прочитанные книги. Организовывались вечера поэзии, где юные томичи читали стихи известных поэтов, делились стихами собственного сочинения, тематика которых, как правило, отличалась идеологически выдержаным содержанием: о Родине, о Томске, о партии и Ленине. Среди мероприятий клуба были встречи с интересными людьми города: писателями, художниками, ветеранами. Члены клуба под руководством опытных наставников-библиотекарей собирали интересные материалы для проведения тематических вечеров, например о легендах Томска, о войне, о пионерах-героях. Проводились карнавалы героев книг, школьникам предлагалось придумать костюм литературного героя и прийти в нем на вечер, посвященный какому-то произведению. В 1964 г. один из таких карнавалов был посвящен героям русских народных сказок [28].

Еще одна форма работы, в которой участвовали детские библиотеки, – проведение диспутов, целевой аудиторией которых, как правило, были старшеклассники. Диспут – это диалоговый метод обсуждения какой-либо проблемы или утверждения. Поднимались, например, такие вопросы: Все ли люди будут счастливы при коммунизме? Все ли при коммунизме будут коммунистами? Кем быть в обществе будущего? Как стать настоящим коммунистом? [29]. Как правило, диспуты носили свободный характер и к обсуждению предлагались темы, действительно волнующие подрастающее поколение. Общая цель диспутов заключалась не только в удовлетворении познавательных потребностей молодежи, но и в формировании у них коммунистического мировоззрения.

Библиотеки очень живо реагировали на актуальную повестку дня, что находило отображение в подготовке выставок с подборкой специализированных книг. Так, в годовщину полета в космос Юрия Гагарина в детской библиотеке № 1 был оформлен стенд «Первый космонавт – наш советский человек», также выставки появлялись и в декады проведения образования СССР, в Дни Победы.

Практика «культурности» совмещала общественное и личное: источником и средством приобретения «культурности» были как «забота общественности», так и «работа над собой» [17. С. 114]. Воплощением этой «заботы», а также живым примером культурного человека были сотрудники библиотек, точнее сотрудницы. Согласно статистическим отчетам и некоторым анкетным данным, это были образованные женщины, ведущие правильный образ жизни, всегда опрятно и строго одетые, аккуратно причесанные. Такой образ удалось восстановить благодаря найденным визуальным материалам.

Кроме того, элемент общественной заботы проявлялся и в том, что на сотрудников детских библиотек в советское время возлагалась особая роль по воспитанию подрастающего поколения, о чем свидетельствует перечень социалистических обязательств детских библиотек в г. Томске. В нем перечислено несколько ключевых моментов: направить деятельность библиотек на широкую пропаганду политики партии и советского правительства, воспитать в детях чувство глубокой любви к Родине, Коммунистической партии и Советскому государству, используя самые эффективные формы, пропагандировать литературу о Ленине и его соратниках-коммунистах, прививать детям коммунистическое отношение к труду и общественным обязанностям [30. Л. 153]. На пленумах, организованных Томским горкомом КПСС, в том числе поднимались вопросы и о роли библиотек в идеально-воспитательной работе с молодежью [31]. 19 марта 1969 г. проходила областная научно-практическая конференция работников детских библиотек. Основной вопрос: «Как воспитать в детях патриотизм и идейную убежденность на примерах художественной литературы» [32]. А вот что пишет о работе детских библиотекарей в Томске журналист «Молодого ленинца» В. Щукин: «Библиотекарь – это не только технический работник, но воспитатель, чуткий педагог и старший товарищ ребят. Много сил и творчества вкладывают они в свою работу» [33].

Рассмотрение деятельности детских библиотек г. Томска в 1960–1970-е гг. сквозь оптику идеи «культурности» и «идеологической» составляющей в их работе позволяет сделать вывод о том, что детские библиотеки стали не только институциональным воплощением идеи «культурности», но и своего рода компромиссной площадкой между образовательной составляющей и транслированием идеологически правильных установок детям. Если обратим внимание на мероприятия, проводимые в библиотеках, то увидим обязательное присутствие тем, связанных с Лениным, коммунизмом, деятельностью КПСС. При этом сотрудники детских библиотек Томска, несмотря на обязательное присутствие идеологическо-политической составляющей в проводимых ими мероприятиях, сумели найти живые формы и способы работы с детьми. Культурно-просветительскую деятельность среди детей можно охарактеризовать как нестандартную и гибкую. Все эти факторы свидетельствуют не только о важности присутствия детских библиотек в повседневности ребенка в советском Томске, а также об их большом вкладе в социально-культурное развитие города в целом.

Литература

1. Клюшкина И.Н. Функции областных библиотек: специфика реализации в современных условиях : дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2012. 200 с.
2. Клюшкина И.Н., Сусленков А.П. Роль областных универсальных научных библиотек в сохранении культурного наследия: исторический аспект // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17, № 1. С. 986–988.

3. Столяров Ю.Н. Библиотекари-практики об идее трансформации библиотек // Научные и технические библиотеки. 2019. № 3. С. 45–62.
4. Столяров Ю.Н. Воинские библиотеки – предмет особенного библиотековедения // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 12–23.
5. Морковина А.Ю. Гражданско-патриотическое направление как составляющая часть духовно-нравственной воспитательной работы в детско-юношеской библиотеке // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, № 3. С. 105–109.
6. Морковина А.Ю. Детско-юношеская библиотека в системе духовно–нравственного воспитания подрастающего поколения. Саратов : Парадигма, 2017. 206 с.
7. Кузоро К.А. Православные библиотеки в культурном и образовательном пространстве Томска (вторая половина XIX – начало XXI в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 3. С. 80–87.
8. Кузоро К.А. Событийный менеджмент в работе муниципальных сельских библиотек (на примере Томской области) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 398. С. 64–69.
9. Ляпкова А.А. Библиотеки и семья: практика работы библиотек районов Томской области // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4(24). С. 240–247.
10. Ляпкова А.А. Сайты центральных библиотек и библиотечных систем районов (на примере районов Томской области) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 81–88.
11. Масяйкина Е.А. Сельские муниципальные библиотеки Томской области как информационный ресурс общеобразовательной школы // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 398. С. 70–75.
12. Масяйкина Е.А. Библиотека и музей: краеведческая деятельность Центральной библиотеки Тегульдетского района Томской области // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 94–98.
13. Дегтярёва А.И. Приобщение к чтению в сельских библиотеках (из опыта работы библиотек Томского района Томской области) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 3 (19). С. 82–87.
14. Дегтярёва А.И. Социальная деятельность сельских библиотек Томского района Томской области (2000-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 194–204.
15. Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф. Р–1653. Оп. 1. Д. 151. Статистические отчеты библиотек за 1964 год. Л. 1–30.
16. Положение о централизации государственных массовых библиотек (утв. Министерством культуры СССР 03.02.1975). URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_8496.htm (дата обращения: 17.12.2019).
17. Волков В.В. Концепция культурности, 1935–1938 годы: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1/2. С. 194–213.
18. Чернявская Ю.В. Советское как детское: опыт двора // Логос. 2017. № 5. С. 219–240.
19. Ярмович Ф.К. «Новый человек» в советском Ленинграде в 1950-е – первой половине 1960-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2017. № 2 (115). С. 199–203.
20. ГАТО. Ф. Р–1667. Оп. 1. Д. 54. Статистические отчеты клубов и библиотек на 1.01.1961 года. Л. 1–20.
21. ГАТО. Ф. Р–1653. Оп. 1. Д. 188, 252, 322. Статистические отчеты библиотек за 1966, 1969, 1974, 1975 годы. Л. 14–17; 330–379.
22. Книжкины именины // Молодой ленинец. 1961. № 14. 1 фев. С. 3.
23. Что читают наши дети // Красное знамя. 1965. № 29. 5 фев. С. 3.
24. Друзья юных читателей // Красное знамя. 1970. № 181. 6 авг. С. 4.
25. Пора счастливых встреч // Молодой ленинец. 1966. № 37. 30 марта. С. 3.
26. Утренник Маршака в библиотеке № 2 // Красное знамя. 1966. № 266. 17 нояб. С. 4.
27. План зимних каникул школьников Томска // Красное знамя. 1969. № 301. 27 дек. С. 4.
28. Юные книгоубы // Красное знамя. 1964. № 10. 12 янв. С. 4.
29. У нас проходит диспут // Молодой ленинец. 1964. № 145. 4 дек. С. 3.
30. ГАТО. Ф. Р–1821. Оп. 1. Д. 11 Документы о работе централизованной библиотечной системы (штатные расписания, планы, социалистические обязательства, справки, переписка). Л. 140–178.
31. Равняя шаг со временем // Молодой ленинец. 1963. № 19. 13 фев. С. 2.

32. *Юным о юных героях* // Молодой ленинец. 1969. № 34. 19 марта. С. 2.
 33. *Добрый голос* // Молодой ленинец. 1964. № 101. 19 авг. С. 2.

Alexsandra I. Ermolova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: mery-05@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 272–282.

DOI: 10.17223/2220836/41/24

CHILDREN'S LIBRARIES: THE CASE OF TOMSK, 1960–1970

Keywords: children library; young reader; children daily life.

