

ВЕСТНИК
ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Tomsk State University
Journal of Cultural Studies and Art History

Научный журнал

2021

№ 42

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, профессор каф. музеологии факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва);
доктор **Марац Ласло**, доцент кафедры европейских исследований, гуманитарный факультет, университет Амстердама (Нидерланды);
А.Н. Багашев, д-р ист. наук, директор Института проблем освоения Севера СО РАН (Тюмень);
Т.К. Щеглова, д-р ист. наук, профессор, зав. каф. отечественной истории исторического факультета Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул);
Дэвид Николас, профессор, руководитель исследовательской группы CIBER Research Ltd (United Kingdom), профессор университета Теннесси (США);
Карло Гинзбург, профессор, почетный профессор Калифорнийского университета (Италия);
Мария Лорена Аморос Бласко, художник, исследователь, автор научных статей и монографий, преподаватель живописи университета Мурсии (Испания);
Е.О. Купровская, канд. искусствоведения, д-р музыковедения университета Сорбонна (Париж, Франция);
Лю Лянь, канд. искусствоведения, институт музыки Циндаоского университета (Китай);
К.Г. Филева, канд. психол. наук, доцент Академии музыкальных, танцевальных и изобразительных искусств (Пловдив, Болгария);
Йорг Гляйтер, профессор, директор Института архитектуры и зав. кафедрой теории архитектуры Технического университета Берлина (Германия);
Н.П. Коляденко, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки;
Н.С. Бажанов, д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки;
EDITORIAL COUNCIL
P.L. Volk (Tomsk, Russia);
D.V. Galkin (Tomsk, Russia);
O.L. Lavrik (Novosibirsk, Russia);
A.A. Sundieva (Moscow, Russia);
Maracz Laszlo (Amsterdam, the Netherlands);
A.N. Bagashev (Tyumen, Russia);
T.K. Shcheglova (Barnaul, Russia);
David Nicholas (United Kingdom, USA);
Carlo Ginzburg (Italy, USA);
María Lorena Amorós Blasco (Murcia, Spain);
E.O. Kuprovskaya (Paris, France);
Liu Lian (Qingdao, People's Republic of China);
K.G. Fileva (Plovdiv, Bulgaria);
Joerg H. Gleiter (Berlin, Germany);
N.P. Kolyadenko (Novosibirsk, Russia);
N.S. Bazhanov (Novosibirsk, Russia);

П.С. Волкова, д-р искусствоведения, профессор, профессор каф. социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета (Краснодар);
И.И. Горлова, д-р филос. наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва (Краснодар);
Н.Л. Прокопова, д-р культурологии, профессор, зав. лабораторией теоретических и методологических проблем искусствоведения Кемеровского государственного института культуры;
О.В. Синельникова, д-р искусствоведения, профессор Кемеровского государственного института культуры;
И.Г. Умнова, д-р искусствоведения, доцент, зав. каф. музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

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

Э.И. Черняк, гл. редактор, д-р ист. наук, профессор, зав. каф. музеологии, культурного и природного наследия;
К.А. Кузоро, отв. секретарь, канд. ист. наук, доцент каф. библиотечно-информационной деятельности;
В.Е. Буденкова, канд. филос. наук, доцент каф. культурологии, теории и истории культуры;
Л.В. Булгакова, канд. искусствоведения, доцент, зав. каф. инструментального исполнительства;
О.А. Жеравина, канд. ист. наук, доцент, зав. каф. библиотечно-информационной деятельности;
Л.А. Коробейникова, д-р филос. наук, профессор каф. культурологии, теории и истории культуры;
И.Е. Максимова, канд. ист. наук, доцент каф. культурологии, теории и истории культуры;
Е.А. Приходовская, д-р искусствоведения, доцент каф. хорового дирижирования и вокального искусства;
Е.Н. Савельева, канд. филос. наук, доцент, зав. каф. культурологии, теории и истории культуры;

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

Бабошко Е. Ю., Галкин Д. В. Проблема современности как культурно-исторической тотальности в исследованиях Бориса Гройса	5
Би Чжичен. Об эволюции форм композиции каменных рельефов эпохи Хань провинции Шаньдун.....	19
Блякинштейн О.Н., Попкова Н.А. Эволюция и социокультурная значимость «зеленых» общественных пространств Красноярск.....	29
Васильева Е.В., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы.....	43
Галкин Д.В., Куклина А.Ю. Синхронизация современности: «ризомы» современного российского искусства в глобальном и региональном контексте.....	53
Гук А.А. Эволюция пространственно-временных параметров аудиовизуальных образов в процессе создания экранных произведений (на материале фотографии, кино, телевидения, видео).....	65
Денисова Г.Л. Противопоставление в карикатуре Великой Отечественной войны.....	75
Дюкин С.Г. Стиль жизни в рок-культуре.....	92
Красикова К.В. Трансформация представлений о фотографии: систематизация существующих подходов.....	100
Познин В.Ф. Особенности стилистики российских арт-фильмов начала XXI века	109
Рябинина Е.В., Коваленко И.И., Хорошев А.Н. Пространство историчности в цифровой парадигме культуры	124
Савельев М.В., Унагаева Н.А., Федченко И.Г. Особенности формирования открытых общественных пространств Красноярск в зоне влияния объектов культурного наследия	135
Чмыхало А.Ю., Коробейникова Л.А. Барьеры в развитии умного образования (Smart Education): специфика социокультурной среды России	158

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Денисов Н.Г., Храмов В.Б. Международный конкурс имени П.И. Чайковского как феномен интернет-трансляции	174
Казанцева Т.Г. Тобольский Ирмолонг святителя Филофея	181
Покровская Н.Н. Культура игры, звукоизвлечение и звук у арфиста	195
Поморов С.Б., Прохоров С.А., Шадури А.В., Прохоров Н.С. Архитектура и дизайн: новации в художественной подготовке по изобразительным дисциплинам в проектной сфере	204
Решетова Н.М. Особенности музыкальной драматургии детских кукольных спектаклей.....	214
Чернышова Е.Н., Тяглова С.А. Формирование культурных ценностей студентов в процессе обработки русской народной песни	223
Шахметова А.К. Музыкальные и вербальные компоненты в мусульманском богослужении.....	231

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Голев И.А. Эпистолярное наследие Г.Н. Потанина в контексте археографии.....	239
Едакина Д.А., Черняк Э.И. Памятники архитектурного наследия России: опыт типологической классификации	245
Караченцев И.С., Дмитриенко Н.М. Правовая база становления музейного дела Императорского Томского университета.....	257
Ландик О.А. Развитие научно-исследовательской деятельности в музеях Омской области в 1960–1980-х гг.	264
Лукина Н.В. Местные духи манси: локусы, пространство, связи.....	274
Новосельская В.В. Возможности и правовые основания актуализации культурного наследия как ресурса туристской отрасли Крыма.....	287

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

Голев И.А. Эдисон Денисов: письмо учителю	300
---	-----

ПАМЯТИ КОЛЛЕГ

Белоусова Н.А., Боголепова Л.З., Китова Л.Ю. Кимеев Валерий Макарович – историк, этнограф, музейвед (21.10.1952–04.01.2021).....	302
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	308

CONTENTS

CULTUROLOGY, THE THEORY AND CULTURAL HISTORY

Baboshko E.Y., Galkin D.V. The issue of contemporaneity as cultural and historical totality in the works of Boris Groys.....	5
Bi Zhicheng The evolution of the forms of shandong province's stone reliefs composition of the Han era.....	19
Bliankinshyein O.N., Popkova N.A. Evolution and Cultural Significance of Green Public Spaces in Krasnoyarsk.....	29
Vasil'eva E.V., Bu I. Ru Ware Pottery and the Principles of Minimalism: to the Problem of the Sense of Form.....	43
Galkin D.V., Kuklina A.Y. Synchronization of Modernity: "rhizome" of Russian contemporary art in global and regional context.....	53
Guk A.A. Evolution of spatial-time parameters of audiovisual images in the process of creating the screen masterpieces (on the facts of photography, film, television, video).....	65
Denisova G.L. Contrast in political cartoons of the Great Patriotic War.....	75
Dyukin S.G. The life style in rock-culture.....	92
Krasikova K.V. Transforming ideas about photography: systematizing existing approaches.....	100
Poznin V.F. Russian arthouse films of the early XXI century: features of artistic style.....	109
Ryabinina E.V., Kovalenko I.I., Khoroshev A.N. The space of historicity in the digital paradigm of culture.....	124
Saveliev M.V., Fedchenko I.G., Unagaeva N.A. The features of public space formation within cultural heritage areas of influence.....	135
Chmykhalo A.Yu., Korobeynikova L.A. Barriers in development of Smart education: socio-cultural peculiarities of Russia.....	158

ART HISTORY

Denisov N.G., Khramov V.B. International Tchaikovsky Competition as a phenomenon of webcast.....	174
Kazantseva T.G. Tobolsk Irmologion of Sainted Philotheus.....	181
Pokrovskaya N.N. The culture of the game, the sound production and the sound of harpists.....	195
Pomorov S.B., Prokhorov S.A., Shadurin A.V., Prokhorov N.S. Architecture and design: substitution in arttraning of decorative disciplines in project field.....	204
Reshetova N.M. Musical dramatics of children's puppet show.....	214
Chernysheva E.N., Tyaglova S.A. Formation of cultural values of students in the processing of Russian folk songs.....	223
Shaiakhmetova A.K. The complex of musical and verbal component in Muslim divine service.....	231

CULTURAL HERITAGE

Golev I.A. Potanin's epistolar heritage in the context of archeography.....	239
Edakina D.A., Chernyak E.I. Monuments of Russian architectural heritage: experience of typological classification.....	245
Karachencev I.S., Dmitrienko N.M. The legal basis for the formation of the museum science of Imperial Tomsk University.....	257
Landik O.A. The development of research activities in museums of the Omsk region in the 1960–1980s.....	264
Lukina N.V. Local spirits of the Mansi people: loci, space, ties.....	274
Novoselskaya V.V. Opportunities and legal grounds for actualization of the cultural heritage as a resource of tourism industry of the Crimea.....	287

REVIEWS, CRITIQUES, BIBLIOGRAPHY

Golev I.A. Edison Denisov: a letter to the teacher.....	300
--	-----

IN MEMORY OF COLLEAGUES

Belousova N.A., Bogolepova L.Z., Kitova L.Yu. Kimeev Valery Makarovich – historian, ethnographer, museologist (21.10.1952–04.01.2021).....	302
---	-----

INFORMATIONS ABOUT THE AUTHORS.....	308
-------------------------------------	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.01

DOI: 10.17223/22220836/42/1

Е.Ю. Бабошко, Д.В. Галкин

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОСТИ КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТОТАЛЬНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ БОРИСА ГРОЙСА

Рассматривается проблематика определения современности как культурно-исторической тотальности на материале исследований известного теоретика Бориса Гройса. Важным вкладом философа являются дальнейшая разработка тезиса о художественном языке как основе конструирования современности и «естественный отбор» художественных конструкций современности, который не сводится к пост-модернистскому варианту «полилога», а предполагает своего рода ниши и «стабилизации» инвариантов современности, становящихся естественным образом комплементарными в силу простого столкновения/наложения в общем временном контексте. Это не мешает различным политическим силам превращать их в локально доминирующие образы современности (как в случае Gesamtkunstwerk Сталина). Современное искусство дает нам некоторый «крючок» простого опыта, чтобы оставалась иллюзия переживания какой-то единой и как будто тотальной современности. Ключевые слова: современность, современное искусство, модернизм, тотальное произведение искусства, Борис Гройс.

Проблема современности в целом, как и аспект ее возникновения в области художественных практик, вызывает интерес множества исследователей и получила широкое толкование в научных и философских трудах. В общефилософском контексте понятие современности традиционно сопоставляется с исторической ситуацией (О. Шпенглер), освобождением от диктата патернализма и традиций (Г. Гегель, Ф. Ницше), а также субъективным восприятием реальности индивидом (М. Хайдеггер). С нашей точки зрения, эти подходы требуют также поворота к проблеме современности через осмысление тех средств, которыми конструируются и осмысляются координаты современного мира. Кроме того, раскрытие проблемы требует соединения некоего концепта актуального физического времени, не являющегося чисто индивидуальным, с его ценностным содержанием, значимым для многих.

На этом основании возникает вопрос языка описания современности, каким, по нашему мнению, может быть искусство. Современность характеризуется через призму формирования представлений о ней в области искусства, как своеобразная художественно-эстетическая реакция культуры на преобладание в ней устаревших тенденций с помощью уникального языка художественных форм (Ш. Бодлер, Ю. Хабермас, Дж. Агамбен, Б. Гройс).

Принципиально важной представляется нам в этом аспекте позиция теоретика и историка современного искусства Бориса Гройса, поскольку он, со

свойственной ему порой категоричностью, формулирует аргумент следующим образом: идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обуславливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [1]. Вместе с тем, утверждая, что «искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа» [2], Б. Гройс приводит нас к мысли, что в сфере искусства формируется важная рефлексивная дистанция по отношению к различным социально-историческим ситуациям, позволяющая художнику из позиции автономии осмыслить происходящее максимально комплексно в языке художественного образа. Однако важнее всего, на наш взгляд, то, что Б. Гройсу не только удалось провести параллель между культурными и социально-историческими процессами, анализируя влияние художественных стратегий в искусстве на динамику процессов в обществе, но и обозначить контуры одной из самых важных проблем теории и истории культуры – возможности мыслить современность как некую культурно-историческую тотальность. Речь идет о его теории модернизма, согласно которой истоки современности следует искать в манифестации искусства авангарда. Он интерпретирует, по сути, утопический модернистский дискурс, получивший развитие в области художественных практик, через ницшеанскую волю к власти, как переопределяющий логику нового времени.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы проанализировать разработку проблемы современности в философии Б. Гройса и эксплицировать проблематичность постановки вопроса о современности как культурно-исторической тотальности. Авторы считают, что внимательное рассмотрение феномена тотального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*) как советского сталинского проекта и анализ аргументов критиков Гройса позволяют выстроить аргументы, демонстрирующие важные ограничения на трактовку современности как тотальности.

Современность на стыке реальности и изобретающего ее искусства

К проблематике современности, включая аспект ее конструирования, Борис Гройс приходит через интерпретирование эстетики и философии модернизма. Он, прежде всего, развивает идеи Ш. Бодлера, наряду с П. Верленом, А. Рембо и С. Малларме входившего в четверку наиболее видных представителей французского символизма, и одним из первых пришедшего к определению современного в области искусства. Поэтическое наследие символистов, в основе которого лежит пересмотр значения и смысла художественных форм, и искусства в целом, сформировало структуру, впоследствии определившую новый стиль европейского искусства рубежа XIX–XX вв., ставшего одним из ярчайших феноменов мировой культуры. Проявившиеся в большей или меньшей степени в их творчестве деструктивные нигилистические тенденции внесли новые оттенки в содержание европейской социокультурной традиции в целом. Развивая нигилистические настроения и определяя современность через формирование представлений о новом в искусстве, Ш. Бодлер

отвергал возможность сравнения современности с чем-либо в прошлом. Утверждая, что искусство должно быть по сути современным, он наделял современность императивностью [3].

У Гройса эта мысль трансформируется в представление о современности искусства, основанной на его аутентичности, т.е. оно должно улавливать и передавать присутствие наличного таким образом, что это наличное не коррумпируется традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [4].

Но гораздо важнее, на наш взгляд, что философ связывает нигилистические тенденции символистов с концептуальными основами авангарда XX в. и присваивает последнему *инициативу в конструировании языка современности* на том основании, что оно сумело продемонстрировать переходный характер современного мира, его нестабильность и является «одной из самых ярких исторических манифестаций модернистской интенции» [5. С. 21], характеризующейся принципом индивидуальности, отрицанием традиционных основ и признанием приоритета современного над традиционным. Авангардисты утверждали, что в основе их искусства «лежит ничто» и что они «вышли за нулевую точку, за которой искусственное полностью освобождается от естественного» [5. С. 9]. Основной своей целью они видели переход от созерцания к действию, считая задачей искусства преобразование мира, создание Нового Человека и нового общества [5. С. 9].

Проект русского авангарда в целом подразумевал строительство нового мира, «избавившись от балласта прошлого – прошлых слов и прошлых изображений» [5. С. 9], и требовал перехода от изображения мира к его преобразованию. Революция понималась как полный разрыв с прошлым, включая прошлое тех медиа, посредством которых авангард собирался «сформулировать свое представление о будущем» [5. С. 9]. Преобразование же подразумевало выразительные средства сродни техническим. Например, конструктивизм А.М. Родченко, в котором супрематические конструкции интерпретируются как прямое выражение организующей, «инженерной» воли художника, или «инженерная» поэзия В. Хлебникова (в определении Б.И. Арватова, одного из теоретиков конструктивизма) [5. С. 36]. При этом немаловажным значением обладает тот факт, что намерение преобразить мир подразумевало обновление воспринимающей стороны, т.е. публики. Р.С. Осминкин отмечает, что «в раннем советском авангарде творческие и жизненные установки после разрыва с миметизмом и отказа от станковизма были радикально перенаправлены на десакрализацию уже самого „культового пространства искусства“ и сопряжение форм искусства с формами жизни» [6. С. 112]. Советский авангард напрямую включился в культурную политику по «возделыванию» социальной ткани: общество «перековывалось» по-новому через организацию демонстраций и массовых постановок, революционные пьесы и пролетарские суды, архитектуру и обобществление быта. Этот далеко не простой процесс сопровождался острой печатной полемикой и дебатами между разными группами левого крыла авангарда, а также все нарастающим – от критики к прямым репрессиям – вмешательством партийных органов в культурную политику.

Борис Гройс явно указывает на смещение вектора с искусства как культурного производства на искусство как житнетворчество и созидание нового

человека: русский авангард ставил перед собой задачу не создать искусство, которое нравится или не нравится элите или массам, а создать массы, которым нравится хорошее, т.е. авангардное, искусство [5. С. 6]. Художники-авангардисты не пытались предложить публике свою художественную продукцию с тем, чтобы та вынесла эстетическое суждение по ее поводу – сама эта публика «должна была стать предметом его собственного эстетического суждения». И его целью было «не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществлять ее максимально радикальным способом» [7. С. 47]. «Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира» [7. С. 47]. Можно сказать, что с целью построения нового мира и нового человека в нем, авангард привнес в мышление радикальное утверждение доминанты подсознательного над сознательным в человеке и возможности логического и технического манипулирования этим подсознательным [8. С. 24].

Взяв за основу бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию художников русского авангарда, направленную против природы и естества, стремившихся к радикальному преобразованию человеческого сознания средствами искусства, которые включали все виды творчества, Гройс приходит к определению средств, описывающих современность. Согласно его позиции, *современность возникает на стыке реальности и изобретающего ее искусства, как реакция культуры на устаревшие репрезентативные формы*. При этом идея современности не просто раскрывается через переоценку ценностей и смену состояния в текущий момент, но и конструируется в искусстве через его способность улавливать и передавать «присутствие наличного» таким образом, что это наличное не обуславливается традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем [1].

Таким образом, можно сделать вывод, что Б. Гройс интерпретирует по сути утопический модернистский дискурс, получивший развитие в области художественных практик русского авангарда через ницшеанскую волю к власти, как переопределяющий логику нового времени, включая пересмотр системы общественных и индивидуальных ценностей [8. С. 334]. При этом очевидно, что модернизм с его основаниями и логикой обновленного мировоззрения, применительно ко всем сферам культуры, создал условия для формирования прогрессивных концепций и точек зрения относительно природы нового, впервые связывая его именно с областью искусства.

Gesamtkunstwerk – художественно-политический проект И. Сталина

В работе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987) Борис Гройс раскрывает одну из своих главных теоретических интуиций и одновременно ключевых проблем в трактовке современности – современности как тотального проекта созидания нового мира. Он проводит параллель между организацией общественной жизни в России в XX в. и реализацией художественного проекта – своеобразного Gesamtkunstwerk, в основе которого культивируется идея искусственного органического единства средств выразительности и образных элементов различных видов искусства в рамках самостоятельного художе-

ственного произведения, конституируемого по законам гармонии, целостности, синхронности. Такая синтетическая форма изящного искусства является отражением действительности и постоянно переносится в будущее, как прообраз преодоления разорванности человеческого общества и культуры. Он утверждает:

«Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим проектом» [5. С. 42].

В первые годы советской власти авангард не только пытался политически реализовать на практике свои художественные проекты, но и сформировал специфический тип художественно-политического дискурса, где каждое решение относительно эстетической конструкции художественного произведения оценивалось как политическое решение, и наоборот, каждое политическое решение оценивалось, исходя из его эстетических последствий. Например, конструкции В. Татлина, А. Родченко рассматривались ими самими не как самодостаточные произведения искусства, а как модели новой организации мира, как лабораторная разработка единого плана овладения мировым материалом. В своих рассуждениях Б. Гройс отождествляет эту практику непосредственно с формированием языка описания современности.

Согласно Б. Гройсу, развитие дискурса авангарда привело к его же гибели, однако сменившая его сталинская эпоха осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразованию методами тотального эстетико-политического проекта, сформировав новый тип отношения к действительности. Гройс видит сходство в целях и политических стратегиях авангарда и соцреализма: оба движения стремились к построению нового общества, созданию нового человека, новой формы жизни и для достижения этого претендовали на политическую власть. В рамках эстетики сталинского периода за искусством признавали не только конструктивную, организующую, но и агитационную функцию, поскольку и в этой своей функции оно не просто отражает жизнь, а реально способствует ее перестройке.

«Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать тогда оправданным, когда оно играет для его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества» [5. С. 48].

Место художника-авангардиста, преобразующего мир и конструирующего современность как тотальное произведение искусства, в конце 1920-х занимает партийное руководство, а затем лично И. Сталин, для которого вся страна и человек вместе с его мышлением и «внутренним миром» стали художественным материалом, подлежащим упорядочиванию. Создание новой реальности, «современной», отличной от прежней, устаревшей, стало детерминироваться как всеобщий социально-политический проект, некий *Gesamtkunstwerk*. Таким образом, Б. Гройс приводит нас к представлению о том, что в основе современности лежит тотальность. Можно сказать, что советская современность рассматривается им как *единое тотальное произведение искусства (Gesamtkunstwerk)*, создаваемое в сталинскую эпоху из реальности в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства. В этой связи вполне оправданно рассматривать объекты советского искусства (например, живопись, архитектуру) как элементы, части пропа-

гандисткой медиальной машины, своего рода тотальной социальной инсталляции.

Таким образом, удастся сопоставить концептуальный пафос эстетики авангарда и сталинский тоталитаризм, связывая формирование советской реальности с завершением проекта авангарда, стремившегося к созданию нового общества и нового человека. Инструментом реализации данной идеи подразумевается тотальность, которая, в соответствии с этой логикой, становится основой возникновения (определения) современности.

Теория обмена и искусство постсовременности

По сути, эта тотальность с ее ссылкой на «волю к власти» и потенциалом к преобразованию сути вещей трактуется Б. Гройсом как основа инновационного обмена, характеризующего постсовременность. Речь идет о расширении области искусства за счет внесения в нее профанных элементов, спровоцированном концептуально-философскими практиками радикального авангарда. Уже для Нового времени существенной становится не оппозиция «прекрасное/безобразное», а оппозиция «искусство/неискусство» или, даже точнее, «культура / профанный мир», так как именно внесение (перенесение) профанного элемента через границу между ними и объявляется актом искусства. Теория «инновационного обмена» позволяет философу соединять общетеоретический дискурс с критическими замечаниями по поводу ситуации современного искусства, близкими разоблачительному пафосу и констатации кризиса радикального постмодернизма. В соответствии с лаконичным определением Ж. Деррида, который характеризует ситуацию постмодерна как «конец конца», Гройс приходит к заключению, что постмодернистский период не предполагает завершения.

В своих более поздних работах Борис Гройс указывает на наличие признаков тотального произведения у менее значимых форм, таких, например, как кураторский проект в современном искусстве. Как замечает философ, кураторский проект «инструментализирует все выставленные произведения, заставляя их служить сформулированной куратором общей цели» [9. С. 14]. Все элементы в составе инсталляции, созданной куратором или художником (как процессуальные произведения искусства (фильмы, видео, музыка и т.д.), так и повседневные предметы, документы, тексты), а кроме того архитектура пространства, наполняющие его звуки и свет лишаются своей автономии и начинают работать на ту целостность, в которую включены также зрители. Таким образом, любой кураторский проект в конечном счете демонстрирует свой случайный, контингентный, событийный, конечный характер – свою временность [9. С. 14]. «Новый куратор выступает как новый диктатор, который стирает следы предыдущей диктатуры» [9. С. 14]. В этой связи каждый кураторский проект приобретает природу временного *Gesamtkunstwerk*'а [9. С. 14] и основан на противоречии предыдущим, традиционным историко-художественным нарративам (в противном случае, при отсутствии такого противоречия, кураторский проект лишен смысла и теряет легитимность). При этом основная цель этих временных кураторских диктатур, с точки зрения Б. Гройса, заключается в том, чтобы погрузить художественный музей в поток – сделать искусство текучим, синхронизировать его с течением времени [9. С. 14].

Исторический контекст формирования Gesamtkunstwerk. Теория Г. Зедльмайера

Многие исследователи (по преимуществу традиционные историки искусства) критикуют Гройса за спекулятивную отвлеченность и пренебрежение реальным художественным материалом, за попытку радикализировать и максимально расширить поле действия описанного им механизма и, как следствие, глобализацию теории инновации (М.Ю. Берг), подмену значений культурно-исторических факторов (М.А. Колеров), обобщение понятий искусства и его восприятия, отрицание специфической ценности искусства с целью придания уникального значения процедуре переоценки ценностей (М.Н. Липовецкий), вызванной внесением ненормативного элемента в поле традиционной культуры, излишне критический пафос замечаний по поводу ситуации современного искусства, параллельно предлагаемые взаимоисключающие способы интерпретации художественных достижений (теоретизирование современного искусства и его ироничное обличение).

Однако, как справедливо замечает В. Мизиано, книги Б. Гройса – это не историко-художественные исследования, а скорее концептуально-теоретические эссе, и являют собой не столько исследования, сколько интеллектуальную провокацию. В этом контексте Б. Гройс предстает мыслителем, который обращается к прошлому для обсуждения исключительно актуальных проблем. Он показывает сегодня, что советское прошлое было фактом современности, причем одним из наиболее ярких и радикальных ее проявлений, опровергая существующее представление, что советский опыт лишен исторического статуса. Признание модернизационного смысла за семидесятилетним советским опытом (в том числе и за опытом художественным), по мнению В. Мизиано [10], возвращает мощный ресурс актуальности.

Следовательно, актуально-провокационные жесты Гройса обращают нас к тому дискурсивному инструментарию, в котором теоретики и художники приучают нас говорить о современности. Ухватить советскую современность, столь отличную от ее западной или азиатской версии, позволяет аргумент о вторичном раскрытии модернизма как авангарда через сталинский художественно-политический проект. Очевидно, что философская позиция Б. Гройса обладает серьезным концептуальным потенциалом, и вариант интерпретирования современности как единого тотального произведения искусства (Gesamtkunstwerk), создаваемого в сталинскую эпоху из реальности в процессе преобразования сознания индивида и общества средствами искусства, безусловно, впечатляет своей категоричностью и кажущейся убедительностью. Кроме того, представляется логичным сопоставление искусства русского авангарда с более поздней сталинской культурой вместе с попыткой Б. Гройса радикально изменить точку зрения на художественный авангард XX в. с его отношением к так называемой тоталитарной эстетике.

Однако, несмотря на кажущуюся очевидность приводимых доводов и исторических фактов, возникает сомнение в первичности и справедливости некоторых утверждений философа. Например, согласно М. Колерову, Б. Гройс умалчивает, что образ Gesamtkunstwerk, идущий от «синтетического искусства» Р. Вагнера, до него применил к сфере искусства, культуры и общества Г. Зедльмайр [11. С. 4], с которым Б. Гройс даже вступает в полемику в от-

ношении его исторического применения, не называя при этом имени автора. При этом на основании трудов Г. Зедльмайера можно увидеть, что в основании сталинского тоталитаризма лежит более широкое явление, чем русский авангард с его эстетикой отрицания и разрушения, и, следовательно, выводы о возможности сопоставления современности с тотальностью с ее истоками в философии авангарда кажутся поверхностными.

Ганс Зедльмайер, разрабатывавший структуралистскую концепцию в искусствоведении и ставший основоположником структурного анализа в искусстве, вкладывал в определение тотального произведения искусства несколько иной смысл. Он пытался оценить искусство XX в., определяя его как антиискусство нового столетия, которое открыло зрителю глаза на деформированные формы и в целом на дестабилизирующие силы истории [12. С. 61]. Искусство представляет для Г. Зедльмайера инструмент для глубинной интерпретации духовных процессов. Он отыскивает в истории искусства так называемые критические, т.е. радикально новые, формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов кризисного характера [13. С. 29]. Зедльмайер проводит аналогию симптоматических процессов современного искусства с душевной болезнью, сближая экспрессионизм с депрессивными, футуризм – с маниакально-психотическими состояниями, кубизм и конструктивизм – с утратой чувства реальности, сюрреализм – с шизофренией. Ученый определяет эти процессы как «потерю душевного равновесия эпохи» [14. С. 105].

В работе «Утрата середины» (1948) он прослеживает признаки «скрытой революции» на материале европейского искусства XX и XXI вв. Утрата середины – образ, объединяющий и упадочные явления искусства, и те бытийные сдвиги, симптомом которых выступают современная архитектура и живопись. Утрата середины происходит во многих смыслах. Искусство лишается своего объединяющего средоточия, перестает быть необходимым средним звеном между духовной и чувственной сферами, становится «эксцентрическим». Наконец, искусство и человек лишаются опоры в человеческой природе как таковой, всегда бывшей всеобщей мерой, центром мира, серединой между верхом и низом. Модернизм XX в., эмансипируясь от этической миссии и содержательного смысла, приходит к рабству неорганических форм; бетонно-стальные конструкции, которыми окружает себя человек, символизируют неограниченную власть над веществом, обретенную ценой распада человеческого существа на функции [14. С. 128].

Доводы Г. Зедльмайера очевидно свидетельствуют, что для современности характерно соединение художественной практики с серьезной фундаментальной теорией, часто в одном лице (В.В. Кандинский, М. Дюшан, А. Бретон, Ле Корбюзье) [12. С. 44]. Хорошим примером, в частности, является художественная практика К.С. Малевича, основоположника концепции супрематизма, который в рамках своей философской теории определял всякое творчество как «конструирование способа преодолеть бесконечный прогресс» [5. С. 31]. Основываясь на представлении, что «процесс разрушения, редукции должен быть доведен до конца, чтобы таким образом найти далее нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепится» [5. С. 31], К.С. Малевич приходит к супрематизму с его редукцией в картине любого возможного конкретного содер-

жания, т.е. знаком чистой формы созерцания, предполагающей трансцендентальный, а не эмпирический субъект. Предметом этого созерцания является для К.С. Малевича абсолютное ничто (то ничто, к которому и стремится, с его точки зрения, всякий прогресс), совпадающее с космической первоматерией, или, иначе говоря, чистой потенциальностью всякого возможного существования, раскрывающейся за пределами любой наличной формы. «Урон, нанесенный миру техникой, должен, таким образом, и компенсироваться технически, причем хаотический характер технического развития должен смениться единым тотальным проектом реорганизации всего космоса, в котором Бога должен сменить художник-аналитик» [5. С. 32].

Движение супрематизма, возглавляемое К.С. Малевичем, основывалось на постулировании необходимости преодоления человечеством телеологического принципа разума и отказа от предметного мира вещей в пользу чистой беспредметности [15. С. 106]. Так, он призывал двигаться к «супрематической конструктивности, обеспечивающей Новую форму», заявляя, что «мы сейчас проникаем в будущее и чувствуем Новый физический вид мира» [16. С. 189]. По мнению Р.С. Осминкина, это свидетельствует о присутствии «продуктивного эстетико-политического напряжения» в раннем советском авангарде, где супрематизм стал главным конструктивным фактором как художественного формотворчества, так и социального жизнестроения» [6. С. 113].

Модернизация и современность. Духовные сдвиги кризисного характера

Рассматривая аргументы Гройса выше, мы уже обращали внимание, что подведение фундаментально-теоретической основы под явление тоталитаризма становится связующим звеном между авангардом, пострадавшим от собственного стремления к абсолютному отрицанию, и сталинским тоталитаризмом, реализовавшимся через волю к власти, в теории Б. Гройса.

Вместе с тем М.А. Колеров отмечает, что на основании трудов того же Г. Зедельмайера можно увидеть в сталинизме «нечто более масштабное, широкое и интернациональное, нежели простое умозрительное родство с русским авангардом, а именно его исторический контекст – общеевропейский индустриализм, рационализм и позитивизм» [11. С. 4]. По мнению М.А. Колерова, возникновению сталинизма скорее способствовали капиталистическая индустриализация, военно-экономический опыт Первой мировой войны, индустриальная «политика населения» (биополитика), традиционная для российских государственных деятелей задача углубления стратегической безопасности России, а также мировая практика соединения репрессий и мобилизации принудительного труда. В таком контексте рассматривать феномен сталинизма только в масштабах России кажется неправильным. Он скорее основывается на философии западного модерна, став его продолжением, отразив основные принципы европейской политики. Вместе с тем кажется неубедительной попытка определить современность как идею через тотальность, характеризующую эпоху всеобщей индустриализации.

Если внимательнее рассмотреть процесс создания современной промышленности (техническая модернизация) и индустриального общества, основанного на специализации и управлении человеком не только в политической, но

также в производственной и других сферах, то можно прийти к заключению, что он, во-первых, значительно шире понятия сталинизма, характеризующего авторитарный режим. И, во-вторых, требуя масштабных ресурсов и затрат на реформирование общества и производства, индустриализация не подразумевает тотального подчинения, а наоборот – оставляет за индивидом и обществом право выбора.

В широком смысле – это глубокое обновление социально-экономических, политических, культурно-духовных основ жизни общества путем различных нововведений и усовершенствований. Модернизация подразумевает сложные, глобальные, взаимообусловленные социокультурные процессы, которые протекают во всех сферах жизнедеятельности общества и определяют степень его готовности и способности к эволюции. Это всеобъемлющее явление, включающее в себя различные инновационные мероприятия по структурной и функциональной дифференциации общества, профессионализации, бюрократизации, рационализации, стандартизации, урбанизации, индустриализации и т.д., что должно привести к переходу от традиционного общества к современному. Необходимо учитывать, что совокупность инновационных мероприятий не является суммой самостоятельных, отдельно протекающих в историческом времени и иерархично устроенных актов. Они представляют собой взаимосвязанный, взаимовлияющий и взаимодействующий механизм модернизации. В настоящее время термин чаще всего употребляется в связи с переходом ряда стран в постиндустриальное состояние.

Из критических аргументов Колерова следует, однако, важный вывод не против, а скорее за аргументы Гройса. Толкуя Зедельмайера, он апеллирует к еще более масштабной универсальной тотальности индустриального модерна как фундаменту сталинского проекта. Тогда как Гройс, напротив, в итоге демонстрирует смещение акцента на сам инструмент толкования и раскрытия модернистского проекта в культурно-исторической ситуации советского союза, специфика которого в том, что о нем не получится говорить на языке индивидуалистического и потребительского дискурса капиталистической индустриализации. И если мы имеем дело с инвариантом советской современности как тотальным произведением искусства, то разговор о современности требует обращения к искусству как инструменту ее конструирования.

Именно поэтому в теории современности всегда всплывает имя Ш. Бодлера. Его попытка характеризовать современность через область модернистского искусства и придать ей свойство императивности («искусство не может не быть современным») кажется в этой связи оправданной и получила развитие в европейской философии. В частности, представитель «второго поколения» теоретиков Франкфуртской школы, Ю. Хабермас, также считает идею современности неотделимой от сферы искусства, отождествляя при этом современность с незавершенностью и характеризуя качественную определенность современного общества и культуры как процесс «незавершенного модерна» [17. С. 128]. Как следствие, он называет модерн «проектом современности» [18. С. 22]. В этой связи, как отмечает Н. Фархатдинов, искусство модерна XX в. отличается от искусства предшествующих эпох тем, что оно перестало выполнять какую-то одну определенную функцию, которую требовала от художника социальная ситуация (система патронажа, религиозное предназначение произведений искусства и т.д.). Согласно Р. Уиткину, модернист-

ское искусство обозначает свою позицию относительно общества, стремясь изменить окружающий мир, вторгаясь в повседневность и расширяя сферу эстетического, а также критикуя общество путем утверждения и защиты права художника на независимое и непредвзятое высказывание, его автономию и дистанцию по отношению к обществу [19. С. 81].

Те фундаментальные координаты современности, о которых неоднократно сказано в философских и культурно-исторических исследованиях, складываются вместе именно через осмысление искусства, вместе с определением сложных, глобальных, взаимообусловленных социокультурных процессов, которые протекают во всех сферах жизнедеятельности (модернистского) общества и степенью его готовности к эволюции. И если для модернизма сущностно характерно *совпадение разрушения с созиданием*, то как раз такую логику предлагают искусство (футуризм) и его политическая версия сталинского режима. Модернизм, как утверждал Ж. Бодрийяр вслед за В. Бенбьямином, приводит нас в мир знаковых симулякров и симуляций. И это также исходит из логики художественных практик, когда за художником остается право решать, *что будет оригиналом, а что – копией*. Модернизм развивается в логике освобожденного художественного знака, преодолевая разделение на сферу искусства и жизни (прежде всего, в дизайне), разрушая антидемократичную иерархию искусств, основанную на более высоком статусе одной культуры и низком статусе – других. Благодаря развитию технологий в XX в. копии (посредством технических средств и позднее – цифровых и электронных устройств) в искусстве получили возможность приобретать *статус оригиналов*, позволяя непрофессионалу приобретать *статус творца*. Согласно Б. Гройсу, это объясняется тем, что перевод в новый формат не является копированием, а условно – исполнением. Поскольку исполнение всегда индивидуально, неповторимо, копия приобретает статус оригинала, неповторимого образа.

В связи с тем, что искусстве модернизма происходит освоение актуального физического времени через переход от создания объекта искусства к созданию художественного события, которое интенционально задает для себя поле, ключевое значение приобретает *контекст художественного пространства*, в соответствии с чем возникает необходимость ответить на вопрос: где кончается искусство и где начинается реальность? Этим принципом пронизана вся современная цифровая культура, структуры которой построены на глобальном производстве реального времени сетевых технологий.

Нематериальный цифровой мир фундаментально идентичен такому искусству, в котором нет необходимости в самом произведении – его физическом наличии. Именно с эпохи модерна в искусстве появляется некий *комментарий к тому, что делает художник* (или, как принято говорить, к художественному жесту), к самому художественному действию, формализующий (оправдывающий) его существование и разъясняющий волю художника. Событие и комментарий, действие и текст: перейдя от создания произведения к художественному жесту, современный художник как бы пропускает момент создания произведения, произведение не становится столь важным, а важным становится именно то, что художник предлагает какую-то новую практику, которая выводит этот объект (признаваемый за объект искусства) за пределы уже признанного поля, но таким образом поле расширяется и объект, тем не

менее, принимается этим полем. Это отражает важный тренд, характеризующийся как *движение от пространства ко времени*. Он привел к тому, что современное искусство движется от вещи к процессу, от материального, идентичного образа – в область перформанса. Нет визуального – есть визуализация. Искусство дематериализуется и все больше тематизирует время.

Заключение

Борис Гройс знаменит не только как теоретик, но и как куратор художественных проектов и открыватель миру творчества советского/российского художника Ильи Кабакова (обычно его имя упоминают вместе с супругой и соавтором Эмилией). Основные работы Кабаковых представлены в жанре тотальных инсталляций. Например, в работе «Туалет» (1992) произведена реконструкция школьного туалета, в котором какое-то время приходилось жить его матери. Здесь тотальность советского/сталинского проекта как-бы выворачивается наизнанку, превращаясь в ничтожный миф, демонстрируя ложность и фальшивость громких лозунгов и претензий, разбиваясь о бытовую экзистенциальную драму простого человека. Тотальная инсталляция выступает в качестве иллюзии реальности и сконструированной критической модели современности. Сталинский проект провален. Но современность снова здесь – в новом языке нового искусства. Кабаковы рушат сталинизм и создают новые псевдохристианские утопии спасения, как в работе «Человек, улетевший в космос» (1985). Они копируют советский быт с его кухнями и туалетами и лишают оснований вопрос о подлинности и копии. Художники перезапускают язык современности, а проблема тотальности остается проблемой инварианта тотального описания. Оно, как мы видим у Гройса, неизбежно, но и инвариантно и вписано в логику культуры как художественного конструирования.