The paper discusses the activities of children's libraries in Tomsk in the 1960s and 70s. The main goal of this study is consider the history of children's libraries in the city and reveal the role of libraries in educational, cultural, political and ideological components of the everyday lives of young Tomsk residents. There are several reasons for addressing this problem. In the USSR, children were always not only in the care of the state, but also part of the political discourse about the happy childhood and the man of the future who was expected to live under communism. In this context, children's libraries were given a special status as places that successfully combined educational, cultural, political and ideological activities for children. The Tomsk Region has always been considered the intellectual center of Siberia. Therefore, it seems obvious that there has always been a special focus on the development of libraries in Tomsk. For example, the number of public libraries in the Tomsk Region increased from 135 in 1945 to 495 in 1964. This study addresses the history of children's libraries in the city. The thematic focus of their collections, and According to the regional archive, in the 1960–70s, there were four active children's libraries in the city. The main ones were City Children's Library No. 1 located at 167 Lenin Avenue, and Marshak Children's Library No. 2 located at 17a Nikitina Street, The two other were smaller in size: Library No. 3 (81 Michurina) and City Children's Library No. 6 (9 Kolkhoznaya). The statistical reports of libraries demonstrate the increasing interest of young Tomsk residents in library activities: the number of readers, as well as number of visits grew from year to year. The libraries had quite diverse collections, which included not only books, but also periodicals. Some interesting observations can be made about the distribution of genres: socio-political publications are the second most popular genre, after fiction. Libraries were not only a place where children could receive and read books, but also hosted a variety of cultural, educational and leisure events, such as matinees, debates, exhibitions, and poetry evenings. There were Young Readers Clubs which arranged book discussions and meetings with interesting people. All this evidence suggests that children's libraries were an essential part of the city's social and cultural life. They acted as a kind of educational centers where young Tomsk residents could find answers to their questions. They were also places of leisure where children could spend their free time. Moreover, libraries inculcated some ideologically correct attitudes. Meetings, disputes, and quizzes held in libraries always addressed topics related to Lenin, communism, and activities of the Communist Party of the Soviet Union.

References

1. Klyuyashkina, I.N. (2012) *Funktsii oblastnykh bibliotek: spetsifika realizatsii v sovremennykh usloviyakh* [Functions of regional libraries: implementation specifics in modern conditions]. Pedagogy Cand. Diss. Samara.
2. Klyuyashkina, I.N. & Suslenkov, A.P. (2015) *Rol' oblastnykh universal'nykh nauchnykh bibliotek v sokhraneni ul'turnogo naslediya: istoricheskiy aspekt* [The role of regional universal research libraries in the preservation of cultural heritage: the historical aspect]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk – Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 17(1). pp. 986–988.
3. Stolyarov, Yu.N. (2019) Practical librarians on the libraries' transformation. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki – Scientific and Technical Libraries*. 3. pp. 45–62. (In Russian). DOI: 10.33186/1027-3689-2019-3-45-62
4. Stolyarov, Yu.N. (2017) Military libraries – the subject of particular library science. *Vestnik kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 1(49). pp. 12–23. (In Russian).
5. Morkovina, A.Yu. (2015) Civil and Patriotic Direction as Part of the Spiritual and Moral Upbringing of the Youth Library. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filosofiya. Psichologiya. Pedagogika – Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 15(3). pp. 105–109. (In Russian).

6. Morkovina, A.Yu. (2017) *Detsko-yunosheskaya biblioteka v sisteme duchovno-nravstvennogo vospitaniya podrastayushchego pokoleniya* [Children and youth library in the system of spiritual and moral education of the younger generation]. Saratov: Research Institute “Paradigma”.
7. Kuzoro, K.A. (2011) The orthodox libraries in cultural and educational Tomsk life (the second half of the 19th – early 21st centuries). *Vestnik Tomskogo gosu-darstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3. pp. 80–87. (In Russian).
8. Kuzoro, K.A. (2015) Event-management in municipal rural libraries of Tomsk Oblast. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 398. pp. 64–69. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/398/10
9. Lyapkova, A.A. (2016) Libraries and the family: the practice of libraries of Tomsk region. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 240–247. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/27
10. Lyapkova, A.A. (2014) Websites of central libraries and district's centralized library systems (for example of districts of Tomsk region). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(13). pp. 81–88. (In Russian).
11. Masyaykina, E.A. (2015) Rural municipal libraries of Tomsk Oblast as an information resource of a public school. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 398. pp. 70–75. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/398/11
12. Masyaykina, E.A. (2014) Library and museum: regional studies of the central library of Teguldetsky district in Tomsk region. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(13). pp. 94–98. (In Russian).
13. Degtyareva, A.I. (2015) An introduction to reading in rural libraries (from the experience of libraries of Tomsk's district of Tomsk region). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3(19). pp. 82–87. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/19/11
14. Degtyareva, A.I. (2016) Social activity of rural libraries of Tomsk district of Tomsk region (2000s). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History* 4(24). pp. 194–204. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/21
15. Anon. (1964) *Statisticheskie otchety bibliotek za 1964 god* [Statistical reports of libraries for 1964]. The State Archives of the Tomsk Region (GATO). Fund R-1653. List 1. File 151. pp. 1–30.
16. The Ministry of Culture of the USSR. (n.d.) *Polozhenie o tsentralizatsii gosudarstvennykh massovykh bibliotek (utverzhdeno Ministerstvom kul'tury SSSR 03.02.1975)* [Regulations on the centralization of state public libraries (approved by the Ministry of Culture of the USSR on February 3, 1975)]. [Online] Available from: http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_8496.htm (Accessed: 17th December 2019).
17. Volkov, V.V. (1996) Kontsepsiya kul'turnosti, 1935–1938 gody: Sovetskaya tsivilizatsiya i po-vsednevnost' stalinskogo vremeni [The concept of culture, 1935–1938: Soviet civilization and the everyday life of Stalin's time]. *Sotsiologicheskiy zhurnal*. 1/2. pp. 194–213.
18. Chernyavskaya, Yu.V. (2017) The Soviet as the childlike: the case of the courtyard. *Logos*. 5. pp. 219–240. (In Russian). DOI: 10.22394/0869-5377-2017-5-219-239
19. Yarmolich, F.K. (2017) The “new man” in Soviet Leningrad in the 1950s – the first half of the 1960s. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Izvestia of Volgograd State Pedagogical University*. 2(115). pp. 199–203. (In Russian).
20. Anon. (n.d.) *Statisticheskie otchety klubov i bibliotek na 1.01.1961 goda* [Statistical reports of clubs and libraries on January 1, 1961]. The State Archives of the Tomsk Region (GATO). Fund R-1667. List 1. File 54. pp. 1–20.
21. Anon. (n.d.) *Statisticheskie otchety bibliotek za 1966, 1969, 1974, 1975 gody* [Statistical reports of libraries for 1966, 1969, 1974, 1975]. The State Archives of the Tomsk Region (GATO). Fund R-1653. List 1. Files 322, 252, 188. pp. 14–17; 330–379.
22. *Molodoy Lenints*. (1961) Knizhkiny imeniny [Book's Birthday]. 1st February. p. 3.
23. *Krasnoe znamya*. (1965) Chto chitatuy nashi deti [What our children read]. 5th February. p. 3.
24. *Krasnoe znamya*. (1970) Druz'ya yunykh chitateley [Friends of young readers]. 6th August. p. 4.
25. *Molodoy Lenints*. (1966) Pora schastlivykh vstrech [Time of happy meetings]. 30th March. p. 3.
26. *Krasnoe znamya*. (1966) Utrennik Marshaka v biblioteke № 2 [Marshak's matinee in Library number 2]. 17th November. p. 4.

27. *Krasnoe znamya*. (1969) Plan zimnikh kanikul shkol'nikov Tomska [Plan of winter vacations for Tomsk schoolchildren]. 27th December. p. 4.
28. *Krasnoe znamya*. (1964) Yunye knigolyuby [Young book lovers]. 12th January. p. 4.
29. *Molodoy Leninets*. (1964a) U nas prokhodit disput [We are having a dispute]. 4th December. p. 3.
30. Anon. (n.d.) *Dokumenty o rabote tsentralizovannoy bibliotechnoy sistemy (shtatnye raspisaniya, plany, sotsialisticheskie obyazatel'stva, spravki, perepiska)* [Documents on the work of the centralized library system (staffing tables, plans, socialist commitments, certificates, correspondence)]. The State Archives of the Tomsk Region (GATO). Fund R-1821. List 1. File 11. pp. 140–178.
31. *Molodoy Leninets*. (1963) Ravnyaya shag so vremenem [In tune with the time]. 13th February. p. 2.
32. *Molodoy Leninets*. (1969) Yunym o yunykh geroyakh [To the young about young heroes]. 19th March. p. 2.
33. *Molodoy Leninets*. (1964b) Dobryy golos [A kind voice]. 19th August. p. 2.

УДК 025.171:027.1 Валуев П.А.
DOI: 10.17223/22220836/41/25

Г.И. Колосова

КОЛЛЕКЦИЯ УЧЕБНИКОВ И ИЗДАНИЙ ПО ВОПРОСАМ ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ В БИБЛИОТЕКЕ ГРАФА П.А. ВАЛУЕВА¹

Предметом изучения являются учебные книги и издания по вопросам реформирования системы образования второй половины XIX в., хранящиеся в библиотеке графа П.А. Валуева. Рассмотрены издания, относящиеся к разработке в 60-х гг. XIX в. новых уставов для учебных заведений России. Проанализированы многочисленные пометы и записи в принадлежавших Валуеву экземплярах, свидетельствующие о работе его как министра внутренних дел над данными документами. Раскрыты особенности отдельных учебников, входящих в эту коллекцию, даны истории издания некоторых из них. Обоснована роль особенностей этой коллекции в культурно-исторической значимости библиотеки П.А. Валуева.