Означает ли это, что современностей и современных времен много? По нашему мнению, аргументы Гройса приведут нас к политическому ответу на этот вопрос, имея ввиду «естественный отбор» художественных конструкций современности, который, однако, не сводится к постмодернистскому «полилогу», а предполагает своего рода ниши и «стабилизации» инвариантов современности, становящихся естественным образом комплементарными в силу простого столкновения/наложения в общем временном контексте. Что не помешает, тем не менее, различным политическим силам превращать их в локально доминирующие (как в случае Сталина). И именно искусство (современное) дает нам некоторый крючок простого опыта, чтобы оставалась иллюзия переживания какой-то единой и как будто тотальной современности.

Литература

1. Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (дата обращения: 5.10.2018).
2. Гройс Б. Логика равноправия // Художественный журнал. 2005. № 58–59. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (дата обращения: 10.04.2021)
3. Калинеску М. Идея современности // Художественный журнал. 2016. № 98 URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (дата обращения: 03.10.2018).
4. Гройс Б. Товарищи времени // Художественный журнал. 2011. № 81. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218> (дата обращения: 15.07.2020).
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013.

6. Осминкин Р.С. Политики раннесоветского авангарда: от «беспредметности» к «жизнестроению» // Вестник культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 111–117.
7. Гройс Б. Политика поэтики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012.
8. Гройс Б. Утопия и обмен. М. : Знак, 1993.
9. Гройс Б. В потоке. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016.
10. Мизиано В. Gesamtkunstwerk Гройс // Художественный журнал. 2004. № 55. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/55/28/> (дата обращения: 20.06.2018).
11. Колеров М.А. Большой стиль Сталина: Gesamtkunstwerk Alsindustriepalast // Философско-литературный журнал Логос. 2015. Т. 25, № 5 (107). С. 1–32.
12. Тасалов В.И. Ганс Зедльмайр. Дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50–70-х гг. // Искусствознание Запада об искусстве XX в. М. : [Б.и.], 1988. С. 43–71.
13. Ельшевская Г. История искусства как логическая система: обзор переводов книг классиков зарубежного искусствознания. М. : НЛЮ, 2002. № 53. С. 28–35.
14. Зедльмайр Г. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / пер. с нем. С.С. Ванеяна. М. : Искусствознание, 1999.
15. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Гилея, 2000. Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: с приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918–1924).
16. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Гилея, 2004. Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия.
17. Фурс В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. Минск, 2000.
18. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Политические работы. М., 2005. С. 16–19, 22–28.
19. Фархатдинов Н.Г. Роберт Уиткин. Разжевывая Клемент Гринберга. Абстракция и два лика модернизма // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 81–86.

Elena Y. Baboshko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: elena.baboshko@gmail.com

Dmitriy V. Galkin, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 5–18.

DOI: 10.17223/2220836/42/1

THE ISSUE OF CONTEMPORANEITY AS CULTURAL AND HISTORICAL TOTALITY IN THE WORKS OF BORIS GROYS

Keywords: contemporaneity; contemporary art; modernism; total work of art; Boris Groys.

The authors refer the issue of definition of contemporaneity as cultural and historical totality basing on the research results of a well-known theorist Boris Groys. Analyzing the progress of his ideas, the authors conclude, that the philosopher's considerable contribution to the science is composed of the next phase of the development of the thesis about the art language as the base of contemporaneity construction and of the "natural selection" of contemporary art structures. The latter is not simply reduced to the postmodern "polylogue" variant, but implies a kind of contemporaneity patterns niche and "stabilization". The patterns naturally tend to become complementary due to simple juxtaposition/ overlay in general time context. According to the authors, this circumstance does not prevent them from being turned by different political forces into locally dominating contemporaneity patterns (as in the case of Gesamtkunstwerk Stalin). Contemporary art provides simple experience, that helps to retain the illusion of single and seemingly total contemporaneity.

B. Groys leads us to the thought that art provides conditions for generating a significant reflective distance in relation to different social and historical situations. The distance gives an artist the opportunity to consider the reality comprehensively, given the autonomy, through the art language. However, we believe, that the most important philosopher's achievement is not only drawing parallels between cultural and social and historical processes, based on the concept of art strategies influencing the social dynamics. He also managed to approach one of the most significant issues in culture theory and history – the opportunity to define contemporaneity as cultural and historical totality. According to his modernity theory, the origin of contemporaneity is hidden in the avant-garde art manifestation. He interprets the utopic by its nature modernist discourse, applied in art practice, through Nietzschean will to power as redefining the new age philosophy.

This article aims to analyze the progress of the issue of contemporaneity in the works of B. Groys and to explicate the complexity of considering contemporaneity as cultural and historical totality. The authors believe that the thorough study of the phenomenon of total artwork (Gesamtkunstwerk) as a soviet Stalin project and critics' opinion analysis helps to create arguments limiting the opportunity of considering contemporaneity as totality.

References

1. Groys, B. (2006) Topologiya sovremennogo iskusstva [Topology of contemporary art]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 61/62. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/36/article/696> (Accessed: 5th October 2018).
2. Groys, B. (2005) Logika rovnopraviya [The logic of equality]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 58–59. [Online] Available from: <http://http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/508> (Accessed: 10th April 2021)
3. Kalinesku, M. (2016) Ideya sovremennosti [The idea of modernity]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 98. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541> (Accessed: 3rd October 2018).
4. Groys, B. (2011) Tovarishchi vremeni [Comrades of the time]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 81. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218> (Accessed: 15th July 2020).
5. Groys, B. (2013) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem Press.
6. Osminkin, R.S. (2016) Politics of early Soviet avant-garde: from “non-objectivity” to “life building”. *Vestnik kul'tury i iskusstv – Culture and Arts Herald*. 4(48). pp. 111–117. (In Russian).
7. Groys, B. (2012) *Politika poetiki* [Politics of Poetics]. Translated from English by K. Gurshteyn, V. Akulova, E. Degot. Moscow: Ad Marginem Press, 2012.
8. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znack.
9. Groys, B. (2016) *V potoke* [In the Flow]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem.
10. Miziano, V. (2004) Gesamtkunstwerk Groys. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 55. [Online] Available from: <http://xz.gif.ru/numbers/55/28/> (Accessed: 20th June 2018).
11. Kolerov, M.A. (2015) Stalin's Grand Style. Gesamtkunstwerk als industriepalast. *Filosofskoliteraturnyy zhurnal Logos – Logos Philosophical and Literary Journal*. 25(5). pp. 1–32. (In Russian).
12. Tasalov, V.I. (1988) Gans Zedlmayr. Dilemma khaosa i poryadka v postmodernizme 50–70-kh gg. [Hans Sedlmayr. The dilemma of chaos and order in postmodernism of the 1950s – 1970s]. In: Karyagin, A.A. (ed.) *Iskusstvozapada ob iskusstve XX v.* [Art History of the West about the Art of the 20th Century]. Moscow: Nauka. pp. 43–71.
13. Elshevskaya, G. (2002) Istoriya iskusstva kak logicheskaya sistema: obzor perevodov knig klassikov zarubezhnogo iskusstvoznaniya [History of art as a logical system: a review of translations from classics of foreign art history]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 53. pp. 28–35.
14. Sedlmayr, H. (1999) *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and Truth. On the theory and method of art history]. Translated from German by S.S. Vaneyan. Moscow: Iskusstvoznaniye.
15. Malevich, K. (2000) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Vol. 3. Moscow: Gileya.
16. Malevich, K. (2004) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Vol. 5. Moscow: Gileya.
17. Furs, V.N. (2000) *Filosofiya nezavershennogo moderna Yurgena Khabermasa* [The philosophy of Jurgen Habermas's unfinished modernist style]. Minsk: Ekonompress.
18. Habermas, Ju. (2005) *Politicheskie raboty* [Political Works]. Translated from German by B.M. Skuratov. Moscow: Praxis. pp. 16–19, 22–28.
19. Farkhatdinov, N.G. (2010) Robert W. Witkin. Chewing on Clement Greenberg: abstractions and the two faces of modernism. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Sociological Review*. 9(2). pp. 81–86. (In Russian).

УДК: 7.04

DOI: 10.17223/22220836/42/2

Би Ч.

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ФОРМ КОМПОЗИЦИИ КАМЕННЫХ РЕЛЬЕФОВ ЭПОХИ ХАНЬ ПРОВИНЦИИ ШАНЬДУН

Каменные рельефы эпохи Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) представляют собой особый вид погребального искусства. Провинция Шаньдун занимает в Китае первое место по количеству найденных рельефных изображений. Объектом настоящего исследования являются каменные рельефы династии Хань провинции Шаньдун. Опираясь на принципы композиции В.М. Мошкова, используя системный и иконологический методы исследования, выявлены и изучены законы эволюции композиции каменных рельефов династии Хань провинции Шаньдун.

Ключевые слова: провинция Шаньдун, каменные рельефы, эпоха Хань, композиция.

Династия Хань – важный период в истории Китая. В начале династии Хань был принят ряд политических законов, направленных на повышение благосостояния страны, восстанавливалась экономика, стабилизировалась социальная система. К периоду правления императора У-ди (156–87 гг. до н.э.) императорский дом Западной Хань вступил в период процветания, в области культуры и идеологии был выдвинут лозунг «Искоренить сто школ и почитать только конфуцианство», в результате чего конфуцианство заняло место ведущей философской мысли.

Ханьцы особо почитали конфуцианскую концепцию сыновней почтительности «сяодао». Так, древнекитайский философ Мэнцзы (372–289 гг. до н.э.) в главе «Ли Лоу» трактата «Мэнцзы» указывал: «Я слышал о таких людях, которые могли служить своим родителям, тем не менее самих себя не теряли; однако о таких, которые могли бы служить родителям, потеряв самих себя, мне еще не приходилось слышать» [1. С. 113]. Это значит, что те, кто не выполняли сыновнего долга, утрачивали человеческую сущность, а те, кто не служил старшим, не имели права называться сыновьями.

Кроме того, со времен Циньской эпохи сохранилась вера в идею бессмертия, поэтому после смерти для души следовало создать вечный «дом» – это стало центральным идейным положением Ханьской династии. В период правления императора У-ди популярность получили пышные захоронения, а каменные рельефы стали неотъемлемой частью погребальной архитектуры.

Каменные рельефы эпохи Хань – это пик развития древнекитайского изобразительного искусства, они заняли важное место в истории страны. Рельефные изображения создавались на каменных саркофагах, в каменных могильных камерах, храмах предков и на стелах. Содержание изображений отличалось большим разнообразием, поэтому их можно назвать подлинной энциклопедией династии Хань.

Территорию провинции Шаньдун принято считать колыбелью развития конфуцианской мысли, этот регион имеет длительную историю и богатую культуру. В период Западной и Восточной Хань провинция Шаньдун пережи-

вала экономический подъем, выступая важным центром производства товаров для торговли по Шелковому пути. На территории провинции расположены значительные массивы известняка, наиболее богаты каменными материалами города Цюфу, Линь и Фэйчэн [2. С. 50]. Все это сформировало прочную основу для появления в данном регионе каменных рельефных изображений.

Исследования композиции ханьских каменных рельефов проводятся обычно с точки зрения выяснения принципов изображения в них трехмерного пространства. Например, искусствовед Цзян Инцзюй полагает, что «в рельефных изображениях Ханьской династии, как правило, используется рассеянная точечная перспектива, которую можно поделить на ровную и наклонную перспективу, а также перспективу с высоты птичьего полета» [3. С. 166]. При этом не уделяется достаточного внимания изучению двухмерной композиции каменных рельефов.

В настоящей статье композиционная организация рельефных изображений основывается на следующем положении. В основе рельефов лежит разработка принципа двухмерной композиции, а не попыток выстроить трехмерное пространство. Российский художник и искусствовед В.М. Мошков полагает, что композиции следует подразделять на два вида, согласно объемно-пространственному или пластически-плоскостному изобразительному принципам. Плоскостная композиция, более простая, способна, тем не менее, нести максимальный эмоциональный заряд [4. С. 11–14].

Эволюция композиции ханьских рельефов тесно связана с изменениями форм погребальной архитектуры. Рельефные изображения появились на каменных саркофагах в еще начале Западной Хань (ок. 156–22 гг. до н.э.). В начале Восточной Хань захоронения в саркофагах сменили каменные гробницы, и рельефы вступили в качественно иной этап развития. Так, на рубеже двух Ханьских династий появилось множество изображений в храмах предков, на стелах и в каменных гробницах, отличавшихся композиционным разнообразием и демонстрировавших заметные изменения в формах организации [5. С. 193]. Они стали элементом архитектуры гробниц, поэтому, по словам китайского искусствоведа Сюй Яфэна, «приемы их художественной выразительности должны дополнять погребальные сооружения и сохранять единство с ними» [6. С. 157]. Кроме того, на развитие рельефа повлиял как целый ряд социальных причин, связанный с как укреплением шаньдунской элиты, так изменение в идеологии и философских воззрениях.

В линии эволюции искусства шаньдунского каменного рельефа можно обозначить ряд этапов, определяемых как формами погребальной архитектуры, так и сюжетами и композиционными особенностями изображений¹.

1. Эпоха каменных саркофагов. Каменные саркофаги на раннем этапе своего существования (ок. 156–122 гг. до н.э.) в основном сосредоточены в районе городских округов Линь, Тэнчжоу и Цзоучэн. Ранние изображения были довольно простыми: птицы, деревья, яшмовые кольца, геометрические орнаменты и т.д. По всей видимости, они выполняли функции защиты погребенного после смерти, искоренения зла, а также служили для обеспечения вознесения души на небо.

¹ Датировки каменных рельефов приведены в соответствии с трудом «Искусство каменных рельефов династии Хань нижнего течения Хуанхэ» [5. Т. 1. С. 10, 13; Т. 2. С. 78, 102, 119, 313].

В этот период сложились две формы построения композиции: симметричная и вложенная. Первая предусматривала симметричное расположение левой и правой частей или же расположение элементов по принципу вращательной симметрии. Пример таких построений – рельеф на небольшом саркофаге из округа Цзаочжуан, датированный началом – серединой Западной Хань (ок. 156–122 гг. до н.э.). В центре рельефа – вертикальная ось, а левые и правые части расположены симметрично, образовав «нефритовое кольцо». На рельефе другого саркофага выгравированы четыре кольца одинаковой величины, симметричные относительно центра [7. С. 92].

Вложенную композицию образуют несколько слоев или уровней, следующих очертаниям и формам каменного материала. Все изображенное на рельефе оказывается в замкнутом пространстве, хотя, в то же время, эту композицию можно считать декоративной. Данный тип организации композиции позволял создать довольно простое изображение, имевшее обычно два уровня. Позднее, в конце Западной Хань и особенно в середине – конце Восточной Хань, увеличилось количество слоев такой композиции, а ее декоративный характер стал более разнообразным. Например, в гробнице Дунцзячжуан уезда Аньцю города Вэйфан второй половины эпохи Восточной Хань найдено рельефное изображение с пятислойной вложенной композицией, на котором выполнены ромбические, муаровые, полудугообразные узоры (рис. 1).



Рис. 1. Вложенная композиция. Могила семьи Дун времен династии Хань городского уезда Аньцю городского округа Вэйфан. Коллекция Музея каменной резьбы Дунцзячжуан округа Вэйфан

Fig. 1. Nested composition. The tomb of the Dong family during the Han Dynasty, Anqiu County, Weifang City District. Weifang County Dongjiachduan Stone Carving Museum Collection

В истории Ханьской династии «Хроника Ханьшу. Трактат о пище и товарах» указано: «На протяжении семидесяти лет с начала основания династии Хань и до вступления на престол императора У-ди внутриполитическая ситуация была стабильной и спокойной, без засухи и наводнений простой народ мог легко обеспечить себя» [8]. В начале династии Хань китайское общество развивалось и накапливало силы, чтобы в период правления У-ди вступить в период расцвета. В это время люди стали уделять большее внимание пристанищу души, т.е. строительству загробных «домов», при этом погребальный инвентарь начал заменяться бытовыми предметами. Тогда же

появились рельефы, изображавшие жилые постройки, а также сюжеты, отражавшие реальную жизнь людей и т.д. [9. С. 93]. Так сформировалась V-образная композиция, которая могла иметь правильную и перевернутую форму в виде буквы «V». Эту композицию можно понимать как треугольную. Данная форма композиции внушала людям ощущение прочности и долгосрочности, она имела условный характер и отличалась четкими закономерностями. Например, в уезде Тэнчжоу в деревне Сицунь на каменном саркофаге (около 122–61 гг. до н.э.) симметрично выгравированы два кипариса, а внизу – два яшмовых кольца, благодаря чему образовалась классическая V-образная композиция [10. С. 108]. Эта композиционная форма добилась большей зрелости в середине – конце Восточной Хань. Например, в храме предков в городском уезде Тэнчжоу, где в верхней части выполнена скоба в виде звериной головы с кольцом, справа и слева от нее – изображения чудесных птиц, а внизу – двух лошадей и двух человек, в результате чего тоже образуется V-образная форма композиции (рис. 2).

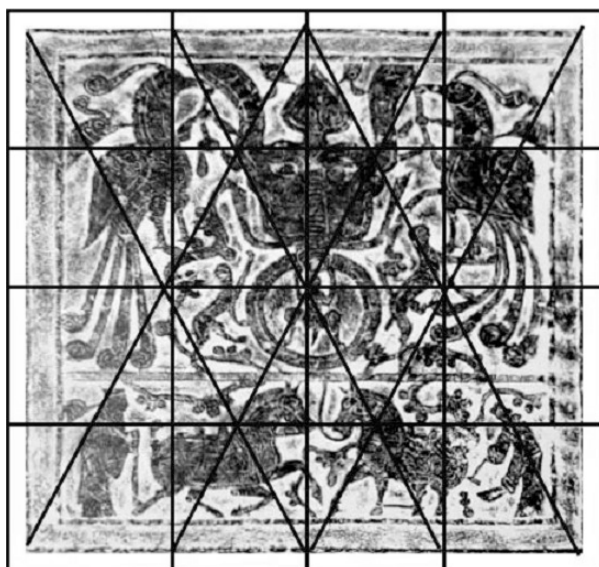


Рис. 2. V-образная композиция. Обнаружена при раскопках городского уезда Тэнчжоу округа Цаочжуан. Коллекция Музея города Тэнчжоу

Fig. 2. V-shaped composition. Discovered during excavations of the city county of Tengzhou, Zaozhuang County. The Tenzhou City Museum Collection

Поздний период развития саркофагов в регионе провинции Шаньдун (49 г. до н.э. – 70 г. н.э.) попадает на время политической нестабильности, смены правящих кругов, когда люди перестали связывать свои надежды с господствующей элитой и искали покровительства у духов и святых. Это отразилось и в каменных рельефах, где появились изображения мира небожителей, например богини Сиванму, диковинных птиц и редких зверей, а также божественного эликсира бессмертия, духов ветра, дождя, грома и молнии. В данный период развивались и сюжеты предыдущего периода, но при этом содержание их стало более разнообразным: например, изображения включали путешествия на лошадях и в повозках, сцены охоты, пиров и празднований, песен, плясок, цирковых выступлений и т.д.

Что касается композиционной организации изображений, то в это время сложились приемы рассеянной, зонированной, иррегулярной композиции. Например, в музее Яньчжоу хранится каменный саркофаг конца Западной Хань с рельефом, посвященным охоте, пляскам и танцам (датируется 48–5 гг. до н.э.). Изображение характеризуется неупорядоченностью, имеет вложенную трехслойную композицию [11. С. 9]. Рельефы с рассеянной композицией в середине – конце Восточной Хань стали изображать более величественные и значительные сцены. Например, в усыпальнице аристократической семьи У в городском округе Цзинин найден рельеф со сценой «войны между ханьцами и ху», который с детальной полнотой изображает боевые действия двух воюющих сторон (рис. 3). В деревне Гоунаньцунь уезда Вэйшань на каменном саркофаге конца Западной Хань был обнаружен рельеф, изображающий похоронный ритуал. Его композиция состоит из нескольких геометрических групп, в центре выполнен прямоугольный гроб, над которым расположены три треугольника, напоминающие пирамиду [12. С. 96]. Такая композиция встречается исключительно редко, что позволяет видеть в ней инокультурные влияния.