Ключевые слова: П.А. Валуев, личная библиотека, народное образование, издания XIX в., уставы образовательных учреждений, учебники, Научная библиотека ТГУ.

Книжное собрание известного государственного деятеля России XIX в. Петра Александровича Валуева (1815–1890) было приобретено Министерством народного просвещения в 1885 г. для строящегося университета в Томске. Данная статья посвящена дальнейшему изучению состава этого книжного собрания, хранящегося в Научной библиотеке ТГУ [1]. Предметом изучения является коллекция учебных книг и изданий по вопросам реформирования системы народного образования в России в 1860-е гг. Основная задача – изучение их в контексте государственной деятельности и личностных особенностей П.А. Валуева.

Служебная карьера Валуева, весьма успешно начавшаяся при Николае I, продолжилась в царствование Александра II. Занимая высокие посты, Валуев обладал большим влиянием и играл ведущую роль в правительстве. В 1858 г. его назначают директором II департамента Министерства государственных имуществ, через год – директором III департамента этого же министерства. Таким образом, он управлял двумя департаментами из четырех. В январе 1861 г. Валуева, являвшегося членом Государственного совета, назначают управляющим делами Комитета министров. Вскоре он становится также управляющим Министерством внутренних дел. В период с 1861 по 1868 г. министр Валуев активно участвовал в подготовке и проведении в России двух реформ – крестьянской и земской. После ухода с поста министра внутренних дел он с 1872 по 1879 г. возглавлял Министерство государственных имуществ и по-прежнему находился в центре правительской политики, принимал активное участие в решении различных вопросов. Однако при

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта «Родовые библиотеки русской аристократии и проблема читателя», грант № 19-012-00038.

Александре III он вынужден был уйти в отставку, оставшись только членом Государственного совета.

Незаурядность личности и многогранность государственной деятельности – причины формирования в библиотеке Валуева небольшой коллекции учебников и изданий, касающихся вопросов народного образования в России. Она включает около 40 изданий. При изучении данной коллекции большую помощь оказали записи в дневнике Валуева, сделанные в период с 1861 по 1868 г., когда он руководил Министерством внутренних дел [2]. Некоторые из них касаются вопросов народного образования в России в этот период. Еще накануне крестьянской реформы 1861 г. Министерство народного просвещения (далее – министерство), понимая неудовлетворительное состояние низших и средних учебных заведений, недостатки университетов и необходимость открытия учебных заведений для всех слоев населения, приняло решение о коренном их преобразовании. В 1856 г. начали с пересмотра университетского устава, принятого еще в 1835 г. Сознавая сложность данной проблемы, министерство не спешило с ее решением и действовало очень осторожно. Всем университетам было предложено пересмотреть свои уставы и прислать свои соображения по этому вопросу. Так, например, уже в начале 1858 г. попечителем Петербургского учебного округа Г.А. Щербатовым был составлен проект устава Петербургского университета. По этому поводу А.В. Никитенко, профессор университета, 24 февраля пишет в своем дневнике: «Вчера князь Щербатов читал мне свой устав университета. Сомнительный успех, ибо тут требуются деньги и новые права» [3. С. 13].

В конце 1861 г. решением тогдашнего министра Е.П. Ковалевского была создана особая комиссия под председательством Е.Ф. фон Брадке, куда вошли попечители учебных округов, их помощники и профессора из всех университетов. Комиссии поручили пересмотреть действующие уставы и все положения, относящиеся к университетам, составить общий проект и подготовить объяснения. Созданный этой комиссией проект устава был разослан во все университетские советы и некоторым отдельным лицам. Дальнейшее рассмотрение получаемых замечаний на проект также было поручено комиссии.

В дневнике Валуева от 25 декабря 1861 г. есть запись: «Сегодня Головнин назначен управляющим Министерством народного просвещения» [2. Т. 1. С. 135]. А 30 декабря он пишет следующее: «Заезжал к Головину. Вечером он был у меня для сообщения своих вчинаний или начинаний. Умен, вкрадчив, методичен, холoden, эгоистичен, мало приятен» [Там же. С. 137]. Вот так кратко он охарактеризовал нового министра народного просвещения. А.В. Головнин руководил министерством в 1861–1866 гг., и Валуев постоянно общался с ним.

В рассматриваемой коллекции представлено три разных издания «Проекта общего устава императорских Российских университетов», напечатанных по распоряжению министерства в 1862 г. [4]. Первый проект, вероятно, изначальный, в нем девять глав, включающих 167 параграфов. Приведем заголовки глав, дающие представление о структуре устава: «Общие положения», «О факультетах», «О совете и правлении», «О лицах, принадлежащих университету», «Об учащихся», «Об ученых степенях», «Почетные университетские звания и ученые общества», «Учебно-вспомогательные учреждения» и «Права и преимущества университетов» [Там же. С. III]. К проекту

дано два приложения – «Особые установления Дерптского университета» и «Объяснительная записка».

Экземпляр Валуева представляет особый интерес, поскольку почти на каждой странице имеются многочисленные карандашные подчеркивания в тексте, некоторые параграфы зачеркнуты, а на полях страниц обширные записи. Так, например, в 100-м параграфе указано: «Прием студентов бывает раз в году», – рядом Валуев пишет: «Время обозначить» [4. С. 14]. В конце 114-го параграфа он подчеркивает слова «утверждаются попечителем», а рядом пишет: «Нет надобности» [4. С. 15] и др.

В примечании после заключительного параграфа устава уточняется, кому из учителей искусств должна предоставляться пенсия: в том числе «и учителю гимнастики при Дерптском университете», – рядом Валуев написал: «Отчего одному Дерптскому университету это право предоставляется?» [Там же. С. 22].

В коллекции находится сборник «Журналы заседаний ученого комитета главного правления училищ по проекту Общего устава императорских Российских университетов», раскрывающий работу этого комитета [5]. В сборник включено двенадцать номеров журналов с протоколами 18 заседаний. Первый номер журнала открывается сообщением о «высочайшем повелении»: «Государю Императору угодно, чтобы по получению ожидаемых замечаний на проект университетского устава ученый комитет рассмотрел эти замечания, переделал проект и составил штаты университетов, приглашая в свои заседания и других способных лиц, кроме членов ученого комитета» [Там же. С. 1].

Комитет работал с июня по октябрь 1862 г. под председательством вице-директора департамента министерства А.С. Воронова. В состав его вошли восемь профессоров Петербургского университета, среди них Н.М. Благовещенский, И.Е. Андреевский, И.И. Ивановский, А.Н. Савич и др. После первого заседания членам комитета были розданы для ознакомления экземпляры 1-й части «Замечаний на проект общего устава университетов», присланные из всех университетов.

В тот же год комитет подготовил и издал «Проект общего устава императорских Российских университетов» [6]. На обложке экземпляра, который был передан Валуеву для ознакомления, он подписал: «1-я редакция». В этом проекте также девять глав, включающих уже 170 параграфов. Сами тексты параграфов помещены на четных страницах, и к каждому даны указания на законоположения устава 1835 г. Так, например, в первом параграфе дается определение: «Университет есть учебное и высшее учебное установление, состоящее из факультетов как нераздельных частей одного целого» [Там же. С. 2]. В сноске дано указание: «В отмену ст. 1 и 2 Общего устава Императорских Российских университетов 26 июля 1835 г». К другим параграфам есть такие указания: «В отмену ст. 8. Общ. Уст. 1835», «Новый параграф» и др. На нечетных страницах ко многим параграфам даны подробные объяснения о причинах замены. В конце два приложения – «Проект штатов университетов» и «Объяснительная записка к проекту штатов», а также протокол последних трех заседаний ученого комитета, состоявшихся 22 и 28 ноября и 5 декабря 1862 г., подписанный А.С. Вороновым.

В 1862 г. проект издан во второй редакции [7], в нем стало 162 параграфа. Как уже отмечалось, в первом проекте в параграфе 100 о приеме студен-

тов Валуев указал, что надо указать время приема студентов. В уставе 1-й редакции это было учтено: добавлено – «пред начатием учебного курса». Во второй редакции «учебный курс» был заменен на «академический год» [7. С. 100]. Учтены были и некоторые другие замечания Валуева.

Вот запись от 7 января 1863 г. в дневнике Валуева: «Вечером за работой. Составлял заметку к проекту университетского устава» [2. Т. 1. С. 200]. Надо отметить, что он довольно тщательно готовился к совещанию в Комитете министров, где должен был представить свои замечания по уставу. Уже 19 января он пишет: «Вечером совещание у гр. Строганова по делу об университете. Большую часть о мелочах. По главным вопросам мне будет трудно согласиться с прочими. Они в пользу усиления штатов, т.е. мечты, и против системы гонорариев» [Там же. С. 203–204].

Разработанный членами комитета проект лег в основу нового университетского устава, который вышел в 1863 г. Он явился результатом пятилетнего предварительного обсуждения, в котором принимали участие советы всех университетов, особая комиссия из попечителей учебных округов, несколько профессоров и ученый комитет министерства народного просвещения. Устав вернул прежнюю автономию университетам, ликвидированную Николаем I в 1835 г., и восстановил самостоятельность университетов при решении административно-финансовых и научно-педагогических вопросов.