Рис. 3. Рассеянная композиция. Обнаружена при раскопках усыпальницы аристократической семьи У в уезде Цзясян городского округа Цзинин. Коллекция Музея каменных рельефов усыпальницы аристократической семьи У в уезде Цзясян

Fig. 3. The scattered composition. Discovered during excavations of the tomb of the aristocratic family of Wu in Jiaxiang County, Jining City District. Collection of the Museum of Stone Reliefs of the tomb of the aristocratic family of Wu in Jiaxiang County

2. Расцвет каменных гробниц, храмов предков и стел. Этот период можно в целом разделить на эпоху правления династии Синь (8–23 гг.) и Восточную Хань (25–220 гг.). В провинции Шаньдун сохранились наиболее ранние храмы предков и стелы с каменными рельефами, выполнявшими функцию ведения хронологии. Это, например, храм Гунлу (16 г.), найденный в уезде Вэньшань, и стела рода Сунь в уезде Цзюйнань провинции Шаньдун (85 г.). Кроме того, в середине – конце Восточной Хань в провинции Шаньдун расцвет получили крупномасштабные захоронения с каменными рельефами. Этот период стал эпохой интеграции культур и идейных течений, представители господствующего класса устраивали пышные похороны, свое развитие продолжила даосская мысль, наряду с которой распространение получил буддизм, пришедший из-за границы. Что касается структуры захоронений, то гробницы с каменными саркофагами стали постепенно приходить в упадок, появилось большое количество каменных усыпальниц, храмов предков и стел.

Каменные усыпальницы, храмы предков и стелы предполагали формирование обширного архитектурного пространства, при их постройке использовались более твердые и прочные каменные материалы, поэтому мастерам не нужно было работать столь осторожно, как при выполнении рельефов на каменных саркофагах. В связи с этим дальнейшее развитие и обновление получила композиция. Примерно к началу Восточной Хань сложилась горизонтальная многослойная композиция, которая не была произвольной, а строго следовала космологическим представлениям людей и нравственным идеалам [13. С. 42–43]. Например, рельеф на стеле рода Сунь в уезде Цзюйнань (85 г.) делится на четыре яруса: верхний посвящен миру небожителей, а остальные – реальной жизни [14. С. 1]. Например, в провинции Шаньдун, городском округе Цзинин, уезде Цзясян, на горе Суншань был найден каменный рельеф конца Восточной Хань (147–189 гг.), который разделен на четыре яруса: на верхнем изображен мир небожителей во главе с богиней Сиванму, на втором и третьем ярусах представлены исторические события периода Весны и Осени (770–476 гг. до н.э.), а на самом нижнем выполнено изображение путешествия в повозках и на лошадях (рис. 4).

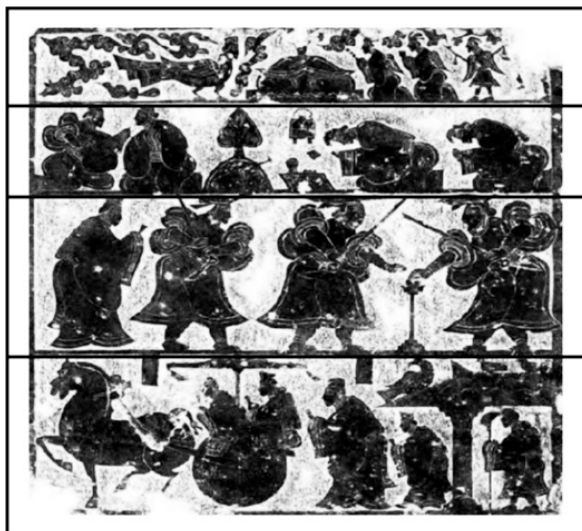


Рис. 4. Горизонтальная иерархическая композиция. Рельеф обнаружен в деревне Мань Тунсян (гора Суншань) уезда Цзясян округа Цзинин. Коллекция Музея каменных рельефов провинции Шаньдун

Fig. 4. Horizontal hierarchical composition, relief found in Jining County, Jiaxiang County, Mantongxiang village, on Songshan mountain. Collection of the Museum of stone reliefs of Shandong province

В этот период в гробницах появилось множество новых форм организации композиции: например, асимметричная, сегментированная линиями, опоясывающая, неправильная и т.д. Асимметричная композиция, как правило, имела горизонтальную организацию, она наиболее часто встречалась на узких перекладинах или перемычках погребальной архитектуры, посвящалась двум сюжетам: сценам боевых действий между ху и ханьцами, а также изображениям охоты. Такие рельефы демонстрировали контраст между миром цивилизации и варваров, противоречивость и неустойчивость. Например, в деревне Гаолицунь городского уезда Цзоучэн был найден каменный рельеф, запечатлевший войну между ханьцами и ху (147–189 гг.). На западной сто-

роне каменного рельефа выгравированы многослойные горы, с которых спускаются солдаты северных инородцев – ху. Ханьские войска стремительно движутся с востока на запад, при этом центр картины смещен к западу (рис. 5). Или, например, рельеф со сценой охоты, обнаруженный в городе Линь с аналогичной композицией [15. С. 156].

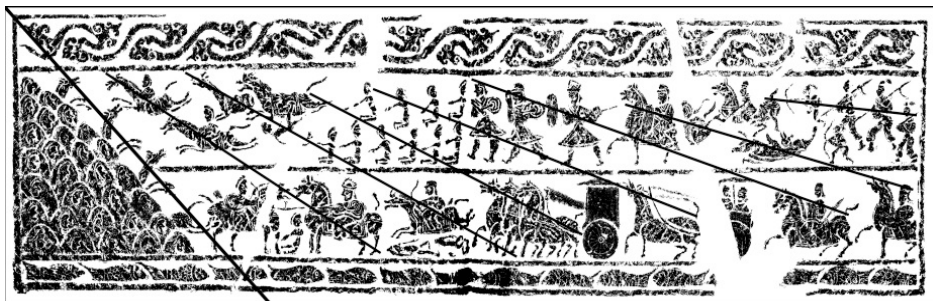


Рис. 5. Асимметричная композиция. Обнаружена при раскопках в деревне Гаолицунь городского уезда Цзоучэн. Коллекция Музея уезда Цзоучэн

Fig. 5. Asymmetric composition. Discovered during excavations in the village of Gaolitsun of the Zoucheng city district. Zoucheng County Museum Collection

Сегментированная композиция, в свою очередь, нередко встречалась на рельефах в наземных храмах предков, ее отличием являлось наличие прямых и наклонных линий разной длины, сегментировавших изображение. Например, в храме предков в уезде Вэйшань провинции Шаньдун найден рельеф, датированный серединой – концом Восточной Хань. Павильон на рельефе выполнен с помощью наклонных линий, а другие объекты имеют горизонтальную структуру (рис. 6), что формирует ощущение планарности изображения. Указанные две формы композиции развились на базе горизонтальной многослойной композиции, став ее продолжением.

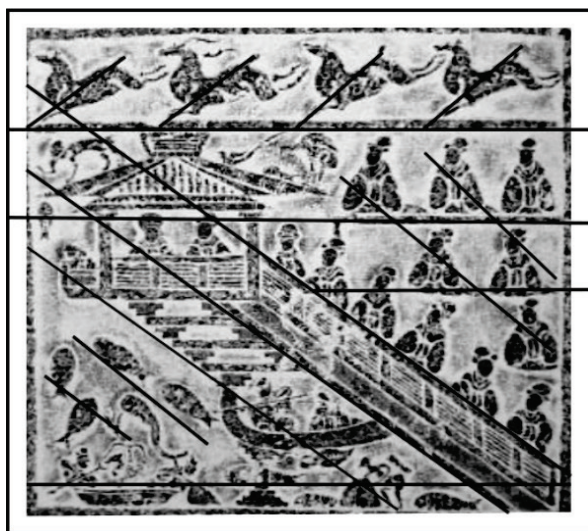


Рис. 6. Композиция с линейным разделением. Обнаружена в уезде Вэйшань провинции Шаньдун. Коллекция Музея округа Цзинин

Fig. 6. Composition with linear separation. Found in Weishan County, Shandong Province. Jining County Museum Collection

Кроме того, на этом этапе дальнейшее развитие получила конфуцианская мысль: ханьцы не только обращали внимание на «пристанище» души после смерти, но и надеялись обеспечить процветание последующих поколений, непрерывное продолжение и наследие рода. Лишь в этом случае было возможно добиться возрождения после смерти. Эти идеи воплотились в культе размножения, в результате чего возникло большое количество рельефов с характерной опоясывающей композицией. Рельефы стали изображать сцены совокупления Фу-си и Нюйва, двух или четырех сплетенных друг с другом драконов, а также драконов, оплетающих яшмовые кольца. Например, в деревне Цяньцунь в горах Цаншань был обнаружен рельеф эпохи Восточной Хань, изображавший четырех переплетенных драконов [15. С. 47].

В то же время развитие получила композиция из комбинаций геометрических фигур, состоявшая, как правило, из квадратов и кругов. Например, на задней стенке усыпальницы аристократической семьи У в уезде Цзясян городского округа Цзинин провинции Шаньдун обнаружен рельеф, на котором мифические деревья фусан переданы с помощью кругов, а архитектурные постройки – посредством квадратов. Сочетание двух форм создает сильный визуальный контраст круглого и квадратного [16. С. 67].

Рельефы с неправильной композицией включают объекты, выходящие за границы изображения и нарушающие его первоначальную структуру. Например, в Музее Тэнчжоу провинции Шаньдун хранится рельеф, в правой части которого есть мифическая птица, находящаяся за пределами всего изображения [17. С. 55].

Таким образом, развитие приемов композиции в каменных рельефах эпохи Хань провинции Шаньдун подчинялось определенным законам эволюции, а не происходило хаотично. Ход этого развития был связан с изменениями архитектурных форм погребальных сооружений, постепенным обогащением содержания и сюжетов, а также конфуцианской мыслью, философскими и религиозными воззрениями эпохи Хань и другими факторами, в частности социальными.

Литература

1. *Мэн-цзы* / предисл. Л.Н. Меньшикова; пер. с кит., указ. В.С. Колоколова ; под ред. Л.Н. Меньшикова. СПб. : Петербургское Востоковедение, 1999. 272 с.
2. *Ван Цзяньчжун*. Общий очерк каменных рельефов династии Хань. Пекин : Запретный город, 2001. 520 с. (王建中.《汉画像石通论》北京 紫禁城出版社 2001, 520).
3. *Цзян Инцзюй, Ян Айго*. Каменные барельефы династии Хань и каменные гравюры. Цзинань : Изд-во памятников материальной культуры, 2001. 221 с. (作者：蒋英炬、杨爱国：《汉代画像石与画像砖》济南 文物出版社2001, 221).
4. *Мошков В.М.* Пластическая основа композиции (Проблема синтеза искусств). СПб.: СПб. гос. ун-т, 1994. 77 с.
5. *Чжан Цунцзюнь*. Искусство каменных рельефов династии Хань нижнего течения Хуанхэ. Т. 1. Цзинань : Книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2004. 228 с. (张从军《黄河下游的汉画像石艺术上册》济南 齐鲁书社. 2004, 228).
6. *Сюй Яфэн*. Исследование рельефов эпохи Хань на камне и кирпиче. Пекин : Изд-во социальных наук Китая, 2011. 320 с. (徐雅峰《汉画像石、画像砖研究》北京 中国社会科学出版社 2011, 320).
7. *Янь Шэндун, Сюй Цзяцзюнь*. Захоронения в саркофагах эпохи Западная Хань в округе Цзаочжуан провинции Шаньдун // Памятники материальной культуры. 1997. № 12. С. 34–43. (燕生东; 徐加军《山东枣庄小山西汉石棺椁墓》北京 期刊：文物1997, № 12. 34–43).

8. Пан Гу. Хан шу. Юньнань : Юньнаньский народный изд. дом, 2011. 474 с.
9. Ван Цзяньчжун. Общий очерк каменных рельефов династии Хань. Пекин : Запретный город, 2001. 520 с. (王建中.《汉画像石通论》北京 紫禁城出版社 2001, 520).
10. Чжан Цунцзюнь. Искусство каменных рельефов династии Хань нижнего течения Хуанхэ. Цзинань : Книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2004. Т. 1. 228 с. (张从军《黄河下游的汉画像石艺术上册》济南 齐鲁书社, 2004, 228).
11. Юй Вэйчао. Полное собрание каменных рельефов династии Хань. Цзинань : Изд-во изящных искусств провинции Шаньдун, 2000. Т. 2. 216 с. (俞伟超《中国汉画像石全集第二卷》济南 山东美术出版社 2000, 216).
12. Чжэн Янь. Маски покойных. Пекин : Пекинское изд-во, 2013. 420 с. (郑岩《逝者的面具》北京 北京出版社 2013, 420).
13. Синь Лисян. Комплексное исследование каменных рельефов династии Хань. Пекин : Изд-во культурного наследия Китая, 2000. 362 с. (信立祥《汉画像石综合研究》北京 中国文物出版社 2000, 362).
14. Юй Вэйчао. Полное собрание каменных рельефов династии Хань. Цзинань : Изд-во изящных искусств провинции Шаньдун, 2000. Т. 1. 181 с. (俞伟超《中国汉画像石全集第一卷》济南 山东美术出版社 2000, 181).
15. Ван Чанли. Каменные рельефы династии Хань города Линьби. Цзинань : Изд-во изящных искусств провинции Шаньдун, 2002. 165 с. (王长利 临沂市《临沂汉画像石》济南 山东美术出版社 2002, 165).
16. Виноградова В.Г. Традиционное искусство Китая. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2016. Т. 1. 628 с.
17. Цзя Фуцзюнь. Каменные рельефы Тэнчжоу. Цзинань : Книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2011. 83 с. (贾福军《滕州汉画像石》济南 齐鲁书社 2011, 83).

Bi Zhicheng, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Saint Petersburg, Russian Federation); Harbin University of Science and Technology (China).

E-mail: 835827891@qq.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 19–28.

DOI: 10.17223/2220836/42/2

THE EVOLUTION OF THE FORMS OF SHANDONG PROVINCE'S STONE RELIEFS COMPOSITION OF THE HAN ERA

Keywords: Shandong Province; stone relief of Han era; composition; classification; significance.

The stone reliefs of the Han era (206 BC – 220 AD) are a special type of funerary art with its own specific set of plots and art forms. Shandong Province takes the first place in China in terms of number of founding relief images. The peculiarity of the compositional construction of the Han's reliefs is that it isn't based on the spatial principle of image transmission, but on the plastic-planar pictorial principle of a two-dimensional composition, which, with its thoughtful use, can carry the maximum emotional charge [Moshkov, Kuznetsov 1994]. Based on that, author's own typology of the compositions of Han reliefs was built. Article the object of the study are stone reliefs of the Han Dynasty, Shandong Province, represented on stone sarcophagi, in stone tombs, temples of ancestors and stèles, and passed the past two stages of its heyday. The purpose and objective of the study is to identify and study the laws of evolution of the composition of the stone reliefs of the Han Dynasty, Shandong Province, based on V.M. Moshkova's principles of composition, using systemic and iconological research methods.

Images on the stone reliefs of the Han tombs are distinguished by the peculiarity of the forms of compositional constructions, the process of development and evolution of which occurs in accordance with certain laws. As a result of the study, it was revealed that the starting point for the development of relief compositions of stone sarcophagi were two forms – symmetrical and nested (including several levels following the outlines and forms of stone material), which during the heyday of the Western Han Dynasty supplemented the “V”-shaped composition. Their further development is associated with the use of dispersed, zoned, irregular composition techniques, which spread around in turn of the CE. At the same time, a variety of compositional forms is also observed in the reliefs of tombs, temples of ancestors and stèles, in the reliefs of which during the period of the Eastern Han (25–220 CE) many

different forms of compositional organization appear: for example, asymmetric, segmented, shingles wrong etc. The composition of combinations of geometric shapes, consisting, as a rule, of squares and circles, is also distributed.

A variety of compositional forms is associated, on the one hand, with the complication of the architecture of burial structures and an increase in their scale. On the other hand, with the enrichment of the content and plots of reliefs, which is becoming more diverse and includes not only the image of Confucian's symbols, but also narratives that reflect episodes from the lives of those buried. This indicates not only the process of improving art forms during the Han era, but also reflects a certain evolution of religious and philosophical thought, changes that took place in this period in the social structure of ancient Chinese society, and also, possibly, some external influences on the development of Chinese art.

References

1. Mencius. (1999) *Men-tszy* [Mencius]. Translated from Chinese by V.S. Kolokolov. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie.
2. Wang Jianzhong. (2001) *Han huaxiang shi tonglun* [General Outline of the Stone Reliefs of the Han Dynasty]. Beijing: Zapretnyy gorod.
3. Jiang Yingju & Yang Aiguo. (2001) *Handai huaxiang shi yu huaxiang zhuan* [Han Dynasty stone base reliefs and stone engravings]. Jinan: Izd-vo pamyatnikov material'noy kul'tury.
4. Moshkov, V.M. (1994) *Plasticheskaya osnova kompozitsii (Problema sinteza iskusstv)* [The plastic basis of the composition (The problem of the synthesis of arts)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
5. Zhang Congjun. (2004) *Huanghe xiayou de han huaxiang shi yishu shangce* [The art of stone reliefs of the Han Dynasty of the Lower Yellow River]. Vol. 1. Jinan: Knyazhestvo Lu i Tsi.
6. Xu Yafeng. (2011) *Han huaxiang shi, huaxiang zhuan yanjiu* [The study of the Han era reliefs on stone and brick]. Beijing: China Social Sciences Publishing House.
7. Yan Shengdong & Xu Jiajun. (1997) Shandong zaozhuang xiaoshan xihan shi guanguo mu. [Burials in sarcophagi of the Western Han era in Zaozhuang County, Shandong Province]. *Monuments of Material Culture*. 12. pp. 34-43 In Chinese
8. Pan Gu. (2011) *Han Shu* [Han Shu]. Yunnan: Yunnan People's Publishing House.
9. Wang Jianzhong. (2001) *Han huaxiang shi tonglun* [General outline of the stone reliefs of the Han dynasty]. Beijing: Zapretnyy gorod.
10. Zhang Congjun. (2004) *Huanghe xiayou de han huaxiang shi yishu shangce* [The art of stone reliefs of the Han Dynasty of the Lower Yellow River]. Jinan: Knyazhestvo Lu i Tsi.
11. Yu Weichao. (2000) *Zhongguo han huaxiang shi quanji* [A complete collection of stone reliefs of the Han Dynasty]. Vol. 2. Jinan: Shandong Province Fine Arts Publishing House.
12. Zheng Yan. (2013) *Shi zhe de mianju* [Masks of the deceased]. Beijing: Beijing Publishing House.
13. Xin Lixiang. (2001) *Han huaxiang shi zonghe yanjiu* [Comprehensive study of the stone reliefs of the Han Dynasty]. Beijing: China's Cultural Heritage Publishing House.
14. Yu Weichao. (2000) *Zhongguo han huaxiang shi quanji* [A complete collection of stone reliefs of the Han Dynasty]. Vol. 1. Jinan: Shandong Province Fine Arts Publishing House.
15. Wang Changli. (2002) *Linyi han huaxiang shi* [Stone reliefs of the Han Dynasty of Linyi city]. Jinan: Shandong Publishing House of Fine Arts.
16. Vinogradova, V.G. (2016) *Traditsionnoe iskusstvo Kitaya* [Traditional Chinese Art]. Vol. 1. Moscow: Dimitry Pozharsky University.
17. Jia Fujun. (2011) *Tengzhou han huaxiang shi* [Stone reliefs of Tengzhou]. Jinan: Knyazhestvo Lu i Tsi.

УДК 712.03

DOI: 10.17223/22220836/42/3

О.Н. Блянкинштейн, Н.А. Попкова

ЭВОЛЮЦИЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ «ЗЕЛЕННЫХ» ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ КРАСНОЯРСКА¹

В широком спектре открытых общественных пространств огромное значение имеют так называемые зеленые пространства, которые могут формироваться как на основе естественной природной среды городских лесов, так и искусственно создаваться усилиями горожан. Прослеживается эволюция важнейших исторических объектов «зеленых» пространств Красноярска, а также рассматриваются вновь организованные общественные «зеленые» пространства в контексте рекреационной составляющей.

Ключевые слова: открытые «зеленые» общественные пространства, городской лес, парк, сад, сквер, социокультурная среда.

Одним из критериев комфортной городской среды являются «зеленые» пространства, которые также выполняют важную социально-культурную роль в контексте активного и пассивного отдыха горожан, разных видов рекреационной деятельности. Актуальность исследования вызвана повышенным вниманием к формированию открытых общественных пространств Красноярска и недостаточной степенью научной изученности данной темы.

Цель исследования – проследить эволюцию и выявить социокультурную значимость «зеленых» общественных пространств Красноярска. Для этого решаются следующие задачи: изучить «зеленые» пространства Красноярска в исторической ретроспективе, а также проанализировать их развитие с точки зрения рекреационного использования. Методы исследования включали изучение литературных и научных источников по исследуемой теме, анализ исторических данных, натурное обследование территории и многолетние наблюдения, фотофиксацию, сравнительный ретроспективный анализ, графо-аналитический метод.

Город, являясь местом концентрации населения и промышленного производства, должен обеспечивать качественную среду жизнедеятельности. Важным показателем экологически чистой среды являются «зеленые» пространства, их количество и качество в каждом конкретном городе. Взаимосвязанные зеленые территории называют природным (экологическим, рекреационным, зеленым) каркасом. Природный каркас в настоящее время является одним из ключевых понятий современного градостроительства, так как употребляется во всех генеральных планах городов. Элементами природного каркаса являются городские леса; озелененные территории общего пользования: парки, сады, рощи, скверы, бульвары, аллеи; озелененные тер-

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».

ритории ограниченного и специального назначения [1]. В данной работе рассматриваются озелененные территории общественного назначения.

Красноярск, как и большинство сибирских городов России, расположен в таежной зоне и окружен лесом. Наличие этого факта может говорить о несущественном значении внутригородских и пригородных «зеленых» пространств. Но это не так. Роль зеленых территорий в любом населенном пункте общеизвестна и многогранна. Основными функциями зеленых насаждений являются санитарно-гигиенические, структурно-планировочные, рекреационные, декоративно-художественные. Кроме того, природная среда, насыщенная растительностью, играет большую роль в формировании благоприятного эмоционального и психофизиологического состояния человека [2]. Особенную ценность компоненты природного ландшафта в городе приобретают в настоящее время, характеризующееся агрессивной урбанизацией, но понимание значения облагоустроенных «зеленых» территорий присутствовало уже сотни лет назад.

Эволюция «зеленых» общественных пространств Красноярска началась 200 лет назад. В работе выполнен ретроспективный анализ планировочного и функционального формирования самых ранних красноярских объектов организованного озеленения: Городской сад, сад Юдина (Юдинский сад), сад имени В.М. Крутовского.

Городской сад является старейшим из трех объектов. Он был организован в 1822 г. по приказу губернатора Александра Петровича Степанова, когда Красноярск стал административным центром Енисейской губернии и благоустройству города стали уделять большое внимание. Этапы архитектурно-планировочного и социокультурного преобразования Городского сада на протяжении пяти периодов отражены на рис. 1.



Рис. 1. Этапы архитектурно-планировочного и социокультурного преобразования Городского сада г. Красноярска на протяжении пяти периодов с 1822 по 2020 г.

Fig. 1. Stages of architectural and planning and socio-cultural transformation of the City Garden of Krasnoyarsk over five periods from 1822 to 2020

Период с 1822 по 1852 г. За основу будущего Городского сада был взят участок естественного соснового леса, который располагался тогда на западной окраине города между левым берегом Енисея и Московским трактом,

который переходил в главную улицу города – Воскресенскую (сейчас это проспект Мира). Выбранный участок огородили, разбили две аллеи в меридиональном и широтном направлении, поставили скамейки. С восточной стороны было построено военно-сиротское отделение, с западной – деревянные казармы красноярского батальона.

Период с 1852 по 1900 г. В 1852 г. был спроектирован новый план Красноярска, в котором композиционным центром города стала Новособорная площадь с гостиним двором и каменным собором. К этому времени территория Городского сада уменьшилась в размерах. С западной стороны значительный участок сада был отсечен. На этом месте был разбит сквер, который к концу столетия исчез. В планировке сада сохранились прямолинейные аллеи, также были проложены криволинейные тропинки, разбиты цветочные клумбы. На пересечениях аллей и тропинок располагались открытые круглые площадки. На них были построены летнее помещение общественного собрания, кегельбан, павильон для музыкальных и театральных вечеров, роскошная китайская беседка для отдыха. В завершении композиции была построена открытая терраса на берегу Енисея. В 1880-е гг. площадь городского сада составляла 12,5 га. В то время сад считался лучшим не только в Сибири, но и в России. Он служил главным местом прогулок для детей и взрослых. Летом здесь устраивались гулянья с разными увеселительными мероприятиями: музыкой, танцами, фейерверками и т.д. В зимнее время иногда на главной аллее сада сооружается каток. Сад был обнесен с трех сторон деревянным забором, а с северной стороны огражден решетками с парадными воротами. Вход в сад для большей части горожан был платный. В начале 1890-х гг. прибрежный участок сада был уступлен обществу попечения о начальном образовании. Там построили площадку для игр и физических занятий детей, рядом появились жилые строения, была проложена улица Садовая.

Период с 1900 по 1920 г. Территория Городского сада сохранила прежние границы и основные элементы, унаследованные с середины девятнадцатого столетия. На берегу Енисея участок сада был отдан под строительство мужской духовной семинарии. В юго-западном углу Городского сада отгородили отдельную территорию для детей, устроили так называемый детский сад с приспособлениями для разных игр и гимнастических упражнений. В центре детского сада была построена большая горка, похожая на курган, с горки зимой катались на санках, а летом просто забегали, состязаясь в скорости. На территории детского сада также были устроены площадки для игр в крокет и городки. Детский сад был отделен от основной части Городского сада высоким деревянным забором и имел отдельный вход. В 1908 г. в северо-восточном углу сада по проекту В.А. Полякова был построен деревянный павильон кинематографа. В этот период городские строения все ближе подступали к Городскому саду, на Новособорной площади был возведен торговый корпус «Пассаж», в прилегающих к саду кварталах построены римско-католический костел и водопроводно-электрическая станция. В 1909 г. вход в сад становится бесплатным для всех. В 1911 г. была построена большая оранжерея для выращивания цветочной рассады. В выходные и праздничные дни играл духовой оркестр, устраивались народные гулянья, встречи по интересам. Каждую весну горожане участвовали в уборке сада и посадке декоративных деревьев.

Период с 1920 по 1970 г. В 1920 г. Новособорная площадь была переименована в площадь Революции, новые названия получили улицы города. В 1934 г. Городской сад получает новое имя – Парк культуры и отдыха имени Горького. В 1936 г. в парке была пущена первая в России детская железная дорога, которая работает до сих пор. Позднее появились «зеленый театр» и разнообразные аттракционы: русские качели, карусели, силомер и др. Была построена и действовала даже парашютная вышка. В предвоенные годы в «зеленом театре» с концертами выступал духовой оркестр. Парк действительно стал местом сосредоточения отдыха, развлечений и культурного времяпровождения красноярцев. В 1937 г. для проведения массовых празднеств и парадов было решено освободить от базара площадь перед парком. Был создан новый архитектурный ансамбль площади в стиле советского классицизма. Знаковыми объектами площади стали: Дом Советов, Управление железной дороги, Центр научно-технической информации, Краевая научная библиотека и совнархоз, Управление гражданского воздушного флота. В послевоенный период в Центральном парке была осуществлена частичная замена древесных насаждений. Удалили 300 погибших деревьев и высадили более 1 800 молодых сосен, лиственниц, лип и других ценных растений, что способствовало обновлению парка.

Период с 1970 по 2020 г. В конце 1970 г. на главной площади города был поставлен памятник Ленину и разбит сквер. На месте кинематографа построили новое здание кинотеатра «Луч», которое примыкало к парку, но все-таки оказалось за пределами его территории. В 1972 г. началась реконструкция парка, в результате которой он снова получил выход на набережную Енисея. Однако очередные планировочные мероприятия привели к значительному сокращению зеленых насаждений и исчезновению некоторых развлекательных объектов парка. Из ранее построенных объектов уцелели лишь павильон для танцев и китайская беседка. В 1977 г. в парке был установлен корпус самолета Ил-18. В нем располагалось кафе «Карлсон», которое сгорело в 1990-е гг.

В 2002 г. это «зеленое» общественное пространство Красноярска получает свое нынешнее имя – Центральный парк. В 2006 г. у детской железной дороги появилось современное и просторное здание вокзала, а железнодорожный путь был закольцован, появилась также новая посадочная платформа «Мечта». Парк потерял свою композиционную и стилистическую целостность: по территории хаотично расположены аттракционы, пункты общественного питания и площадки для отдыха. Значительная часть парка была не ухожена и выглядела удручающе. Современное состояние парка настоятельно требовало реализации новой стратегии его развития.

Такая стратегия была предложена в рамках проведения Открытого международного конкурса на разработку концепции развития Центрального парка имени Горького в городе Красноярске в 2020 г. Видение победителей конкурса опирается на четыре «колонны» – Наследие, Культуру, Здоровье и Активный образ жизни. Обновленная детская железная дорога свяжет площадки для игр подростков, детские крепости на холмах, водоемы и инфраструктуру для водного спорта и СПА, летний кинотеатр, медиацентр, смотровые площадки, каток и летнюю лужайку (рис. 2).

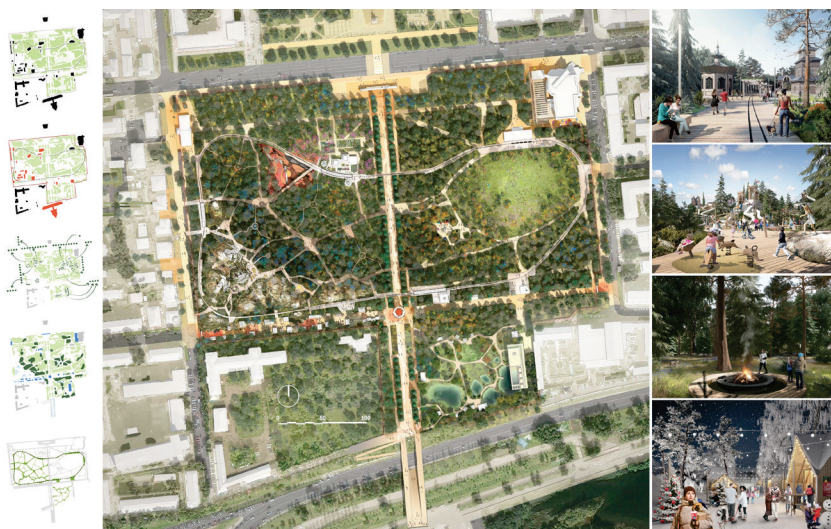


Рис. 2. Концепция развития Центрального парка им. Горького, г. Красноярск. Авторы: Мастерская архитектурных пространств (МАП), ЛДА Дизайн Консалтинг, Samer International Ltd (Источник иллюстрации: <https://krasnoyarskpark.ru/>)

Fig. 2. The concept of development the Central Park. Gorky, Krasnoyarsk. Authors: Architectural Spaces Workshop (MAP), LDA Design Consulting, Samer International Ltd (URL: <https://krasnoyarskpark.ru/>)

Юдинский сад. Этапы архитектурно-планировочной и социокультурной трансформации Юдинского сада по трем периодам отражены на рис. 3.

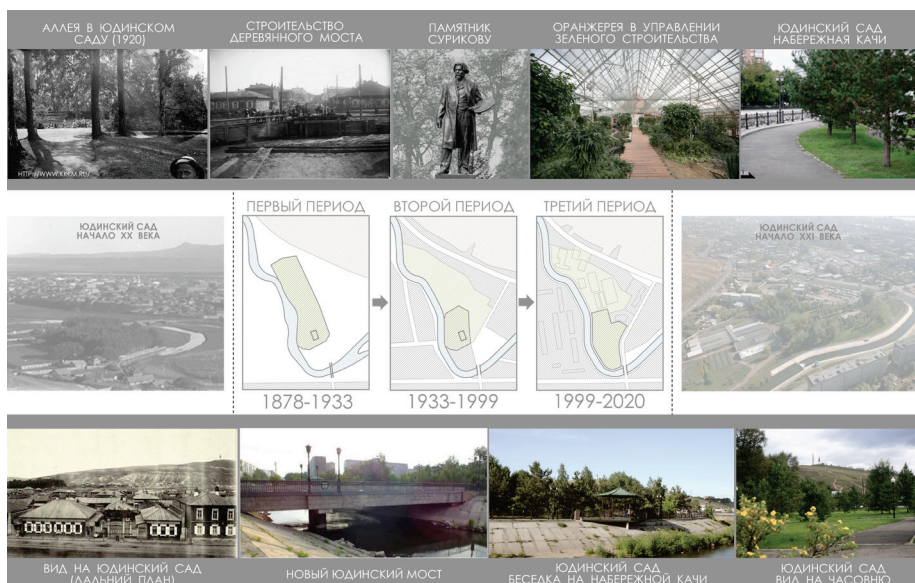


Рис. 3. Этапы архитектурно-планировочной и социокультурной трансформации Юдинского сада в г. Красноярске на протяжении трех периодов с 1878 по 2020 г.

Fig. 3. Stages of architectural and planning and socio-cultural transformation of the Yudinsky Garden in Krasnoyarsk during three periods from 1878 to 2020

Период с 1878 по 1933 г. В 1878 г. в Красноярск из Балахты вместе со своей семьей приехал купец, библиофил и архивист Геннадий Юдин. Он построил дом на северной окраине города в районе «Закачинская слобода»,

в живописном месте излучины реки Кача. По воспоминаниям жителей, дом был деревянный, одноэтажный и очень красивый. В конце XIX в. рядом с домом в естественном зеленом массиве на берегу реки Кача сын и отец Юдины устроили сад для прогулок и отдыха. Сад имел вытянутую форму и пейзажную планировку. С северной стороны сад был окружен живописным склоном Караульной горы, на которой уже располагалась часовня Параскевы Пятницы (именно она стала символом Красноярска и изображена на 10-рублевой купюре). С юго-запада сад был окружен руслом реки Кача. Для связи с городом в сторону Садового переулка Юдиным был построен деревянный мост, который впоследствии стал называться «Юдинский мост» (на рис. 2 изображен процесс строительства моста из досок и бревен). После образования СССР в 1920-х гг. все имущество Юдина было национализировано. Усадьба на Каче также перешла в собственность государства. Какое-то время организованный Юдиными сад остался без внимания и надлежащего ухода.

Период с 1933 по 1999 г. В 1933 г. на территории Юдинского сада был организован лесосадовый питомник города Красноярска, где выращивали цветы и саженцы древесных растений. На базе этого питомника в 1940 г. появляется «Трест зеленого хозяйства» (впоследствии он был переименован в «Управление зеленого строительства»). Часть сада была застроена теплицами и хозяйственными постройками. Сохранился только небольшой зеленый участок сада на юге возле дома Юдина. В самом доме тогда располагались административные помещения. По воспоминаниям жителей, сад того периода, а точнее то, что от него осталось, был памятен черемухой. Каждую весну воздух наполнял аромат цветов черемухи, а река Кача покрывалась белыми лепестками. В период с 1960 по 1975 г. в саду был установлен памятник известному художнику Василию Сурикову. А в конце лета Трест зеленого хозяйства в Юдинском саду устраивал выставку цветов. Посмотреть на это горожане приходили семьями. Каждую весну вода в Каче поднималась и разрушала деревянный забор сада, иногда смывало даже деревья. Для решения этой проблемы в 1960–1980-е гг. русло Качи было зафиксировано, а берега укреплены. Старые деревянные мосты через Качу заменили новыми железобетонными, включая и «Юдинский мост». В 1970-х гг. деревянная малоэтажная застройка на противоположном от сада берегу была снесена. На этом месте появились новые строения и многоэтажные жилые дома.

Период с 1999 по 2020 г. С 1999 г. начались работы по благоустройству набережной реки Качи. Берега реки покрыли монолитными бетонными плитами, установили кованые ограждения, вдоль берега проложили прогулочные дорожки и расставили беседки-ротонды, организовали спуски к воде. Старую частную застройку у моста постепенно снесли. На ее месте был создан новый сквер имени Юдина. В 2011 г. в связи с ветхостью постройки был снесен и дом Юдина. Территория нового сквера была значительно увеличена по сравнению с предыдущим периодом существования сада. По замыслу городской администрации, сквер должен превратиться в единый «зеленый» комплекс, насыщенный различными интересными локациями для привлечения молодежи, семей с детьми и людей разного возраста. В 2015 г. на территории Управления зеленого строительства открылась первая публичная городская оранжерея. На площади в 400 м² размещена выставочная экспозиция. Она

разделена на пять зон: «Сибирь», «Европа», «Тропики», «Джунгли», «Экзотические плодовые растения».

В общественном пользовании красноярцев сейчас осталась 1/5 часть Юдинского сада, но и она изменилась до неузнаваемости. Можно утверждать, что это «зеленое» общественное пространство в новом качестве заново возродилось в Красноярске.

Сад имени В.М. Крутовского. Этапы архитектурно-планировочного и социокультурного формирования сада имени В.М. Крутовского по двум периодам отражены на рис. 4 и показывают совершенно иную ситуацию.

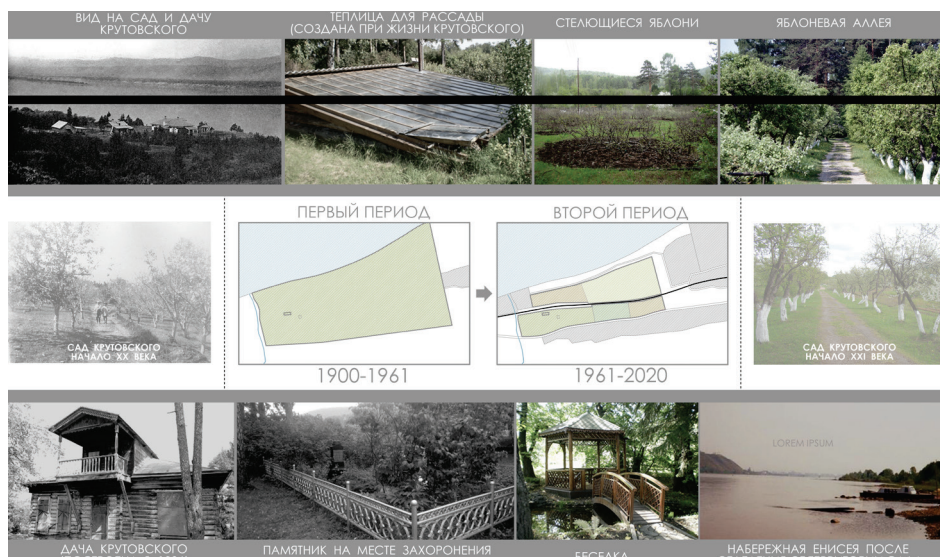


Рис. 4. Этапы архитектурно-планировочного и социокультурного формирования сада имени В.М. Крутовского в г. Красноярске на протяжении двух периодов с 1900 по 2020 г.

Fig. 4. Stages of architectural and planning and socio-cultural formation of the Krutovsky Garden in Krasnoyarsk during two periods from 1900 to 2020

Период с 1900 по 1961 г. Этот сад основал в самом начале XX в. ученый-помолог Всеволод Крутовский, которого очень интересовала проблема плодоводства в Сибири. Участок земли на правом берегу реки Енисей в некотором удалении от города был распланирован под опытный плодовый сад. Там Крутовский руководил работами по выращиванию плодовых растений стелющейся формы, которая помогала им пережить суровые зимы. Впервые на сибирской земле стали расти и плодоносить настоящие фруктовые деревья – яблони и груши, ягодные кустарники, привычные к южным широтам. Урожайность была очень высокой. В 1906 г. Крутовский построил дом на территории сада. Сад разросся и протянулся с запада на восток вдоль Енисея от устья ручья Лалетина до поселка Лалетино, с севера на юг от берега Енисея в сторону гор. После образования советского государства Крутовского беспокоила судьба частного сада, и в 1920 г. он передал сад областной зональной опытной станции плодоводства. Сад превратился в Лалетинский филиал опытной станции, а руководителем был назначен сам Крутовский. Таким образом удалось сохранить сад. Здесь развернулась большая работа по сортоизучению, селекции и агротехнике. Жители города покупали фруктовые деревья и ягодные кустарники.

Период с 1961 по 2020 г. В 1960-х гг. для строительства Красноярской ГЭС через сад была проложена автомагистраль, которая стала южной границей сада. Также была проложена железная дорога, которая разбила сад на две части. С восточной и западной стороны территория тоже сократилась. В 1988 г. сад был передан Сибирскому технологическому университету. С 1996 г. саду был придан статус Ботанического сада имени В.М. Крутовского, который подлежит охране как уникальный памятник природы. Научные и опытные работы продолжают в саду до сих пор. В саду сохранились деревья, которым почти 100 лет, и они дают хороший урожай. Сейчас территория сада занимает 33 га. Сад разделен на пять частей: две на берегу Енисея – Нижняя мемориальная часть, а также Маточное и школьное отделение плодовых и декоративных культур, а три части выше по берегу за железной дорогой – Верхняя мемориальная часть, Коллекционный участок и Интродукционное отделение. Из пяти частей две открыты для посещения. Сейчас там располагаются старый дом, могила Крутовского и беседка с мостиком. Доступные для посещения и экскурсий территории сада пользуются большой популярностью у жителей и гостей города, беседка является объектом для фотосессий. Подобные сады пытались создавать и в других регионах, но сохранился только этот. Приезжие ученые из других стран его называют маленьким раем в сибирской глубинке.