Как уже отмечалось, в 1856 г. министерство также поручило ученому комитету Главного правления училищ пересмотреть устав гимназий и училищ, принятый в 1828 г., и подготовить проект нового устава. Только в 1860 г. подготовленный проект под названием «Проект устава низших и средних училищ» был напечатан в журнале министерства с целью вызвать его обсуждение. Тогда же по распоряжению бывшего в то время министром народного просвещения Е.П. Ковалевского проект был разослан во все учебные округа России с предложением обсудить его в педагогических советах и прислать свои замечания. С учетом замечаний, полученных от учебных заведений, проект был переделан в ученом комитете и в 1862 г. издан под названием «Проект устава общеобразовательных учебных заведений» [8].

В библиотеке Валуева сохранился экземпляр этого устава. В нем десять глав, включающих 415 статей. Приведем заголовки глав: «Положения общие», «Народные училища», «Учительские институты», «Прогимназии», «Гимназии», «Учреждения, состоящие при гимназиях и прогимназиях», «Женские училища», «Частные учебные заведения и домашнее обучение», «Губернские училищные советы» и «Права общеобразовательных учебных заведений и лиц, служащих в них, также и занимающихся частным обучением» [Там же. С. III–IV]. В конце проекта помещены «Предисловие к объяснительной записке» и «Объяснительная записка к проекту устава». В экземпляре Валуева, особенно на страницах главы «Гимназии», имеются подчеркивания отдельных слов в тексте и краткие записи на полях. Этот изначальный проект был вторично отправлен к попечителям учебных округов для обсуждения.

Интерес представляют замечания и предложения, присланные в комитет из учебных округов. Это был очень важный источник для анализа общественных взглядов на проблемы реформирования образования в то время. Все замечания были просмотрены и изданы в 1862 г. в шести томах под заглавием «Замечания на проект устава общеобразовательных учебных заведе-

ний и на проект устава общего плана устройства народных училищ» [9]. В них приведены не только замечания, поступившие от педагогических советов разных учебных заведений, но и мнения отдельных педагогов.

От Сибирского учебного округа свои замечания и предложения прислали педагогические советы гимназий из Иркутска, Тобольска и Томска. Кроме того, свои «особые мнения» также представили учителя Томской гимназии – Сергиев, Рудаков и преподаватель рисования П.М. Кошаров. Генерал-губернатор А.О. Дюгамель прислал предложения, представив при этом «Проект положения об управлении гражданскими учебными заведениями в Западной Сибири».

Многие предложения и мнения из «Замечаний» составили основу для последующих законодательных документов по вопросам образования. В коллекции имеется сборник «Журналы заседаний ученого комитета главного управления училищ по рассмотрению проектов Устава общеобразовательных учебных заведений и Общего плана устройства народных училищ», изданный в 1863 г. [10]. Ученый комитет работал с 4 декабря 1862 по 8 февраля 1863 г., в его работе приняли участие 26 педагогов из учительских институтов, гимназий и прогимназий, народных и женских училищ.

В начале сборника помещено четыре журнала, где представлены протоколы восьми заседаний комитета, а в приложении даны тексты выступлений членов комитета по отдельным разделам. Так, например, педагог О.М. Паульсон докладывал о замечаниях по разделу о цели и предмете учения в народных училищах, Ю.И. Симашко – о времени учения, приеме и выпуске из народных училищ, Д.Д. Семёнов – о воскресных школах и школах грамотности. Завершают сборник «Проект положения о народных училищах» и «Объяснительная записка к проекту положения о народных училищах».

Участие Валуева в обсуждении вопросов, относящихся к общеобразовательным учебным заведениям, подтверждается записями в его дневнике. Так, 2 марта 1863 г. он пишет: «Вечером у гр. Строганова по училищному вопросу» [2. Т.1. С. 210]. Запись от 13 марта: «Вечером последнее совещание у гр. Строганова по делу о народных училищах» [Там же. С. 212].

В коллекции сохранился «Устав гимназий и прогимназий», изданный в 1864 г. К нему приложена историческая записка «По поводу устава гимназий и прогимназий». Устав должен был вводиться постепенно с 1865 г. В соответствии с ним гимназии и прогимназии преобразовывались в реальные и классические гимназии. Вскоре вышло и «Положение о народных училищах». Согласно этим документам, которые регламентировали начальное и среднее образование в России, вводилось доступное всесословное образование. Наряду с государственными школами стали создаваться земские, церковно-приходские, воскресные и частные школы, в которые принимали детей из всех сословий.

Как сказано выше, в коллекцию, кроме изданий, относящихся к разработке новых уставов для средних учебных заведений и университетов, входят учебные книги и сочинения, касающиеся общих вопросов образования.

В своей работе «Документальные источники по истории издания и распространения русской книги в первой половине XIX в.» Д.И. Раскин отметил, что «дошедшая до нас архивная информация достаточно полно отражает документирование процессов издания и распространения учебной книги в Рос-

ции рассматриваемого периода, поскольку эти процессы связаны с деятельностью государственных учреждений. Гораздо сложнее обстоит дело с учебной книгой, находящейся в частном владении. Здесь, видимо, ничто не заменит традиционных методов книговедческого исследования, прежде всего – анализа данных о личных библиотеках» [11. С. 174]. Это в равной степени относится и к учебным книгам второй половины XIX в. Специфика учебных книг такова, что при частом использовании книги ветшают, а владельцы становятся взрослыми и не считают нужным хранить их в своих личных библиотеках. Рассмотрим некоторые отдельные учебники и учебные пособия, сохранившиеся в библиотеке Валуева.

Учебные книги, издававшиеся в России в XIX в., сначала поступали на просмотр в цензурные комитеты, а затем рассматривались в ученом комитете, созданном при Министерстве народного просвещения. Комитет, рассматривая поступившие к нему книги, предназначенные для обучения, должен был дать им определенный вид одобрения: рекомендацию, просто одобрение или допущение. Сведения о решениях комитета ежемесячно печатались в виде списков в «Журнале министерства народного просвещения», а затем появлялись и как отдельные каталоги.

В своей работе «Указатель книгам, одобренным ученым комитетом МНП в период с 1856 по 1885 г.» А. Сопоцинский пишет: «По своему назначению книги, одобряемые ученым комитетом, делятся на три разряда: учебные руководства (учебники), учебные пособия и книги, поступающие в библиотеки – фундаментальную и учебную» [12. С. IV].

В библиотеке Валуева сохранилось два учебника известного педагога-математика Александра Фёдоровича Малинина (1835–1888). Один из них – «Руководство прямолинейной тригонометрии для гимназий» – издан в 1870 г. [13]. Это было пятое, дополненное издание учебника. Уже после выхода второго издания он был включен в каталог руководств по тригонометрии, одобренных для употребления в гимназиях и прогимназиях.

Малинин, закончив в 1854 г. физико-математический факультет Московского университета, в течение 14 лет работал в 4-й Московской гимназии, где приобрел известность лучшего преподавателя по своей специальности. Именно с учебника тригонометрии, первое издание которого вышло в 1864 г., началась его учебно-литературная деятельность. Все его учебники пользовались большим спросом и часто переиздавались. Он постоянно работал над ними, изменяя и улучшая с каждым новым изданием. Отличительная особенность его книг – соединение учебника со специально подобранными задачами и упражнениями.

На сохранившемся учебнике имеется запись: «*H. Валуев. СПб. 24 / XI. 1872*», – что указывает на принадлежность его Николаю Валуеву, младшему сыну владельца библиотеки. В тексте учебника имеются сделанные им подчеркивания и пометы, особенно много их в третьем разделе учебника, где несколько страниц даже перечеркнуты красным карандашом крест-накрест. Вероятно, отмечались те страницы, которые надо пропустить. На страницах 11-й и 27-й карандашом вписаны тригонометрические формулы – видимо, в процессе изучения.

Интересные записи сделаны карандашом и в конце учебника – на форзаце: приведены характеристики различных кристаллических решеток, как их

понимали в то время. Очевидно, учебник по тригонометрии использовался при изучении таких структур. Ниже тем же почерком приведены высоты атмосферы и толщины оболочек земной коры.

Второй учебник – «Руководство космографии и физической географии для гимназий» – был написан Малининым совместно с К.П. Бурениным, тоже преподавателем 4-й Московской гимназии [14]. Первое издание учебника вышло в 1867 г., а у Валуева сохранилось третье, исправленное издание, вышедшее в 1870 г. Учебник был включен в каталог пособий по физике и космографии, одобренных для употребления в гимназиях и прогимназиях и в низших училищах. Он был очень востребован и переиздавался 18 раз.

Как и в первом учебнике, на форзаце имеется надпись владельца: «*H. Валуев. СПб. 24 / IX. 1872*». Внешний вид учебника говорит о том, что он был очень востребован: на это указывают оставленные владельцем на страницах учебника многочисленные подчеркивания и пометы карандашом. Любопытно, что на двух учебниках, принадлежащих Николаю Валуеву, сохранились ярлыки магазина, указывающие, где они были куплены: «Гостиный двор № 22 в С. Петербурге. В.И. Колесов и Ф.Г. Михин. Книгопродавцы-издатели».

В Германии в середине XIX в. был очень популярен и многократно переиздавался учебник химии, подготовленный немецким профессором Юлиусом Адольфом Штекгардтом (1809–1886). В России А.И. Ходнев, автор первого отечественного учебника по биохимии, перевел на русский язык учебник Штекгардта и издал его в 1859 г. под названием «Учебник химии, или Первоначальное изучение химии при помощи самых простых опытов, без пособия наставника». В коллекции находится учебник, изданный в 1862 г., на титульном листе указано: «Издание 2-е. С 286-ю рисунками в тексте. Цена 1 руб. 50 коп., с пересыпкой 2 руб. сер.» [15].