Ретроспективный анализ трансформации исторических «зеленых» пространств Красноярска показал, что в процессе своего существования в изменяющейся городской среде они претерпевают значительные территориальные, функциональные и композиционные изменения, могут исчезать и воссоздаваться вновь [3].

Кроме этих трех подробно изученных исторических садов и парков, в Красноярске сейчас существует весь спектр озелененных общественных пространств. На сегодняшний день насчитывается около сотни только наиболее значимых парков, скверов, садов, бульваров, озелененных площадей и улиц в разных районах города.

Широкое развитие озелененные общественные пространства получили в период активного территориального и индустриального роста Красноярска советского времени. В это же время изменилась связь озелененных пространств с пригородными территориями. Острова на Енисее вошли внутрь города и стали парковой зоной общегородского значения. После Великой Отечественной войны велось массовое озеленение улиц и площадей, создавались зеленые массивы в периферийных районах города, увеличивались санитарно-защитные зоны промышленных предприятий, в целом была повышена обеспеченность населения зелеными насаждениями. В постсоветское время 1990-х и 2000-х гг. из-за сложной нестабильной социально-экономической обстановки вопросы сохранения, поддержания и создания новых озелененных пространств были отодвинуты на дальний план. По причине большой антропогенной нагрузки и техногенного вмешательства наблюдались деградация и даже исчезновение общественных «зеленых» территорий.

Сейчас Красноярск из провинциального города превращается в современный мегаполис, в котором наблюдается крайне неблагоприятная экологическая обстановка и низкая степень озеленения. Экология и рекреационный каркас являются одной из основных концепций последнего генерального плана террито-

риального развития Красноярска [4]. Формирование «зеленого каркаса» города Красноярска – это актуальная задача, над которой работают ученые, проектировщики, городская администрация и общественные организации [5].

Наряду с глобальными вопросами важнейшую роль имеет внимание к малым и ближним ландшафтам, рядом с которыми живут и работают люди. Работа по созданию и содержанию существующих зеленых уголков ведется в Красноярске не первый год. Старт этому направлению работы дал проект 2012 г. «Миллионному городу – миллион деревьев» (рис. 5). Этот проект продолжается до сих пор. За это время в Красноярске были высажены тысячи деревьев и кустарников, отремонтированы сотни тысяч квадратных метров газонов. Проекты «Миллионному городу – миллион деревьев» и конкурс «Самый благоустроенный район», организованные муниципалитетом, переросли в народные движения, в инициативы людей, которые хотят преобразить свой двор, палисадник, территорию офиса. Эти два проекта, а также ежегодные акции по посадке деревьев иллюстрируют стремление общества жить в комфортной среде. Особое внимание уделяется созданию озелененных общественных пространств. Начиная с 2012 г., в городе ежегодно устраиваются десятки парков и скверов в разных районах города, в 2015 г. завершены работы по формированию парка имени 400-летия Красноярска.



Рис. 5. Участие жителей Красноярска в реализации проекта «Миллионному городу – миллион деревьев» (источники иллюстрации: fr.slideserve.com, krasnoyarsk.bezformata.com, http://gorodskoyportal.ru)

Fig. 5. Participation of residents of the city of Krasnoyarsk in the implementation of the project “A million trees for a million cities” (URL: fr.slideserve.com, krasnoyarsk.bezformata.com, http://gorodskoyportal.ru)

На сегодняшний день основным двигателем создания и реконструкции общественных пространств является федеральный проект «Формирование комфортной городской среды», в рамках которого с 2017 г. в Красноярске было реализовано 46 проектов благоустройства общественных территорий города.

Создан прецедент организации частных парков на условиях муниципально-частного партнерства. Один из таких парков «Сады мечты» был открыт в 2014 г. в спальном районе «Взлетный» и стал оазисом среди каменных новостроек (рис. 6) [6]. Этот спланированный по современным дизайнерским концепциям ландшафтный парк отличается чистотой, ухоженностью и работает круглый год. На его территории есть много красивых локаций: водоем, ручей, каскады, мостики, аллеи, скульптуры, грот, альпийские горки, цветники, фигурные лабиринты из растений, перголы, поленицы из бревен. Здесь действует контактный зоопарк и установлено колесо обозрения. Зимой в «Садах мечты» заливают каток, на деревьях развешивают гирлянды и устанавливают рождественский декор, сооружают ледяные скульптуры и организуют детские праздники. Посещение парка платное, но здесь всегда много желающих отдохнуть, получить положительные эмоции. В парке назначают встречи, проводят квесты, фотосессии, дни рождения. Другой частный парк «Прищепка» организован в жилом районе «Ветлужанка», активно посещается гражданами в летний период. Однако этот парк вызывает больше отрицательных, чем положительных отзывов.



Рис. 6. Парк «Сады мечты» в г. Красноярске: проект, общий вид, фото отдельных локаций.

Автор: В.А. Антропов (Источник иллюстрации: сады-мечты.пф/parks/sady-mechty-krasnoyarsk/)

Fig. 6. The park “Gardens of Dreams” in Krasnoyarsk: project, general view, photos of individual locations

Author: V. Antropov (URL: сады-мечты.пф/parks/sady-mechty-krasnoyarsk//)

Значительный массив растительности присутствует и сохраняется на островах, расположенных в русле Енисея. Самый большой остров Татышев к настоящему времени приспособлен под парк спортивной и рекреационной направленности. Для этого острова выполнен проект благоустройства, который частично реализован. Там проложены дорожки для прогулок, для катания на велосипедах и роликах, обустроены площадки и беседки для отдыха (рис. 7). Остров очень популярен у жителей Красноярска и гостей города. Посещаемость острова высокая и очень высокая – в среднем 50 тыс. человек одновременно. В солнечные жаркие дни рекреационная нагрузка возрастает в два и более раза.

В зимний период на острове действует освещенная лыжная трасса протяженностью более 5 км, заливается самый большой в городе каток под открытым небом, строятся снежные городки, горки. В Татышев-парке ставят самую высокую городскую новогоднюю елку. Но рекреационные условия острова в зимний период несколько снижены по причине ухудшенного микроклимата из-за незамерзающей воды в Енисее.



Рис. 7. Татышев-парк в г. Красноярске: проект планировки, фото отдельных локаций. Автор: ADM-Architecture Design Modeling (Источник иллюстрации: admkrsk.ru, architect.com/ADM-Architecture-Design-Modeling/projects)

Fig. 7. Tatyshchev Park in Krasnoyarsk: project, photos of individual locations. Author: ADM-Architecture Design Modeling (URL: admkrsk.ru, architect.com/ADM-Architecture-Design-Modeling/projects)

Пригородные леса, близко приближающиеся к Красноярску, имеют огромное экологическое и рекреационное значение. На правом берегу Енисея вдоль южной границы города на склонах гор и их предгорьях сформировался кластер, который включает горнолыжный курорт «Бобровый лог», национальный парк «Красноярские Столбы» с его туристско-экскурсионным районом и парк флоры и фауны «Роев Ручей». Наряду с этими крупными рекреационными объектами вдоль рек Базаиха и Мана, правых притоков Енисея, в живописных горно-лесных ландшафтах расположились детские оздоровительные лагеря, дома отдыха, садовые товарищества.

На левом берегу Енисея лес вплотную подходит к городу с западной стороны и клиньями входит внутрь селитебной территории. К категории городских лесов левобережной части Красноярска относится Березовая роща – уникальное место в Красноярской агломерации [7]. Выросшая во второй половине XIX в., она существует более 100 лет. Она всегда была «легкими» города и любимым местом отдыха жителей Красноярска (рис. 8). круглогодично население активно использует Березовую рощу для активного и спокойного отдыха, прогулок, физкультурно-оздоровительных занятий, в том числе для проведения массовых лыжных и кросс-стартов. Березовая роща издавна является местом ежедневного пешеходного передвижения между площадками кампуса Сибирского федерального университета. Устройство пешеходного бульвара и велодорожки с твердым покрытием в 2017 г., а также благоустройство лыжного стадиона способствовали еще большему использованию этого природного объекта горожанами.

Проведенный анализ исторических и вновь созданных «зеленых» территорий города позволяет утверждать, что в Красноярске существует определенная система общественных «зеленых» пространств. В ней есть недостатки: нерав-

номерное распределение «зеленых» зон по территории города, отсутствие взаимосвязей между отдельными элементами, «старение» отдельных участков озеленения и полное уничтожение некоторых. Вместе с тем наблюдается постепенный рост количества благоустроенных озелененных территорий и качественное изменение приемов благоустройства с применением дизайнерских новаций и современных технологий.

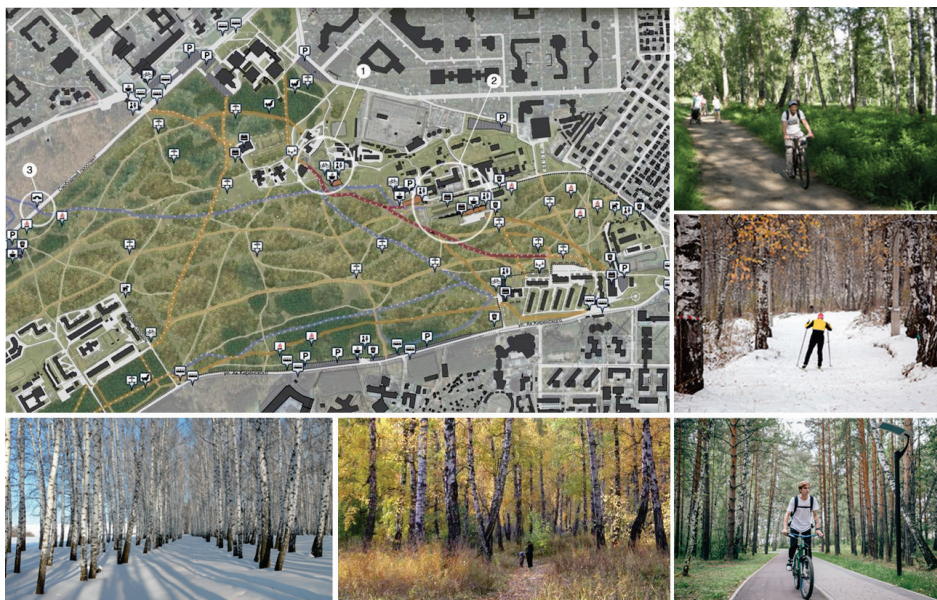


Рис. 8. Березовая роща в г. Красноярск: планировочная схема, пешеходный бульвар, виды рекреационных занятий

Fig. 8. Birch grove in Krasnoyarsk: planning scheme, pedestrian boulevard, types of recreational activities

Общеизвестно, что «зеленые» городские пространства выполняют прежде всего экологическую функцию. Известны принципы формирования «зеленых» пространств как важнейших элементов экосистемы: сохранение существующих озелененных территорий, их реновация; сохранение исторических ландшафтов города; увеличение площади зеленых насаждений за счет создания новых парков, садов, скверов; их благоустройство; проведение постоянного мониторинга состояния зеленых насаждений, осуществление регулярного ухода за зелеными насаждениями и др. [8].

Наряду с экологической функцией общественные «зеленые» пространства в городе выполняют важнейшую социально-культурную роль, на них ложится основная рекреационная нагрузка. Не случайно большинство озелененных территорий относится к категории рекреационных. Прежде всего, это территории, на которых осуществляется отдых горожан, разные виды физкультурно-оздоровительных занятий, проведение массовых мероприятий и праздников. Нередко парки и скверы становятся местом встреч, развлечений и познавательной деятельности. При общении с природой жители восполняют свои духовные и физические силы, получают положительные эмоции.

Выявление общих направлений формирования «зеленых» общественных пространств в социокультурном аспекте для сибирского города вообще и для Красноярска в частности является важнейшей задачей ученых, градостроите-

лей, экологов, дендрологов, архитекторов, дизайнеров. Данное исследование может послужить началом для дальнейшей работы по формированию комплексного подхода к решению задач, связанных с системой «зеленых» общественных пространств Красноярска.

Литература

1. ГОСТ 28329-89 Озеленение городов. Термины и определения. URL: https://znaytovar.ru/gost/2/GOST_2832989_Ozelenenie_gorodo.html (дата обращения 04.05.2021)
2. Carrus G., Scopelliti M., Laforteza R., Colangelo G., Ferrini F., Salbitano, F., Agrimi M., Portoghesi L., Semenzato P., Sanesi G. Gogreener, feelbetter, The positive effects of biodiversity on the well-being of individuals visiting urban and peri-urban green areas // *Landscape and Urban Planning*. 2015. № 134. P. 221–228.
3. Popkova N., Brit M. Transformation of green spaces in the Krasnoyarskcity // *Urban Form and Social Context: from tradition stonewest demands*. Krasnoyarsk 2018, 5–9 July / ed. I. Kukina, I. Fedchenko, Ia. Chui. Krasnoyarsk : Sib. Feder. University, 2018. 214 p.
4. Генеральный план территориального развития города Красноярска. Администрация города Красноярска. URL: http://www.admkrsk.ru/citytoday/building/town_planning (дата обращения: 04.05.2021).
5. Bliankinshtein O.N. Green spaces of a Siberian city on the example of Krasnoyarsk // *City and territory in the Globalization Age: 24th ISUF International Conference, Universitat Politecnica de Valencia, Valencia, Spain 27–29 September 2017*. P. 372.
6. Официальный сайт компании «Сады мечты». URL: sady-mechty.ru/parks/sady-mechty-krasnoyarsk/ (дата обращения: 04.05.2021).
7. Блянкиштейн О.Н. Природный объект «Березовая роща» в условиях развивающегося города Красноярска // *Город, пригодный для жизни : материалы первой междунар. науч.-практ. конф. «Современные проблемы архитектуры, градостроительства, дизайна»*. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2013. С. 264–273.
8. Воронкина Е.П. Озеленение урбанизированных территорий – одно из решений экологических проблем города // *Образование, наука, производство*. 2016. С. 967–970.

Olga N. Bliankinshyein, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: olga_bon23@mail.ru

Natalya A. Popkova, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: so1omka@rambler.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 29–42.

DOI: 10.17223/2220836/42/3

EVOLUTION AND CULTURAL SIGNIFICANCE OF GREEN PUBLIC SPACES IN KRASNOYARSK

Keywords: Open green public space; urban forest; park; garden; socio-cultural environment.

One of the criteria for a comfortable ecologically clean urban environment is access to green spaces, their number and quality in any given city. Public green spaces play an important socio-cultural role in the context of active and passive recreation of citizens, various types of recreational activities. The relevance of this study is due to increased attention to the formation of open public spaces in the city of Krasnoyarsk.

The purpose of this work is to trace the evolution and identify the social and cultural significance of the green public spaces in Krasnoyarsk. The objectives of the research are to study the green spaces of Krasnoyarsk in a historical retrospective, analyze the green spaces of Krasnoyarsk from the point of view of their ecological significance, recreational use.

Research methods included literature review on the topic, analysis of historical data, field survey of the territory, long-term observation, photographic recording, comparative retrospective analysis, and graphic-analytical method.

The study captures the most common types of public green spaces and their role in creating a comfortable urban environment. It traces in the most detail the evolution and cultural significance of the most important historical green spaces in Krasnoyarsk: the City Garden (now the Central Park), Yudinsky Garden, Krutovsky Garden. These examples show that gardens and parks can be formed

both on the basis of the natural environment of urban forests, and artificially created by the efforts of citizens, that over time they can undergo various quantitative and qualitative, planning and functional transformations. Despite the transformations that have taken place, all the studied historical objects still exist and are used for their intended purpose. In addition to these historical green areas, we examine the newly organized public green spaces with a cultural and recreational component over the past decades: Tatyshv Park, All-season Fun-Park Bobrov Log, Flora and Fauna Park Roev Ruchey, Dream Gardens and others. The article notes the importance of municipal, public and private initiatives in the organization of local green areas.

The analysis allows us to assert that there is a certain system of public green spaces in Krasnoyarsk. It has disadvantages, such as an uneven distribution of green areas throughout the city, lack of interconnections between individual elements, aging of certain areas of greenery, and the complete destruction of some. Nevertheless, the city authorities, architects, designers and the general public make great effort to create a green framework for Krasnoyarsk destined to have an important recreational and cultural role.

References

1. Russia. (n.d.) *GOST 28329-89 Ozelenenie gorodov. Terminy i opredeleniya* [GOST 28329-89 Urban greening. Terms and Definitions]. [Online] Available from: https://znaytovar.ru/gost/2/GOST_2832989_Ozelenenie_gorodo.html (Accessed: 4th May 2021)
2. Carrus, G., Scopelliti, M., Laforteza, R., Colangelo, G., Ferrini, F., Salbitano, F., Agrimi, M., Portoghesi, L., Semenzato, P. & Sanesi, G. (2015) Gogreener, feelbetter, The positive effects of biodiversity on the well-being of individuals visiting urban and peri-urban green areas. *Landscape and Urban Planning*. 134. pp. 221–228. DOI: 10.1016/j.landurbplan.2014.10.022
3. Popkova, N. & Brit, M. (2018) Transformation of green spaces in the Krasnoyarskcity. In: Kukina, I., Fedchenko, I. & Chui, Ya. (eds) *Urban Form and Social Context: from tradition stonewest demands*. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.
4. The Krasnoyarsk City Administration. (n.d.) *General'nyy plan territorial'nogo razvitiya goroda Krasnoyarska* [General Plan for the Territorial Development of the City of Krasnoyarsk]. [Online] Available from: http://www.admkrsk.ru/citytoday/building/town_planning (Accessed: 4th May 2021).
5. Bliankinshtein, O.N. (2017) Green spaces of a Siberian city on the example of Krasnoyarsk. *City and Territory in the Globalization Age*. 24th ISUF International Conference, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, Spain, September 27–29, 2017. p. 372
6. Sady mechty. (n.d.) Official website. [Online] Available from: sady-mechty.rf/parks/sady-mechty-krasnoyarsk/ (Accessed: 4th May 2021).
7. Bliankinshtein, O.N. (2013) Prirodnyy ob"ekt "Berezovaya roshcha" v usloviyakh razvivayushchegosya goroda Krasnoyarska [Natural object "Birch grove" in the developing city of Krasnoyarsk]. In: Kukina, I. & Fedchenko, I. (ed.) *Gorod, prigodnyy dlya zhizni* [City Fit for Life]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University. pp. 264–273.
8. Voronkina, E.P. (2016) Ozelenenie urbanizirovannykh territoriy – odno iz resheniy ekologicheskikh problem goroda [Urban greening as a solution to urban ecological problems]. *Obrazovanie, nauka, proizvodstvo*. pp. 967–970.

УДК 73

DOI: 10.17223/22220836/42/4

Е.В. Васильева, Бу И.

ФАРФОР ЖУ ЯО И ПРИНЦИПЫ МИНИМАЛИЗМА: К ПРОБЛЕМЕ ЧУВСТВА ФОРМЫ

Исследование посвящено сопоставлению двух дистанцированных – и территориально, и хронологически – и в то же время идеологически близких художественных систем: китайского фарфора Жу Яо империи Сун и интернационального минимализма 1960–1980-х гг. Рассматривается сама возможность такого сравнения, поднимается вопрос о принципах и параметрах художественного соответствия. Одна из ключевых задач работы – последовательное представление основных принципов, связанных с формированием керамики Жу Яо и традицией интернационального минимализма. Сделан вывод, что основной критерий (чувство формы), по которому могут быть сопоставлены оба художественных течения, это понятие, которое сформировалось в немецком искусствознании в первой половине XX в. Это позволяет провести параллель между принципами формообразования китайского фарфора Жу Яо и классическим минимализмом второй половины XX в.

Ключевые слова: фарфор, керамика, китайский фарфор, империя Сун, Жу Яо, Сун Хуэйцзун, минимализм, чувство формы, Вильгельм Вордингер, Генрих Вельфлин.

Сопоставление различных художественных явлений, особенно разделенных географически и хронологически, – сложный процесс и небесспорный метод. Сравнение требует устойчивых критериев, а заметная пространственная или временная дистанция затрудняет их формирование. Различные исторические эпохи и художественные направления формируют собственные, часто независимые системы, которые далеко не всегда возможно сравнить напрямую. В то же время такие сопоставления не только интересны – они важны и позволяют выявить единые изобразительные или идеологические принципы не идентичных, на первый взгляд, художественных структур, определить общую платформу культуры и обнаружить целостный принцип различных художественных систем [1]. Такой подход позволяет обнаружить синтетический характер принципов, которые объединяют и одновременно разделяют художественные феномены. Он дает возможность определить общность дистанцированных художественных форм.

В этом смысле сравнение интернационального минимализма 1960–1980-х гг. и китайского фарфора эпохи Северной Сун (960–1127) [2] – парадоксальная задача. С одной стороны, два этих явления разделены не только хронологически или территориально. Интернациональный минимализм и жучжоуская керамика принадлежат разным культурным пространствам, разным представлениям об идентичности [3], разным цивилизационным и художественным системам. Они, казалось бы, не находят ни общих тем, ни формальных точек соприкосновения. В то же время фарфор Жу Яо [4] и современный минимализм [5] демонстрируют столь последовательный набор сходных принципов, что это обстоятельство сложно игнорировать. Это вопросы, связанные с чувством формы [6], восприятием и пониманием цвета [7,

8], решением проблемы зрения и видения, с ощущением и плотностью материала [9], противоречием традиционного и нового [10]. В этой последовательности и этих сопоставлениях фарфор Жу Яо и классический минимализм обнаруживают много общего. Изучение художественной традиции, сопоставление искусства древнего и современного являются одним из направлений и современного востоковедения, и современного искусствознания [11]. Целью данной работы является исследование этой общности, сравнение принципов минимализма и жучжоуской керамики, обнаружение общих основ и культурной платформы, которые можно было бы сопоставить между собой.

Жучжоуский фарфор (или фарфор Жу Яо) существовал в Китае в конце эпохи Северной Сун [12]. Это чрезвычайно редкий тип керамики серо-голубого или зелено-серого оттенка, который производился около 1100 г. в районе Баофэн провинции Хэнань. Производство фарфора Жу Яо связывают с масштабным производством (15 печей для обжига), которое существовало в этом районе и относится к числу так называемых Пяти Больших мануфактур [13].

Хронологические рамки производства варьируются в разных источниках. Например, известный английский исследователь фарфора профессор Джессика Роусон [4] обозначает период с 1107 по 1125 г. Близка к этим границам и классическая датировка Британского музея (1106–1125), что объяснимо, учитывая, что Джессика Роусон, долгое время работавшая в Британском музее, была одним из авторов данной периодизации [14]. Иногда называют более протяженные хронологические рамки – с 1086 по 1125 г. [13]. Исследователи сходятся, что производство этой керамики было крайне недолгим, около 40 лет. Кроме того, производство жучжоуского фарфора связывают с правлением императора Хуэйцзуна (1100–1125) [15]. Здесь возникает некоторое противоречие в определениях – собственно, относить ли к керамике Жу Яо ранние работы мануфактуры в уезде Баофэн, фактически произведенные в то же время и в том же месте, но стилистически не относящиеся к Жу Яо и не связанные с императорским производством? Или фарфор Жу Яо стал приемником уже существующей традиции? [16] Существует предположение, что производство жучжоуской керамики было налажено еще императором Чжэцзуном (1076–1100). В любом случае преемственность является важным обстоятельством для художественной традиции в целом и художественной традиции Китая в частности [17]. В то же время классические представления о жучжоуском фарфоре подразумевают императорский заказ, императорское покровительство и действия, направленные на поддержание мануфактуры при императоре Хуэйцзуне.

Императорский заказ – вообще принципиально важное обстоятельство в определении фарфора Жу Яо. Считается, что производство фарфора этого типа фактически было инициировано императором Хуэйцзуном [15]. Благодаря его поддержке – а жучжоуский фарфор закупался для императорского двора – мануфактура получила стабильный и крайне престижный рынок сбыта, что, несомненно, повлияло на стоимость изделий. Благодаря императорским заказам, мануфактуры в Баофэн приобрели новый статус и новый импульс к развитию. Тем не менее для фарфора Жу Яо участие императора Хуэйцзуна было важно не только с финансовой точки зрения. Аристократический взгляд, стремление к равновесию и рафинированный вкус императора

и императорского двора того времени определили размеренный, точный и минималистический облик керамики Жу Яо, который до сих пор остается образцом и стандартном тонкого выверенного стиля.

Императорское покровительство, принадлежность одному из самых просвещенных императорских дворов оказали влияние на стиль, внешний характер и функциональные особенности керамики Жу Яо. Мы можем предположить, что изящество, тонкость и стилистическая точность жучжоуской керамики были продиктованы личным вкусом императора, который был известен как поэт, художник. Время правления императора Хуэйцзуна (как и вообще эпоха Северной Сун) известна как особый художественный период, как время расцвета культуры и искусств – иногда ее сравнивают с европейским Ренессансом [18].

Хуэйцзун был одним из покровителей художественной Академии Ханьлинь. Но в определении специфики художественного пространства этого времени в целом и жучжоуской керамики в частности важна не только императорская принадлежность Хуэйцзуна – важна его художественная практика и тот факт, что Хуэйцзун был художником, поэтом, музыкантом и каллиграфом [15]. Хуэйцзун считается автором «Трактата о чае», ему также приписывается авторство нескольких живописных работ, которые в настоящий момент находятся в хранении Музея императорского дворца (Тайбэй), Музея Запретного города (Пекин) и Музея изящных искусств (Бостон). Хуэйцзун принято считать не просто императором-художником, но тонким практиком. Полагают, что он был создателем одного из направлений в каллиграфии – стиля «Тонкое золото», названного так потому, что движение кисти сравнивали с поворотами золотой нити.

В определении принципов и форм керамики Жу Яо личный вкус императора, по-видимому, имел принципиальное значение. Художественная тонкость заказчика позволила развивать фарфор этого типа как рафинированный объект – изначально он складывался как продукт, одним из важнейших критериев которого было благородство. Отличительная черта жучжоуского фарфора – тонкая полупрозрачная эмаль серо-голубого или зеленоватого оттенков, которая наносилась в несколько слоев и запекалась при относительно низкой температуре [13]. Система обжига была устроена таким образом, что на фарфоре не появлялось грубого необожженного края. Посуду помещали в печь на небольших подставках, которые оставляли лишь несколько точек в основании. Изделия были покрыты глазурью полностью, без грубых шероховатых полос по окружности днища, что, по сравнению с керамикой того времени, задавало иной качественный стандарт. По верхнему краю изделий иногда шла отделка в виде металлического обода.

Эффект глазури Жу Яо заключался не только в ее ровности и прозрачности, но и в цвете. Вокруг жучжоуского фарфора сформировалось множество поэтических образов, в том числе в стихотворных формах современников. Цвет глазури Жу Яо сравнивали с «голубым небом в облаках после дождя» [19], но ее основной оттенок идентифицировался как серо-голубой, зелено-голубой или зелено-серый [19]. Также встречается посуда глубокого зеленого цвета (Шанхайский музей). Эта зелено-голубая палитра, как полагают, демонстрировала сходство предметов с нефритом, который считался одним из самых благородных и аристократических материалов в Китае.

О строгой точности и рафинированном благородстве изделий Жу Яо говорят как многообразие форм, так и функциональная специфика изделий. Чаша для мытья кистей, чаша для цветков нарциссов, сосуд для свежей воды – помимо изящества стиля в случае с керамикой Жу Яо мы можем говорить об изяществе функции. Это керамика изначально предназначалась для повседневного быта, который был регламентирован как уравновешенный священный ритуал [20]. Еще одно обстоятельство, которое обращает на себя внимание, – разнообразие форм, которые при этом сохраняют сдержанную простоту. Классические исследования обнаруживают около 20 видов очертаний на 87 предметов [13]. Скорее, мы можем говорить о последовательном наборе силуэтов, которые редко повторялись, демонстрировали разнообразие форм и в то же время никогда не обнаруживали излишней маньеристской сложности. Изделия керамики Жу Яо выглядят как строгий минималистический объект, который интересен не столько причудливостью своих линий, сколько точностью, равновесием и стилистической чистотой.

Объекты Жу Яо были идентифицированы как чрезвычайно редкие и аристократические еще во время их создания. В настоящий момент существует 87 предметов, которые определяют как фарфор Жу Яо. По другим версиям, сохранилось только 67 предметов, подлинность которых является более или менее общепризнанным фактом. Самыми крупными являются Музей императорского дворца (Тайбэй, 21 предмет), Британский музей (Лондон, 17 предметов) и Музей Запретного города (Пекин, 15 предметов). Фарфор Жу Яо очень рано стал объектом коллекционирования и приобрел статус художественного стандарта и ориентира. Одним из первых почитателей жучжоуского фарфора оказался Цяньлун (1711–1799) – шестой манчжурский император династии Цин. По-видимому, Цяньлун был обладателем почти половины сохранившегося фарфора, который называл «редким, как звезды на рассвете» [19]. Тогда же, в середине XVIII в., фарфор Жу Яо стал предметом копирования. Изделия XVIII столетия известны как «Фарфор типа Жу Яо».

Это дополнительное и несущественное на первый взгляд обстоятельство, в действительности – важный момент. В частности, оно обращает внимание на то, что и во время своего создания, и в XVIII столетии керамика Жу Яо формировала культурный и художественный стандарт. Кроме того, важно, что этот художественный норматив был связан не с аффективными элементами, а с простой минималистической формой. Ориентиром был строгий абрис, который подразумевал уравновешенное понимание материала. Он обнаруживал в культуре интерес к строгому и brutальному; минималистическая сдержанность воспринималась как ценность. Внимание к точному абрису и тактильному качеству материала обнаруживало аристократический стандарт простой формы и фактически позволяло говорить о содержательном регламенте минимализма.

Хронологические рамки интернационального минимализма, как правило, связывают с художественными процессами 1960–1980-х гг. [5]. В ряду классических минималистов называют таких художников, как Фрэнк Стелла, Дональд Джадд, Ричард Серра, Сол Левитт, Тони Смит, Агнес Мартин, и других мастеров. Хотя и сам метод, и определяющие его категории не идентифицированы до конца.

Отправной точкой интернационального минимализма часто называют и деятельность Баухауса [21], и работы русских супрематистов [22], и систему De Stijl [23], и раннюю скульптуру модернизма. Минималистические принципы и минималистическая идея были поддержаны в рамках интернационального стиля [24] – его часто рассматривают как одну из форм европейского минимализма или, по крайней мере, как его прямой прототип – и с точки зрения идеологии, и с точки зрения тактильной устойчивости, и с точки зрения ясности визуальной системы.

Другим источником классического минимализма принято рассматривать минимализм музыкальный. Это явление связано со второй половиной 1940-х – началом 1950-х гг. В 1948 г. Ив Кляйн – в будущем один из представителей живописного минимализма, представил свою Монотонную симфонию. В 1952 г. впервые была исполнена пьеса 4'33" Джона Кейджа. Речь шла о формировании единой платформы и единого мировоззрения [25], где минимальное, суровое, сдержанное было центральным художественным инструментом. Тем не менее минимализм как прецедент художественной системы принято связывать с несколько иной платформой – американским и европейским концептуальным искусством 1960-х гг.

Институциональной основой классического минимализма принято называть несколько выставок, имевших место около 1965 г. К ним относятся выставка Дональда Джадда в Green Gallery («Зеленой галерее») на Манхэттене в 1964 г., выставка «Первичные структуры: новая американская и британская скульптура» в Еврейском музее (Нью-Йорк) в 1966 г. и «Систематическая живопись» в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1966 г. Эти экспозиционные проекты позволили рассматривать работы, построенные на принципах геометрической абстракции, сырых или суровых материалах и брутальном видении единой системой и единой художественной программой.

По сути, одна из центральных идей минимализма заключалась в обращении к архаике [26], в поиске первозданных форм. Архаическая система и ее практика подразумевали обретение подлинного, изначального, первородного. Минимализм тяготел отнюдь не к математической гармонии, как, скажем, работы классического модернизма [24], а к сырой первобытной практике – например, как работы Ричарда Серра, Дональда Джадда или Фрэнка Стеллы. Обращение к аутентичному и древнему становилось приобщением к художественному абсолюту. В классическом минимализме внимание к архаическому подразумевало обращение к сырому материалу – грубоватому, брутальному и живому. Эта брутальная подлинность важна для минимализма, но не меньшее значение для его художественного смысла имеет обращение к древнему, забытому, старому как таковому. Интерес к архаическому подразумевал последовательное преодоление принципов европейского искусства. Выбор между аффектом [1], сюжетом и формой неизменно складывался в пользу последней.

Минимализм как художественный метод настаивал на преодолении иллюстративного характера живописи и его повествовательной основы. Поэтому минималистическая система обращалась, прежде всего, к скульптуре. Очертания, силуэт, нахождение предмета в пространстве, его тактильные качества были для минимализма основной темой и основным художественным инструментом. Эту идею развивал Дональд Джадд в своей работе «Специфи-

ческие объекты», которая, как принято считать, стала концептуальным манифестом минимализма [5] (Donald Judd "Specific Objects" Arts Yearbook 8, 1965). Теоретическая программа минимализма вообще была построена вокруг проблемы поверхности и формы – вопрос обсуждали как создатели минималистической доктрины, так и их оппоненты, в частности Томас Лоусон и Клемент Гринберг.

В своих классических работах – «Авангард и китч» [28] и «Модернистская живопись» (!) Гринберг определяет основными категориями модернистского искусства пространство и плоскость. Понимание современной художественной программы у Гринберга связано с противостоянием фигуративности и, в свою очередь, с нарушением принципов линейной перспективы и ее замещением плоскостным изображением как смысловой формой. В работе «Модерн и постмодерн» [29] Гринберг признает, что модернистская живопись использует фигуративную компоненту, тем не менее, фундаментальное идеологическое значение принадлежит пространству и плоскости. Эти наблюдения стали одной из точек сопротивления со стороны представителей минималистической теории, хотя многие из гринберговских положений скорее поддерживали идею минималистического метода, нежели опровергали его.

Главным принципом минимализма один из протагонистов минималистической доктрины Томас Лоусон [30] называет Идею [24], фактически ставя знак равенства между минимализмом и концептуализмом. При этом минимальное искусство не исходило из тактики манифестов, а использовало более тонкую стратегию скрытого смысла и латентного содержания. Фактически минимализм формировал свою доктрину в создании поверхности, главным качеством которой был не столько плоскостной, сколько тактильный характер. Минимализм стремился к обнаружению Идеи, связанной с первоначальным смыслом и значением предмета. Эти категории фактически определяли содержание, заложенное в минималистической стратегии, и связывали его с искусством, находящимся за хронологическими пределами современного мира. Минимализм подразумевал художественную идентичность на уровне смысловых категорий и изобразительных принципов – это давало основания обнаруживать идеологическое и изобразительное сходство за пределами условных рамок современных художественных течений, на уровне содержания, идеи и чувства формы.

Идея расхождения и близости художественных школ, в том числе и национальных, на основании чувства формы – не новая идея для искусствоведения и истории искусства. Наиболее известный прецедент этой аналитической стратегии – книга Генриха Вельфлина «Искусство Италии и немецкое чувство формы» (1934) [6]. Исследователь выдвигает идею о том, что одной из наиболее важных категорий искусства является чувство формы и что именно чувство формы, а не формальные признаки искусства (цвет, композиция, сюжет) являются объединяющим началом для тех или иных художественных традиций. По мнению Вельфлина, именно чувство формы становится главным родственным принципом в истории искусства, способным объединить несходные на первый взгляд художественные явления.

С определением чувства формы у Вельфлина фактически связано такое понятие, как стиль. Проблема в том, что концепция чувства формы подразумевает следующее: идея стиля и шире – художественной общности может

игнорировать принцип хронологического единства, т.е. принадлежности к узкому историческому периоду, и исходить из близости, которая заложена принципами формообразования [31]. Эту идею Вельфлин развивает на примере немецкого искусства, когда фактически оказывается, что несмотря на стилистические и категориальные несовпадения, германское искусство разных исторических периодов обладает сходной интенцией, близкой идеологией и идентичными принципами восприятия формы.

Вельфлин считал форму важнейшей категорией искусства, принципом, не сводимым ни к чему другому [32]. Он полагал важнейшей особенностью искусства способность мышления посредством формы. По сути, Вельфлин оказался создателем доктрины, когда в основу цельности и единства искусства положены закономерности и общие принципы формообразования [31], а не биографии, исторические общности или социальные обстоятельства. Во многом благодаря Вельфлину форма оказалась центральным принципом искусства, его основой и смыслом.

Работа, где сходные наблюдения формировались еще в начале XX в. – книга Вильгельма Воррингера «Проблемы формы готики» (1910) [9]. В данной работе, по сути, высказывались сходные идеи. Воррингер связывал формообразование искусства с идеологией – с «северным религиозным чувством», каким бы расплывчатым и условным ни было это понятие. Воррингер, как и Вельфлин, исходил из того, что искусство, культура могут представлять собой художественную общность в силу единых умозрительных основ. Но также, поддерживая и продолжая эту доктрину, мы можем предположить, что единая содержательная программа или единое чувство формы могут быть не связаны с географическими пределами единой территории, что «чувство формы» может трактоваться как понятие, усматривающее общую программу в произведениях, которые дистанцированы друг от друга пространственно и хронологически.

Чувство формы – один из параметров, по которым возможно сопоставить керамику Жу Йо и интернациональный минимализм XX в. Линейность, плоскость, замкнутая форма, целостное единство, ясность – эти категории, обозначенные Вельфлиным [6] как основные понятия истории искусства, являются характерными и для жучжоуского фарфора, и для классического минимализма. Изначально Вельфлин определял пять классических оппозиций [31]: линейное – живописное, плоскостное – уходящее вглубь, замкнутая форма – открытая форма, множественность – единство, ясное – непонятное. Специфика фарфора Жу Йо и классического минимализма заключается в том, что они опираются на единые принципы и поддерживают их.

Сдержанный характер и аристократизм фарфора Жу Йо могут быть соотнесены с аналогичными качествами классического художественного минимализма – обращение к общим идеям может быть соотнесено с возникновением близких художественных форм. Минимальная идея, концепция достаточности малого, принцип выразительности строгого, ценность сурового стиля могут быть определены как константа искусства. Выявление сходных принципов в разных территориальных и хронологических зонах позволяет говорить об устойчивом характере системы, о ее стабильности и, возможно, позволяет поднимать вопрос об универсальной художественной ценности и универсальном чувстве формы. Сопоставление жучжоуского фарфора и интернациональ-

ного минимализма дает возможность говорить о единых художественных стандартах и принципах, которые могут быть реализованы в различных системах, несколько нарушая представления о традиционной общности стиля.

Литература

1. Васильева Е.В. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды : тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.
2. Рябинин А.Л., Уваров П.Ю. Империя Сун в Китае. Всемирная история : в 6 т. / Российская академия наук, Институт всеобщей истории. М., 2012. С. 322–337.
3. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
4. Rawson J. Chinese pots 7th-13th century AD. London : British Museum Publications, 1977. 16 p.
5. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ad Marginem, 2015. С. 425–630.
6. Wölfflin H. Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. München : Bruckmann, 1931. 289 s.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде : декабрь 1911 – январь 1912 г. Пг. : Р. Голике и А. Вильбор, 1914. С. 47–74.
8. Иттен И. Искусство цвета. М. : Издатель Д. Аронов, 2000. 96 с.
9. Worringer W. Formprobleme der Gotik. München, 1911. 204 p.
10. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1–18.
11. Неглинская М. О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпохи Юань и Мин // Общество и государство в Китае. 2012. № 3 (42). С. 395–433.
12. Аранова Т. Фарфор и керамика Китая. Из собрания шанхайского музея. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 35 с.
13. Vainker S.J. Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991. 240 p.
14. Harrison-Hall J. Ming ceramics in the British museum. London : British Museum Press, 2001. 672 p.
15. Ebrey P. Emperor Huizong. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2013. 661 p.
16. Ли Вэй. Культура Китая эпох Тан и Сун: Синтез форм духовной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. М. : Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. 25 с.
17. Кучера С. Проблема преемственности китайской культурной традиции при династии Юань // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972. С. 276–408.
18. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X–XIII веках. М. : Наука, 1976. 240 с.
19. Gompertz G. Chinese Celadon Wares. London : Faber & Faber, 1980. 216 p.
20. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального // Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–188.
21. Cerver F.A. The Architecture of Minimalism. New York : Arco, 1997. 191 p.
22. Riese H-P. Von der Avantgarde in den Untergrund. Texte zur russischen Kunst 1968–2006. Cologne : Wienand, 2009. 240 p.
23. Janssen H., White M. The Story of De Stijl. New York : Abrams, 2011. 272 p.
24. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.
25. Рыков А.В. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
26. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого // Неприкосновенный запас. 2017. № 1 (111). С. 212–225.
27. Judd D. Specific Objects // Arts Yearbook. 1965. № 8. P. 94–97.
28. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 47–54.
29. Greenberg C. Modern and Postmodern // Arts. 1980. No. 6. URL: www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html (дата отбашения: 29.03.2018).
30. Lawson T. Last Exit: Painting. Artforum, 1981. P. 145–155.