В «Предисловии от редакции» А.И. Ходнев поясняет: «Столь скорая потребность во втором издании перевода достаточно доказывает, что сочинение это, вышедшее в свет в оригинале одиннадцатым изданием, встречено с сочувствием и нашло публикою, и что оно достигает и у нас предположенной автором цели» [Там же. С. I].

В издании напечатано и «Предисловие сочинителя», где Штекгардт отметил: «Цель этой книги – научить химическому чтению, и она будет достигнута, если ученик ознакомится с важнейшими химическими телами и явлениями, встречамыми в обыкновенной жизни» [15. С. V]. В учебнике сохранилось много карандашных помет, оставленных усердным учеником в тексте и на полях страниц.

В коллекции интерес представляет конволют под заглавием «Элементарный курс естественной истории», в нем объединены два учебника – «Зоология» и «Краткая ботаника», изданные в 1866 г. Автором их был Владимир Васильевич Григорьев (1830–1901), преподаватель естественной истории в 1-й Московской гимназии.

В предисловии к изданию «Зоологии» автор отмечает: «В настоящее время всеми признана необходимость естественной истории в ряду наук, существующих общечеловеческому образованию; предлагаемый „Элементарный курс естественной истории“ может служить первой ступенью к изучению естественной истории настолько, насколько оно необходимо всем и

каждому; цель его – служить начальным учебником как в школьном, так и в домашнем обучении» [16. С. 1].

Учебник состоит из двух глав: «Человек» и «Животные», причем глава первая занимает всего 29 страниц, а вторая 230 страниц. Учебник был одобрен в качестве пособия по зоологии для реальных училищ. На страницах в тексте и на полях имеются многочисленные подчеркивания карандашом.

Во введении к учебнику «Краткая ботаника», который состоит из семи глав и дополнен 492 политипажами, автор пишет: «Ботаника есть часть естественной истории, занимающаяся изучением растительного царства. Так как растение может быть предметом изучения с разных точек зрения, так, например, можно изучать наружные формы растений или внутреннее строение, но и жизненные их процессы и пр.» [17. С. 1]. В конце учебника помещены указатели: «Русские и латинские названия главнейших ботанических терминов» и «Алфавитный указатель названий и терминов, встречающихся в руководстве», при этом названия даны на русском и латинском языках. Помещено также «Объяснение некоторых знаков, употребляемых при описании растений». На страницах учебника в тексте имеются подчеркивания карандашом отдельных слов и словосочетаний, а страница 33-я полностью перечеркнута.

В 1872 г. профессор механики Евгений Григорьевич Котельников, работавший в Санкт-Петербургском землемельческом институте, издал сборник своих лекций «Общий элементарный курс практической механики». У Валуева сохранилось второе издание этого сборника, изданное автором в 1877 г. уже под названием «Общий элементарный курс механики» [18]. Он был внесен в каталог пособий по механике и рекомендован для использования в реальных училищах. В учебник автор поместил двадцать две лекции и «Собрание задач с их решениями», в которое включено большое количество (325) разнообразных примеров и задач. Примечательно, что на его страницах карандашом отмечены те задачи и примеры, которые ученик должен решать. Экземпляр учебника в библиотеке Валуева представлен в прекрасном цельном тканевом переплете зеленого цвета с золотым тиснением на крышках переплета и корешке. На форзаце остался ярлычок, указывающий, что переплет сделан в мастерской К.В. Экгардта, которая располагалась «на 7-й линии и Академического переулка в доме № 4–7».

В коллекцию входят не только учебники, которые Валуев покупал для сына, но и те, которые ему дарили авторы. В 1870–1880-е гг. Петр Васильевич Евстафьев (1831–1914), преподававший русскую словесность в Николаевском сиротском институте в Петербурге, подготовил и издал несколько учебников для мужских и женских институтов, гимназий и учительских семинарий. У Валуева сохранилось два его пособия по русской литературе – «Древняя русская литература (допетровский период)», к которому приложен «Классный сборник образцов русской народной поэзии: былины, песни, сказки и пословицы» (1877), и «Новая русская литература (от Петра до настоящего времени)» (1877). На последнем из них автор оставил дарственную надпись: «*Его Высокопревосходительству господину Почетному Опекуну, управляющему С.П.Б. Николаевским институтом Петру Александровичу Валуеву. С глубочайшим уважением имеет честь почтительнейше представить свой труд П.В. Евстафьев. 1877*» [19. С. 196].

Следует упомянуть и некоторые включенные в коллекцию издания, касающиеся общих вопросов организации образования. Среди них сочинения С.А. Танеева «Очерк народно-учебного устройства в королевствах Прусском и Саксонском» (1862), А.М. Гезена «Технические учебные заведения в Европе» (1874 и 1877), М. Чистякова «Курс педагогики» (1875), Н.А. Лебедева «Исторический взгляд на учреждение училищ, школ, учебных заведений и учебных обществ, послуживших к образованию русского народа с 1025 по 1855 год» (1874) и др.

В статье рассмотрена только часть коллекции изданий законодательного характера и учебников, которая входит в состав библиотеки Валуева. Выявленные и изученные издания, относящиеся к разработке новых уставов для учебных заведений в 1860-е гг. в России, дают представление о конкретных документах, с которыми он работал. Свидетельством глубокого проникновения в суть вопроса являются многочисленные карандашные пометы и записи. Другая часть коллекции – учебники – придает личности владельца необычные штрихи. Будучи высокообразованным человеком, Валуев ценил хорошие учебники: он не только приобретал их для сына, но и сохранил в своей библиотеке, несмотря на оставшиеся следы усердной работы Николая с этими книгами во время учебы. Рассмотренный в статье состав такой необычной для графа коллекции подчеркивает культурно-историческую значимость его библиотеки.

Литература

1. Колосова Г.И. Русские издания в книжном собрании графа П.А. Валуева, хранящемся в Научной библиотеке Томского государственного университета // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 241–251.
2. Валуев П.А. Дневник П.А. Валуева, министра внутренних дел. 1861–1876. М. : Изд-во Акад. наук, 1961. Т. 1, 2.
3. Никитенко А.В. Дневник в трех томах. 1858–1863. М. : Гослитиздат, 1955. Т. 2. 652 с.
4. Проект общего устава императорских Российских университетов. СПб, 1862. 35 с.
5. Журналы заседаний ученого комитета главного правления училищ по проекту Общего устава императорских Российских университетов. СПб., 1862. 480 с.
6. Проект общего устава императорских Российских университетов. [1-я ред.]. СПб., 1862. IV, 150, 10, 9 с.
7. Проект общего устава императорских Российских университетов. [2-я ред.]. СПб., 1862. IV, 139, 10, 32, 8 с.
8. Проект устава общеобразовательных учебных заведений министерства народного просвещения. СПб., 1862. IV, 98 с.
9. Замечания на проект устава общеобразовательных учебных заведений и на проект устава общего плана устройства народных училищ. СПб., 1862. Ч. 1–6.
10. Журналы заседаний ученого комитета главного правления училищ по рассмотрению проектов Устава общеобразовательных учебных заведений и Общего плана устройства народных училищ. СПб., 1863. [4], 347 с.
11. Раскин Д.И. Документальные источники по истории издания и распространения русской книги в первой половине XIX в. // Книга в России XVII–XIX в. Проблемы создания и распространения : сб. науч. тр. Л. : Изд-во Акад. наук, 1989. С. 169–174. с.
12. Сопоцинский А. Указатель книгам, одобренным ученым комитетом МНП в период с 1856 по 1885 г. 2-е изд. Киев, 1887. 407 с.
13. Малинин А.Ф. Руководство прямолинейной тригонометрии для гимназий. 5-изд., доп. М., 1870. 95 с.
14. Малинин А., Буренин К. Руководство космографии и физической географии для гимназий. 3-е изд. М., 1870. 249 с.
15. Штекгардт Ю.А. Учебник химии, или Первоначальное изучение химии при помощи самых простых опытов, без пособия наставника. 2-е изд. СПб., 1862. VII, 470, [6]с.

16. Григорьев В.В. Зоология. 4-е изд. М., 1866. 264, XVI с.
17. Григорьев В.В. Краткая ботаника. М., 1866. 434 с.
18. Котельников Е.Г. Общий элементарный курс механики с приложением собрания задач 2-е. изд. СПб., 1877. VI, 358, 48 с.
19. Колосова Г.И. Авторские инскрипты в книгах из личной библиотеки графа Валуева // Гуманитарный научный вестник. 2020. № 10. С. 192–199. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2020/10/Kolosovf/pdf>

Galina I. Kolosova, Scientific Library of Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ork_2003@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 283–293.

DOI: 10.17223/2220836/41/25

COLLECTION OF TEXTBOOKS AND PUBLICATIONS ON EDUCATION IN RUSSIA IN THE LIBRARY OF COUNT P.A. VALUEV

Keywords: P.A. Valuev; personal libraries; public education; charters of educational institutions; textbooks; Russian publications of XIX century; Scientific Library of TSU.

The book collection of the famous Russian statesman of the XIX century Count Peter Alexandrovich Valuev (1815–1890) was acquired by the Ministry of Public Education in 1885 for a university under construction in Tomsk. This article is dedicated to the content study of this book collection, stored in the Scientific Library of TSU. The subject of the study is a collection of educational books and publications on the reform of the public education system in Russia in the 1860s. The main task is to study them in the context of state activities and personal characteristics of P.A. Valuev. The methodological basis of the research is bibliographical and cultural-historical methods.

The article presents the results of studying textbooks and publications of a legislative nature on education in Russia, included in this collection.

In studying the collection, the entries in Valuev's diary, made in the period from 1861 to 1868, when he headed the Ministry of Internal Affairs, were of a great help. The article provides brief information about the state activities of Valuev in the period from 1860 to 1880.

On the eve of the Emancipation Reform of 1861 in Russia, the Ministry of Public Education, realizing the unsatisfactory state of educational institutions in the country, made a decision about their transformation. In 1856, they began with a revision of the university charter and the charter of gymnasiums and schools, adopted during the reign of Emperor Nicholas I. Only in the 1860s a consideration of the drafts of these charters prepared by this time had begun.

The first part considers publications related to the development of the new charters for educational institutions in Russia in the 1860s, which give an idea of the specific documents which Valuev worked with. "The Draft of the General Charter of Imperial Russian Universities" is presented in the collection in three different editions, published in 1862. The last draft of the charter, developed by members of scientific committee of the Ministry, was taken as the basis for the new university charter, which was published in 1863. The collection also contains "The Draft of the Charter of general education institutions", as well as the "Charter of gymnasiums and pro-gymnasiums", published in 1864. Numerous notes in copies belonging to Valuev, indicating his work on these projects, were analyzed.

Another part of the collection – textbooks – gives an unusual touch to the owner's personality. The features of textbooks stored in the library are identified and the publication histories of some of them are revealed. Among those are copies of textbooks on trigonometry, chemistry, zoology, botany, etc., which contain the notes of his youngest son Nikolai. Being a highly educated person, Valuev appreciated good textbooks: not only he acquired them for his son, but also stored them in his library, despite the remaining traces of Nikolai's diligent work with these books during his studies. The content of the collection, somewhat unusual for Count Valuev, which is considered in this article, emphasizes the cultural and historical significance of his library.

References

1. Kolosova, G.I. (2019) Russian editions in the book collection of Count P.A. Valuev, stored in the Research Library of the Tomsk State University. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 34. pp. 241–251. (In Russian). DOI: 10.17223/2220836/34/25

2. Valuev, P.A. (1961) *Dnevnik P.A. Valueva, ministra vnutrennikh del. 1861–1876* [The Diary of P.A. Valuev, Minister of Internal Affairs. 1861–1876]. Vol. 1–2. Moscow: USSR AS.
3. Nikitenko, A.V. (1955) *Dnevnik v trekh tomakh* [Diary in three vols]. Vol. 2. Moscow: Goslitizdat.
4. Russia. (1862a) *Proekt obshchego ustava imperatorskikh Rossiyskikh universitetov* [Draft general charter of the imperial Russian universities]. St. Petersburg: [s.n.].
5. Russia. (1862b) *Zhurnaly zasedaniy uchenogo komiteta glavnogo pravleniya uchilishch po projektu Obshchego ustava imperatorskikh Rossiyskikh universitetov* [Journals of meetings of the Academic Committee of the Main Board of Schools on the draft General Charter of the Imperial Russian Universities]. St. Petersburg: [s.n.].
6. Russia. (1862c) *Proekt obshchego ustava imperatorskikh Rossiyskikh universitetov* [Draft General Charter of the Imperial Russian Universities]. 1st ed. St. Petersburg: [s.n.].
7. Russia. (1862d) *Proekt obshchego ustava imperatorskikh Rossiyskikh universitetov* [Draft General Charter of the Imperial Russian Universities]. 2nd ed. St. Petersburg: [s.n.].
8. Russia. (1862e) *Proekt ustava obshcheobrazovatel'nykh uchebnykh zavedeniy ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Draft charter of general education institutions of the Ministry of Public Education]. St. Petersburg: [s.n.].
9. Russia. (1862f) *Zamechaniya na proekt ustava obshcheobrazovatel'nykh uchebnykh zavedeniy i na proekt ustava obshchego plana ustroystva narodnykh uchilishch* [Comments on the draft Charter of General Education Institutions and on the draft Charter of the General Plan for the Organization of Public Schools]. Parts 1–6. St. Petersburg: [s.n.].
10. Russia. (1863) *Zhurnaly zasedaniy uchenogo komiteta glavnogo pravleniya uchilishch po rassmotreniyu proektor Ustava obshcheobrazovatel'nykh uchebnykh zavedeniy i Obshchego plana ustroystva narodnykh uchilishch* [Records of the meetings of the Academic Committee of the Main Board of Schools for the consideration of the draft Charter of General Education Institutions and the General Plan for the Organization of Public Schools]. St. Petersburg: [s.n.].
11. Raskin, D.I. (1989) Dokumental'nye istochniki po istorii izdaniya i rasprostraneniya russkoy knigi v pervoy polovine XIX v. [Documentary sources on the history of the publication and distribution of Russian books in the first half of the 19th century]. In: *Kniga v Rossii XVII – XIX v. Problemy sozdaniya i rasprostraneniya* [Book in Russia of the 17th – 19th centuries. Problems of creation and distribution]. Leningrad: USSR AS. pp. 169–174. s.
12. Sopotsinskiy, A. (1887) *Ukazatel' knigam, odobrennym uchenym komitetom MNP v period s 1856 po 1885 g.* [Index to books approved by the scientific committee of the Ministry of Education in from 1856 to 1885]. 2nd ed. Kiev: [s.n.].
13. Malinin, A.F. (1870) *Rukovodstvo pryamolineynoy trigonometrii dlya gimnaziy* [A Guide to Rectilinear Trigonometry for Grammar Schools]. 5th ed. Moscow: A. Mamontov.
14. Malinin, A. & Burenin, K. (1870) *Rukovodstvo kosmografii i fizicheskoy geografii dlya gimnaziy* [A Guide to Cosmography and Physical Geography for Gymnasiums]. 3rd ed. Moscow: [s.n.].
15. Shtekgardt, Yu.A. (1862) *Uchebnik khimii, ili Pervonachal'noe izuchenie khimii pri pomoshchi samykh prostykh optyov, bez posobiya nastavnika* [Chemistry, or Initial study of chemistry using the simplest experiments, without the help of a mentor]. 2nd ed. St. Petersburg: [s.n.].
16. Grigoriev, V.V. (1866a) *Zoologiya* [Zoology]. 4th ed. Moscow: [s.n.].
17. Grigoriev, V.V. (1866b) *Kratkaya botanika* [Brief Botany]. Moscow: [s.n.].
18. Kotelnikov, E. G. (1877) *Obshchiy elementarnyy kurs mehaniki s prilozheniem sobraniya zadach* [General elementary course in mechanics with the collection of assignments]. 2nd ed. St. Petersburg: [s.n.].
19. Kolosova, G.I. (2020) Author's inscriptions in books from the personal library of Count Valuev. *Gumanitarnyy nauchnyy vestnik*. 10. pp. 192–199. (In Russian). DOI: 10.5281/zenodo.427760

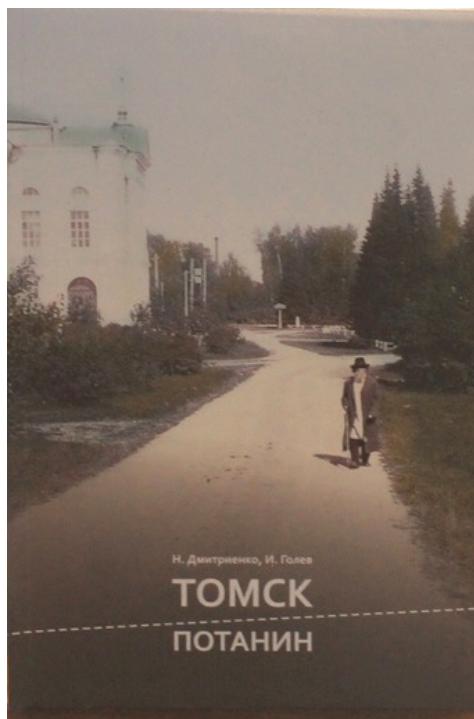
РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 94:069(5)
DOI: 10.17223/22220836/41/26

Е.А. Андреева

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ТОМСК_ПОТАНИН: ЭКСКУРСИОННЫЙ МАРШРУТ»

Дмитриенко Н.М., Голев И.А. Томск_Потанин : экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 128 с.



В конце 2020 г. в издательстве ТГУ вышла в свет уже третья книга из цикла «Томск... экскурсионный маршрут». Как и предыдущие, она была подготовлена на кафедре музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Томского государственного университета. Предшествующие две были посвящены 70-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне [1] и 100-летию российской революции 1917 г. [2]. На этот раз экскурсионный маршрут пролег по местам, связанным с пребыванием в нашем городе известного исследователя Азии, путеше-

ственника и общественного деятеля, почетного гражданина Томска и Сибири Григория Николаевича Потанина (1835–1920). Издание оказалось приурочено к юбилейным датам в биографии знаменитого сибиряка.

Вообще экскурсия на тему пребывания Потанина в Томске вполне правомерна. В нашем городе Григорий Николаевич прожил около двух десятков лет. Здесь вершились события, которые сыграли большую роль в его судьбе. Первое пребывание в Томске (1858) кратковременное, но важное: благодаря помощи ссыльного М.А. Бакунина удалось достать средства для реализации мечты вышедшего в отставку молодого казака – учиться в Петербургском университете. Второй раз Потанин оказался в Томске в 1864 г. и прожил здесь около полугода, получив место столоначальника по крестьянским и инородческим делам и ведя уроки в местных гимназиях. В это время шло формирование общественно-политической позиции Потанина, круга его научных интересов. Надолго покинуть город участнику кружка молодых вольнодумцев пришлось в качестве арестанта – началось дело «о сибирском сепаратизме», в эпицентре которого был наш герой. Позже, в 1902–1920 гг., Потанин оказался в Томске в зените своей научной славы, в окружении общественного признания и почета. В это время Григорий Николаевич находился на пике своей общественно-политической активности. Здесь же, в Томске, закончился земной путь «сибирского Льва Толстого».

Но знаменитый земляк – не единственный персонаж экскурсионного рассказа. Второй герой – сам город Томск, точнее, события его общественной, политической, культурной жизни в потанинское время. Томская история середины 1860-х гг. и начала XX столетия оказалась тесно сплетена с судьбой Григория Николаевича. Томск с его специфическим для Сибири той поры сгущением общественной, научной, интеллигентской, политической жизни стал выбором Потанина. В свою очередь, пользуясь большим авторитетом и симпатиями людей, Григорий Николаевич являлся одним из инициаторов многих полезных начинаний, вдохновляющим ядром, вокруг которого концентрировались группа идейных единомышленников и более широкий круг томской интеллигенции. Эта взаимосвязь стала смысловым камертоном издания.

Издание содержит описание экскурсионного маршрута, его объектов и, очевидно, имеет прикладной характер. Оно представляет интерес для работающих в городе экскурсоводов и в целом для томской туристической отрасли. Но круг потенциальных читателей этой книжки гораздо больше. Предназначена она для широкой публики – для «читателей, интересующихся российской историей». И этот адресат обозначен совершенно справедливо. Не только потому, что издание посвящено одному из ярких деятелей русской истории второй половины XIX – начала XX в., но и потому, как оно сделано.

Любому, взявшему его в руки, бросается в глаза обилие иллюстраций, причем собранных из многих томских хранилищ – областных и вузовских музеев, библиотек, архивов. Публикуются портреты Потанина, его знакомых, репродукции картин сибирских художников, зарисовки этнографов, обложки научных трудов, газетные страницы, мемориальные предметы и, конечно, изображения улиц и зданий Томска – объектов экскурсионного показа. Причем последние даются, как правило, в двух видах: XIX – начала XX столетия и современном. Иллюстрации щедро увеличивают объем «портфеля» экскур-

совода», позволяя демонстрацией его содержимого удлинить визуальный ряд экскурсии, и превращает книжку в симпатичное «подарочное издание».

Кроме того, новая книга принадлежит к жанру научно-популярной литературы. Написана простым, ясным языком, читается с удовольствием. При этом создана профессиональными историками, которые хорошо ориентируются в ситуации современного «потаниноведения» и вносят в него свой вклад (хотя жанр научно-популярного издания их к этому и «не обязывал»). Авторы, конечно, использовали работы своих коллег и собственные публикации, ненавязчиво знакомя читателя с некоторыми выводами современной историографии. Но не только труды историков легли в основу книжки. Ссылки даются и на первоисточники, в том числе неопубликованные, архивные, что, несомненно, является плюсом к научной составляющей данного издания. Хочется выделить и такую особенность книжки, как систематическое цитирование отрывков из воспоминаний, писем самого Потанина и его современников. Это придает работе аргументированность, научную убедительность, а также своего рода шарм, позволяя читателю проникнуться обаянием личности Григория Николаевича и колоритом ушедшей эпохи.

Рецензируемая работа повторяет уже апробированную предыдущими изданиями серии структуру и состоит из двух основных частей. Первая часть занимает два десятка страниц и названа «Томск в жизни Потанина, Потанин в жизни Томска». Данный заголовок задает тон всей книжке-экскурсии. Именно этот сюжет стал для нее генеральным, а томские периоды биографии знаменитого сибиряка рассмотрены более обстоятельно. Впрочем, первая часть в большей или меньшей степени подробности освещает весь жизненный путь Григория Николаевича, следуя значимым перипетиям его судьбы, начиная от времени появления на свет в семье казачьего офицера станицы Ямышевской Баянаульского округа на Иртышской казачьей линии (по этому поводу в работе приводится текст метрической выписки о рождении и крещении Потанина [3. С. 3]). Биографический очерк получился сравнительно кратким, но информативно емким. При этом делается акцент на формировании научных и общественных интересов Григория Потанина, становлении и развитии его как ученого и общественного деятеля. Уделяется внимание его политической активности: вовлеченности в пресловутое «Дело о сибирском сепаратизме» 1860-х гг., участию в томских событиях Первой русской революции и 1917 г., антибольшевистской позиции в период Гражданской войны.

В этой связи трудно обойти то, что являлось ядром общественной, идейной позиции героя очерка, – так называемое «сибирское областничество». Авторы книжки не стали вступать в прямую полемику с выразителями оценки о крайне сепаратистских устремлениях Потанина и его приверженцев, но передали слово самому Потанину. Они привели высказывания вождя «сибирского патриотизма», которые подводят читателей к мысли об отсутствии у него идеи об отделении Сибири от метрополии, а желании всего лишь снять преграды для развития края, в том числе путем расширения самоуправления в рамках российского государства.

Экспедиционная эпопея Потанина обозначена сжатой фактологической справкой, впрочем, достаточной для понимания его роли как исследователя Азии. Тем более, эта тема выходит за рамки экскурсионного рассказа, сосредоточенного на жизни исследователя в Томске.

Биографический очерк в кратком, но емком виде дает цельную картину жизни и деятельности Г.Н. Потанина. Этот очерк имеет не только самостоятельное значение, но может служить резервом информации для бесед на экскурсионном маршруте. Во второй части тема получает дальнейшее развитие, насыщаясь новыми сведениями, приуроченными к определенным объектам показа.

Эту вторую часть книжки можно рассматривать как собственно «экскурсоводку» – сопряженную с общей темой череду небольших очерков о каждом из объектов, расположенных последовательно по маршруту. Всего объектов выделено 16 (при рассказе по 5–7 минут о каждом из них экскурсия должна занять часа два без учета дороги).

Бросается в глаза особенность экскурсии, которая может показаться странной для путешествия, посвященного личности, – сравнительно немного экскурсионных объектов связано с местами проживания героя повествования. Указано два таких: здание бывшей частной гимназии Н.А. Тихонравовой (пр. Фрунзе, 14), в квартире которой одно время жил Потанин, и бывшие госпитальные клиники университета (пр. Ленина, 4), в которых Григорий Николаевич провел последние дни своей жизни (а может быть, и месяцы, по предложению авторов книжки).

Впрочем, для такой странности можно найти объяснение. Причина не в том, что выяснение мест жительства Григория Николаевича, неоднократно переезжавшего с квартиры на квартиру, представляет собой затруднение. Авторам удалось отчасти с ним справиться: в первом разделе указывается несколько адресов съемных квартир Потанина разного времени (так что при желании экскурсовод может изменить маршрут, воспользовавшись этой подсказкой). И дело не только в том, что в Томске нет мемориальной квартиры великого путешественника с реконструированным интерьером и чертами домашнего быта (к слову сказать, весьма скромного по причине непримятательности в этом отношении Григория Николаевича и его весьма ограниченных средств). Мы возвращаемся снова к тому, что именно общественная деятельность Г.Н. Потанина была взята в фокус внимания экскурсионного рассказа. И она была настолько разнообразна и богата на события, настолько широк круг общественных интересов и общения, что в сюжете «Потанин и Томск» нашлось немного места для освещения приватного быта героя повествования.

Авторы «экскурсоводки» постарались проложить маршрут оптимальным образом, выстроить его так, чтобы, с одной стороны, повествование о жизни человека развивалось последовательно, с другой – оптимально и последовательно выстраивался путь в городском пространстве.

Первый объект предлагаемой экскурсии – здание бывшей мужской гимназии, в которой Григорий Николаевич в 1865 г. преподавал естественные науки (пр. Ленина, 129). Это начальная точка «хронологической шкалы» рассказа экскурсовода на маршруте. Конечной стала остановка в Университетской роще, в которой ныне находится могила исследователя Азии.

Однако, отметив эти крайние даты, экскурсия в целом не привержена жесткой исторической последовательности описываемых событий. Рассказ о других объектах по экскурсионному маршруту следует не столько хронологии повествования, сколько преследует цель раскрыть какую-либо сторону деятельности и личности Потанина, повествуя о событиях в биографии героя,

его публичных выступлениях, круге знакомств, занятий, связанных с тем или иным зданием. Но, что характерно, не только об этом. Говорится, как правило, еще об истории зданий, о персонах, связанных с нею.

Например, в очерке о Доме Науки (пл. Соляная, 4) речь идет о его создании, о посещении Потаниным публичных лекций, которые проходили здесь, об интересе исследователя Азии к шаманизму и религиозным верованиям сибирских народов, а также содержатся сведения о создателе Дома Науки П.И. Макушине, алтайском художнике Г.И. Гуркине, композиторе и исследователе шаманизма А.В. Анохине.

Рассказ о Бесплатной библиотеке и Музее прикладных знаний (ул. К. Маркса, 25), истории их общественного и политического «использования» сочетается с рассказами о купце-благотворителе П.В. Михайлове и о Потанине как музейном деятеле.

История биржевого корпуса (пл. Ленина, 2) позволила авторам книги рассказать о томских художниках и Потанине как почетном члене Томского общества любителей живописи. И так далее.

Подобным образом, в связке «Потанин – общественная и политическая жизнь Томска», и развивается экскурсия. В список ее объектов кроме упомянутых вошли также строения, в которых ранее располагались магазин П.И. Макушина (пер. Батенькова, 5), «Сибирское товарищество печатного дела» (пер. Нахановича, 9), городские дума и управа (пр. Ленина, 78), общественное собрание (пр. Ленина, 50), архиерейский дом (пр. Ленина, 75), Томское губернское управление (пл. Ново-Соборная, 1), горный корпус Томского технологического института (ул. Советская, 73), библиотека университета (пр. Ленина, 34а), сам университет (пр. Ленина, 36). Как можно заметить по названным адресам, маршрут экскурсии выстроен удачно. Он почти полностью проходит в наиболее насыщенной историческими памятниками центральной части города и практически не имеет «петель», возвратного движения по маршруту (если иметь в виду близко расположенные параллельные улицы, с помощью которых такой «петли» можно избежать).

Каждый из очерков, несмотря на свою краткость, содержит массу точно подобранных, ярких, интересных сведений, нередко мало знакомых «обычному» томичу. Приводимые в книжке детали, подробности биографии Потанина, жизни Томска потанинского времени способны не только «оживить» экскурсию, но превращают издание в своего рода справочник по теме «Томск и Потанин». В таком концентрированном виде, насыщенном топографической конкретикой, эта тема в литературе еще не представлялась.

Новое издание удачно пополнило собой коллекцию по томскому краеведению и обещает стать одной из настольных книг для профессионалов и любителей местной истории.

Литература

1. Дмитриенко Н.М., Рачковский П.Ю., Глухов В.С. Томск: дорога к Победе : экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2015. 78 с.
2. Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И. В Томске в 1917 году : экскурсионный маршрут. Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. 181 с.
3. Дмитриенко Н.М., Голев И.А. Томск_Потанин : экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 128 с.

Elena A. Andreeva, Tomsk Regional Museum named after M.B. Shatilov (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: nurrikissam@list.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 294–299.

DOI: 10.17223/2220836/41/26

TOMSK_POTANIN: EXCURSION ROUTE. REVIEW OF THE BOOK: DMITRIEN-KO N.M., GÖLEV I.A. TOMSK_POTANIN: EXCURSION ROUTE / SCIENTIFIC. ED. E.I. CHERNYAK. TOMSK: PUBLISHING HOUSE OF VOL. UNIVERSITY, 2020.128 P.

References

1. Dmitrienko, N.M., Rachkovskiy, P.Yu. & Glukhov, V.S. (2015) *Tomsk: doroga k Pobede: ekskursionnyy marshrut* [Tomsk: The Road to Victory: an excursion route]. Tomsk: Tomsk State University.
2. Dmitrienko, N.M. & Chernyak, E.I. (2017) *V Tomske v 1917 godu: ekskursionnyy marshrut* [In Tomsk in 1917: an excursion route]. Tomsk: Tomsk State University.
3. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) *Tomsk_Potanin: ekskursionnyy marshrut* [Tomsk_Potanin: an excursion route]. Tomsk: Tomsk State University.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аганина Надежда Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент факультета дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург).

E-mail: mashanadya@gmail.com

Андреева Елена Анатольевна – кандидат исторических наук, заведующая научно-исследовательским отделом Томского областного краеведческого музея им. М.Б. Шатилова (Томск).

E-mail: nurrikissam@list.ru

Балабанов Павел Иванович – доктор философских наук, профессор кафедры философии, права и социально-политических дисциплин Кемеровского государственного института культуры (Кемерово).

E-mail: philosov416@kemguki.ru

Базилевич Михаил Евгеньевич – кандидат архитектуры, доцент кафедры архитектуры и урбанистики Тихоокеанского государственного университета (Хабаровск).

E-mail: mikhailbazilevich@gmail.com

Бардина Прасковья Елизовна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела археологии и этнографии Музея г. Северска.

E-mail: bpe-100@mail.ru

Березовская Светлана Владимировна – директор Музея г. Северска.

E-mail: severskmus@mail.ru

Блянкинштейн Ольга Николаевна – кандидат архитектуры, доцент кафедры архитектурного проектирования Института архитектуры и дизайна Сибирский федеральный университет (Красноярск).

E-mail: olga_bon23@mail.ru

Водопьянова Елена Викторовна – доктор философских наук, главный научный сотрудник Центра культурологии Института Европы РАН (Москва).

E-mail: veritas-41@yandex.ru

Горбатов Алексей Владимирович – доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории и социально-политических наук Кемеровского государственного университета (Кемерово).

E-mail: gorbn1965@yandex.ru

Гультиева Галина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории языка и переводоведения Санкт-Петербургского государственного экономического университета (Санкт-Петербург).

E-mail: galina-gultyeva@yandex.ru

Демченко Георгий Александрович – соискатель кафедры музейного дела Кемеровского государственного института культуры; руководитель курсов православных звонарей «Кузнецкая звонница» при Кемеровском епархиальном управлении (Кемерово).

E-mail: kemzvon@mail.ru

Дмитриева Наталья Юрьевна – кандидат философских наук, доцент кафедры музыкально-художественного образования Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева.

E-mail: n.yu.dmitrieva@list.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

Едакина Дарья Андреевна – младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: sagaan09@yandex.ru

Ермолова Александра Ивановна – аспирант кафедры антропологии и этнологии Факультета исторических и политических наук Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: mery-05@mail.ru

Жердев Виталий Викторович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Харьковской государственной академии дизайна и искусств (Харьков, Украина).

E-mail: vzherdyev@hotmail.com

Зуев Илья Николаевич – доцент факультета искусств и дизайна Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: z_ilya@list.ru

Караченцев Иван Сергеевич – аспирант кафедры музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: ivankarachencev@gmail.com

Ким Антон Андреевич – кандидат архитектуры, старший преподаватель кафедры архитектуры и урбанистики Тихоокеанского государственного университета (Хабаровск).

E-mail: ant.kim@mail.ru

Колосова Галина Иосифовна – главный библиотекарь отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: ork_2003@mail.ru

Корниенко Михаил Анатольевич – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Лаборатории междисциплинарных исследований Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: m.kornienko1@gmail.com

Коробейникова Лариса Александровна – доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: larisa_korobeynikova@rambler.ru

Кузовенкова Юлия Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии Самарского государственного медицинского университета Минздрава России (Самара).

E-mail: mirta-80@mail.ru

Куклинова Ирина Анатольевна – кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург).

E-mail: i_kuklinova@mail.ru

Малютина Татьяна Васильевна – преподаватель Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования г. Красноярска «Детская школа искусств № 6».

E-mail: v.nesterov2010@yandex.ru

Мороз Татьяна Ивановна – кандидат философских наук, доцент кафедры музыкоznания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры (Кемерово).

E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Мусухранов Игорь Леонидович – старший преподаватель кафедры хореографии Алтайского государственного института культуры (Барнаул).

E-mail: z_ilya@list.ru

Ненашева Лариса Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и речевой культуры Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова (Архангельск).

E-mail: jazyk@atknet.ru

Плетнева Людмила Михайловна – доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории, археологии и этнологии историко-филологического факультета Томского государственного педагогического университета (Томск).

E-mail: tspu_kae@mail.ru

Поморцева Нина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкоznания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры (Кемерово).

E-mail: musiclogist@mail.ru

Попкова Наталья Алексеевна – старший преподаватель кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: so1omka@rambler.ru

Рагужина Олеся Ивановна – ассистент Пензенского государственного университета архитектуры и строительства (Пенза).

E-mail: kotiseledka@gmail.com

Романова Екатерина Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент факультета массовых коммуникаций, филологии и политологии Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: katrom7@mail.ru

Родионова Дарья Дмитриевна – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музейного дела Кемеровского государственного института культуры (Кемерово).

E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

Рябченко Даниил Олегович – аспирант Школы инженерного предпринимательства Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).

E-mail: info@latat.org

Савельев Матвей Вячеславович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: sawmat@mail.ru

Стеклова Ирина Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры рисунка, живописи и скульптуры Пензенского государственного университета архитектуры и строительства (Пенза); Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва).

E-mail: i_steklo60@mail.ru

Суворова Анна Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь).

E-mail: suvorova_anna@mail.ru

Третьякова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент факультета дизайна Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург).

E-mail: mashanadya@gmail.com

Унагаева Наталья Александровна – кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: nataliav45@mail.ru

Федченко Ирина Геннадьевна – кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: ifedchenk@inbox.ru

Цурикова Александра Владимировна – заместитель руководителя отдела археологии и этнографии Музея г. Северска.

E-mail: severskmu@mail.ru

Черняк Эдуард Исаакович – профессор, доктор исторических наук, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

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

Чуй Яна Владимировна – кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: yanachuy@mail.ru

Яркова Елена Николаевна – доктор философских наук, профессор кафедры философии Тюменского государственного университета (Тюмень).

E-mail: mimus.lena@mail.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2021. № 41**

Редактор *К.Г. Шилько*

Корректор *Е.Г. Шумская*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Якобсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 29.03.2021 г. Дата выхода в свет 21.04.2021 г.

Формат 70x100¹/16. Печ. л. 19; усл. печ. л. 24,7; уч.-изд. л. 26,1.

Тираж 50 экз. Заказ № 4631. Цена свободная.

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Томский государственный университет

Издание отпечатано на оборудовании Издательства
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