31. Власов В. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2017. 264 с.

32. Рыков А.В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вельфлин как теоретик искусства // Классика в искусстве сквозь века: сб.к науч. ст. : тр. истор. факультета СПбГУ. СПб., 2015. Т. 22. С. 155–160.

Ekaterina V. Vasil'eva, Bu Yi, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ev100500@gmail.com, bovey777@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 43–52.

DOI: 10.17223/2220836/42/4

RU WARE POTTERY AND THE PRINCIPLES OF MINIMALISM: TO THE PROBLEM OF THE SENSE OF FORM

Keywords: porcelain; Chinese porcelain; Song empire; Ru Ware Pottery; Huizong of Song; minimalism; sense of form.

The comparison of various artistic phenomena, which are separated geographically and chronologically, is a complicated analytical precedent. The matching requires stable criteria, and a distance (spatial, temporal, cultural or artistic) makes the difficulties to the formulation of analytical principles. Different historical epochs form their own independent systems, which do not always imply the possibility of the direct comparison. At the same time, such juxtaposition gives possibility to identify common pictorial and ideological principles of artistic structures, which don't have the strict identical forms. The comparison of separated artistic phenomena allows to determine the common platform of culture and to discover the integral principle of various artistic systems.

This article is devoted to the comparing of two independent art systems. The Chinese Ru ware pottery of the Song dynasty and the international minimalism of the 1960s and 1980s are distanced one from another both territorially and chronologically. At the same time, they are close artistic systems, where the unifying factor is the idea and the sense of form. Within the framework of the article, the very possibility of comparing different artistic systems is considered. The text examines the possible criteria of such comparison. It raises the questions on the principles of the artistic relations.

The starting point of the work is the specification of the basic characteristics for the Ru ware pottery and the determination of the basic principles of international minimalism of the 1960s and 1980s. The article examines the specific features and peculiarities of Ru ware pottery, which, despite its popularity, is not enough studied in the Russian analytical space. Besides, the text indicates the specific features of European and American minimalism. This direction also presents material for systematic study.

One of the main tasks for this work is the presentation of key parameters related to the form elements of Ru ware pottery and the description of conceptual components related to the international minimalism. Comparing these two systems, authors refer to the basic categories of European theory of art, which appearance is associated with the names of Wilhelm Vorringer and Henry Welflin. The main criteria that allows to compare these artistic trends is «the sense of form» - the concept that was determined in German art-theory in the first half of the XXth century. The use of this categories and the discovery of the concept of the sense of form, allows to show a parallel between the principles of Ru ware pottery and the system of international minimalism of the second half of the XXth century.

References

1. Vasilieva, E.V. (2018) *Figura Vozvyshennogo i krizis ideologii Novogo vremeni* [The figure of Sublime and the crisis of the New Age ideology]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 47. pp. 10–29.

2. Ryabinin, A.L. & Uvarov P.Yu. (2012) *Imperiya Sun v Kitae* [The Song Empire in China]. In: Uvarov P.Yu. (ed.) *Vsemirnaya istoriya : v 6 t.* [World History: in 6 vols]. Moscow: RAS. pp. 322–337.

3. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian).

4. Rawson, J. (1977) *Chinese pots 7th-13th century AD*. London: British Museum Publications.

5. Foster, X, Krauss, R, Bois, I., Buchlo, B. & Joslite, D. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art from 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem. pp. 425–630.
6. Wölfflin, H. (1931) *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. München: Bruckmann.
7. Kandinsky, V. (1914) O dukhovnom v iskusstve (Zhivopis') [About the spiritual in art (Painting)]. *Trudy Vserossiyskogo s'ezda khudozhnikov v Petrograde : dekabr' 1911 – yanvar' 1912 g.* [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in Petrograd: December 1911 – January 1912]. Petrograd: R. Golike i A. Vilborg. pp. 47–74.
8. Itten, I. (2000) *Iskusstvo tsвета* [The Art of Color]. Translated from German by L. Monakhova. Moscow: D. Aronov.
9. Worringer, W. (1911) *Formprobleme der Gotik*. Muenchen: R. Piper.
10. Vasilieva, E.V. (2017) *Sistema traditsionnogo i printsip mody* [The system of the traditional and the fashion principle]. *Teoriya mody: telo, odezhda, kul'tura*. 43. pp. 1–18.
11. Neglinskaya, M. (2012) On style tendencies in architecture, arts and handicrafts of Yuan and Ming periods. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae – Society and State in China*. 3(42). pp. 395–433. (In Russian).
12. Arapova, T. (2007) *Farfor i keramika Kitaya. Iz sobraniya shankhayskogo muzeya* [Porcelain and ceramics of China. From the collection of the Shanghai Museum]. St. Petersburg: The State Hermitage.
13. Vainker, S.J. (1991) *Chinese Pottery and Porcelain*. London: British Museum Press.
14. Harrison-Hall, J. (2001) *Ming ceramics in the British museum*. London: British Museum Press.
15. Ebrey, P. (2013) *Emperor Huizong*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
16. Li Wei. (2002) *Kul'tura Kitaya epokh Tan i Sun: Sintez form dukhovnoy kul'tury* [The culture of China in the Tang and Song eras: Synthesis of forms of spiritual culture]. Abstract of Diss. Moscow: Moscow State University of Culture and Arts.
17. Kuchera, S. (1972) Problema preemstvennosti kitayskoy kul'turnoy traditsii pri dinastii Yuan' [The problem of continuity of the Chinese cultural tradition during the Yuan dynasty]. In: Vasiliev, L.S. (ed.) *Rol' traditsiy v istorii i kul'ture Kitaya* [The role of traditions in the history and culture of China.] Moscow: Nauka. pp. 276–408.
18. Postrelova, T.A. (1976) *Akademiya zhivopisi v Kitae v X–XIII vekakh* [Academy of Painting in China in the 10th – 13th centuries.] Moscow: Nauka.
19. Gompertz, G. (1980) *Chinese Celadon Wares*. London: Faber & Faber.
20. Vasilieva, E.V. (2016) Fenomen Zhenskogo i figura Sakral'nogo [The phenomenon of the Femininity and the figure of the Sacred]. *Teoriya mody: telo, odezhda, kul'tura*. 42. pp. 160–188.
21. Cerver, F.A. (1997) *The Architecture of Minimalism*. New York: Arco.
22. Riese, H-P. (2009) *Von der Avantgarde in den Untergrund. Texte zur russischen Kunst 1968–2006*. Cologne: Wienand.
23. Janssen, H. & White, M. (2011) *The Story of De Stijl*. New York: Abrams.
24. Vasilieva, E.V. (2016) The Ideal and Utilitarian in the System of International Style: the Thing and the Object in the Concept of Design in the Twentieth Century. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 4(25). pp. 72–80. (In Russian).
25. Rykov, A.V. (2012) The problems of form and material in Modern and Contemporary Art. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 2 – Vestnik of St. Petersburg University. Ser. 2. 3.* pp. 115–122. (In Russian).
26. Vasilieva, E.V. (2017) Fotografiiya i vnelogicheskaya forma. Taksonomicheskaya model' i figura Drugogo [Photograph and non-logical form. Taxonomic model and figure of the Other]. *Neprikosnovennyi zapas*. 1(111). pp. 212–225.
27. Judd, D. (1965) Specific Objects. *Arts Yearbook*. 8. pp. 94–97.
28. Greenberg, C. (2005) Avangard and kitsch. *Art Magazine*. 60. pp. 47–54.
29. Greenberg, C. (1980) Modern and Postmodern. *Arts*. 6. [Online] Available from: www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html (Accessed: 29th March 2018).
30. Lawson, T. (1981) Last Exit: Painting. *Artforum*. pp. 145–155.
31. Vlasov, V. (2017) *Teoriya formobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve* [The Theory of Formation in Fine Art]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
32. Rykov, A.V. (2015) Formalism, avant-garde, classics. Heinrich Woelfflin as art theorist. *Trudy Istoricheskogo Fakulteta Sankt-Peterburgskogo Universiteta*. 22. pp. 155–160. (In Russian).

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/42/5

Д.В. Галкин, А.Ю. Куклина

СИНХРОНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОСТИ: «РИЗОМА» СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ИСКУССТВА В ГЛОБАЛЬНОМ И РЕГИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Рассмотрена проблематика развития современного искусства в российских регионах. С одной стороны, ставится задача сформулировать философско-теоретические основания такого анализа. С другой стороны, используются оригинальные эмпирические данные (на основе ряда российских и европейских кейсов). Предложена оригинальная концепция синхронизации современности как попытка преодоления противоречия между глобальной нормализацией культурных процессов (гомогенизация) и противостояния ей в тенденциях гетерогенизации с опорой на локальность и самобытность. Синхронизация рассматривается как «ризома» связей, отношений и проектов в потоках текучей современности (Liquid Modernity З. Баумана).

Ключевые слова: современное искусство, глобализация, региональное искусство, синхронизация современности

Проблематика культурной глобализации в эпоху Интернет, глобальных медиа и социальных сетей сохраняет драматическую актуальность не только как поиск путей встроиться в глобальную современность, не отстать от нее, но и как борьба за сохранение культурного многообразия и самобытности через сопротивление глобальной унификации. После распада СССР в России идут активные поиски места и роли современной российской культуры в европейском и международном контексте. Это касается как обращения к «корням», так и новаций в области современного искусства. Тем не менее сохраняющаяся диспропорция в культурной жизни столичных городов и провинции существует не только как проблема, но и создает растущий интерес к ситуации современного искусства в регионах России и потребность переосмыслить саму географическую ситуацию огромной страны. Не случайно российские столичные институции расширяют активное сотрудничество с региональными художниками. В 2019 г. открыт филиал Третьяковской галереи в Самаре, где планируется показывать искусство XX в. и актуальные художественные практики. Филиалы Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) стали частью Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Эта ситуация отражает одну из самых масштабных и актуальных политическо-экономических задач последних лет – пространственное развитие России.

Непонимание современного искусства публикой также актуализирует вопрос о важности дискуссии и разъяснении значимости и «полезности» современного искусства для культурного, экономического, социального развития регионов России. С точки зрения социальных, культурных и философских исследований, указанная проблематика приобретает актуальность в исследовательской повестке дня. Насколько серьезно разработана тематика культурного развития регионов в Европейском союзе, настолько же слабо она

изучена в России. Особенно, если речь идет о современном искусстве. Есть всего несколько примеров исследований художественной ситуации в регионах РФ, которые носят в основном практический и художественный характер: это материалы проекта «Искусство против географии» (2000), Триеннале современного российского искусства МСИ «Гараж» (2017), проекта межрегионального взаимодействия в области современного искусства «NEMOSKVA» (2019–2020). Разработка этого исследовательского поля в междисциплинарных исследованиях культуры сегодня как никогда актуальна.

Если говорить о степени разработанности проблемы, то теоретические аспекты культурной глобализации и глокализации разрабатывается в трудах Дж. Томлинсона, Р. Робертсона, Х. Хондкера, А. Аппадурай, З. Баумана, У. Бека, Дж. Урри, Д. Хелда, Л.А. Коробейниковой, Е.Н. Старцева, Р. Болдуина, Ч. Лэндри и др. Вопросы развития современного искусства в глобальном контексте рассматриваются в работах Б. Гройса, П. Гилена, Т. Смита, Т. де Дюва, Д. Булатова, О. Уорд, Дж. Бергера, Д.В. Галкина, К. Чухров, Ш. Муфф, К. Бишоп, С. Борzych, Дж. Лак и др. Отметим также работы С. Лоу, С.А. Копацкой, Д. Визгалина, Н.И. Касаткиной, Е.И. Замараева и других исследователей, посвященные международным и региональным аспектам культурной политики.

Среди исследований и текстов, посвященных непосредственно проблематике развития современного искусства в России и регионах, следует отметить материалы проектов, реализованных в рамках деятельности филиалов ГЦСИ, а также таких проектов, как Триеннале современного российского искусства музея «Гараж» (2017) и «NEMOSKVA» (2019), материалы проектов М. Гельмана («Искусство против географии», 2000; «Пермь – культурная столица», 2009), коллективную монографию «Аудитория современного искусства в крупных городах России» (2018), а также онлайн-медиа и архивные проекты, материалы дискуссий, таких как круглый стол «Современное искусство как важнейший фактор развития российской культуры» (2015).

Проблему синхронизации современности необходимо рассматривать на нескольких уровнях. Фундаментальный уровень проблемы определяется противоречием культурной глобализации, обозначенным А. Аппадурай [1] как конфликт между процессами гомогенизации – унифицирующее влияние «глобальной культуры» – и гетерогенизации – поиска локальной самобытности и противостояния унификации. На фундаментальном уровне проблемы возникает вопрос о современности и ее художественном воплощении в современном искусстве (относительно указанного противоречия). Кроме того, важным аспектом проблемы является противоречие между культурной глобализацией как новым режимом нормализации власть/дискурс (в смысле М. Фуко) международных культурных институций и потоками «текущей современности» (в смысле З. Баумана [2]) как разнообразными конфигурациями мобильности (Дж. Урри [3]) и сетевых связей (П. Гилен [4]), отсылающих к ризоматической логике (Ж. Делез и Ф. Гваттари [5]). Существует и более эмпирический уровень проблемы, связанный с современностью и глобализацией в контексте культурных процессов в современной России, которые тесно связаны с проблематикой культурной политики и пространственного развития страны.

В нашем исследовании мы предлагаем формулировать и пытаться решать этот комплекс вопросов с точки зрения синхронизации современности, имея ввиду как фундаментальный уровень, так и эмпирический: как возможна синхронизация современности в контексте географической специфики России и российской культуры? Возможно ли преодолеть географическую оторванность от современности в логике противоречий глобальной системы власть/дискурс и «ризомы» потоков и мобильностей?

Мы также считаем, что важно проблематизировать концепцию глокализации (Р. Робертсон и соавт. [6], а также R. Roudometof [7]), поскольку в ней недостаточно разработаны аспекты современности, ее темпоральности и актуального культурного содержания времени, опираясь на идею «текущей современности» (З. Бауман), в которой отсутствуют стабилизация и жесткие «сильные связи». Важно подчеркнуть, что вопросы художественной специфики современного искусства в целом и в России в частности включены нами в указанную постановку проблемы и рассматриваются именно в этом контексте.

Что касается теоретико-методологической базы, то мы исходим из «композиции» методов и подходов, включающей теорию «власть/знания» и нормализации Мишеля Фуко [8] (применительно к глобальной нормализации в мире современного искусства) в критическом отношении к номадологии Делеза и Гваттари; концепцию культурной глобализации Дж. Томлинсона [9] и А. Аппадурай [1]; концепцию постфордизма и глобального искусства Паскаля Гилена, его подход в использовании акторно-сетевой теории (АСТ) Б. Латура к исследованию современного культурного производства (в смысле П. Бурдьё); методы сбора эмпирических данных: экспертные интервью, анализ документов, сравнительный анализ, анализ кейсов, описательный метод, эмпирическое обобщение.

Таким образом, в нашей работе предложен оригинальный теоретико-методологический подход, который является серьезным нововведением в исследуемой области (применен впервые). Теоретическим нововведением работы также является понятие «синхронизация современности» как в концептуализации проблемы исследования, так и различных подходах к развитию современного искусства, систематизация которых также выступает важным аспектом новизны. Собран и проанализирован уникальный эмпирический материал, который включает сравнительные данные по регионам России как по деятельности институций, так и по проектам и другим локальным инициативам.

Цель исследования — определить теоретико-философские и историко-культурные основания для развития современного искусства в регионах РФ с точки зрения синхронизации современности.

Исследование вносит важный вклад в современную теорию культуры, изучение современной/актуальной культуры и искусства в России и осмысление процессов культурной динамики в контексте глобализации. Предложенная концепция синхронизации современности позволяет переосмыслить целый ряд вопросов и концептуальных ограничений, связанных, в частности, с понятиями о глокализации, пространственно-географической структуре отношений «центр–периферия», о географическом отставании от времени современности, а также содержательных аспектах тарктовки современного искусства.

С практической точки зрения исследование может служить базовым материалом как для выработки стратегических решений в области культурной политики, так и для реализации выставочных, образовательных, институциональных проектов, направленных на развитие современного искусства в регионах России.

Ниже предложены основные тезисы и рассмотрены ключевые теоретические вопросы по представленной проблематике.

Синхронизация современности (основные тезисы)

В нашей формулировке и раскрытии основных тезисов мы исходим из того, что философским основанием для анализа и практического развития современного искусства в регионах России может являться концепция «синхронизации современности», которая предполагает разрешение противоречия гомогенизации (или глобальной нормализации власть/знание в смысле М. Фуко)) и гетерогенизации (А. Аппадурай, Д. Томлинсон) в динамической ситуации «текущей современности» (З. Бауман) и культурной гибридизации, которая предполагает не только учет условий детерриторизации (Д. Томлинсон), но и различные формы актуализации локального/регионального контекста.

Синхронизация современности также предполагает как инициацию различных форм глобальной нормализации в региональном контексте, так и актуализацию локальных импульсов современности (проекты, инициативы), которые обретают общий хронологический и содержательный аспекты, будучи рассредоточены в комплексных интернациональных сетях и «проходных точках» (П. Гилен).

Синхронизация современности также означает преодоление доминирующей идеи географических координат «центр–периферия» (А. Аппадурай) в трактовке региональной специфики и переход к сетевой трактовке географии современного искусства (П. Гилен) в российском контексте.

Исходные установки концепции синхронизации современности подтверждаются актуальным историко-культурным контекстом (на эмпирическом материале исследования): развитие современного искусства в регионах России сталкивается с противоречием между трансляцией глобального международного контекста (престижные выставки, институции, кураторы, аукционы) и поиском самобытных региональных (местных) оснований.

В актуальном эмпирическом и практическом контексте, а также относительно эмпирического материала культурных практик современного искусства синхронизация современности может быть рассмотрена в нескольких подходах: 1) гибридизация, 2) «локальная идентичность», 3) глобальная нормализация («колонизация»), 4) «сшивание территорий», 5) хаотичный поиск/открытая инициатива.

В известном противоречии между гомогенизацией и гетерогенизацией как основными тенденциями культурной глобализации следует учитывать, что его культурное содержание неразрывно связано с другими аспектами: распространением новых систем коммуникаций и глобальными СМИ, деятельностью международных финансовых структур и транснациональных корпораций, беспрецедентным уровнем мобильности (туризм, миграция) и

связанной с ней детерриторизацией, а также циркуляцией типового аудио-визуального контента.

Скептические интерпретации глобальной гомогенизации, демонстрирующие репрессивный характер глобального порядка и нормализации (в смысле Фуко), ставят под вопрос ее стабильность и незыблемость не только фактом локальной культурной гетерогенности и стремления ее усилить, но также нестабильностью глобального порядка как такового, описанной З. Бауманом как «текучая современность» [2].

Эта критика приводит также к переосмыслению вопроса о территории/пространстве в контексте глобализации: в частности, к постановке проблемы детерриториализации как преодоления привязки культурных и социально-экономических процессов к границам определенных территорий (национальных государств, расселения этнических групп и др.) и преобладания мобильности над оседлостью. И снова в прагматическом контексте такая логика приводит к необходимости выйти за пределы административно-колониальных координат «центр – периферия» и работать с более комплексными и гибкими сетевыми моделями, учитывающими «текучую» динамику глобально современности и ее распределенный характер.

Если мы далее рассматриваем эту проблематику применительно к сфере современного искусства, то здесь следует обратиться к авторитетному подходу Паскаля Гилена. Он, в частности, обращает внимание на необходимость поиска вариантов преодоления противоречия между институциональным диктатом в мире искусства (глобальной гомогенизацией) как «подразделением экономической эксплуатации» в системе репрессивного либерализма и ситуативной этикой «экологии искусства» в открытой сети сообществ и проектов. Таким образом, художественные формации (в смысле Рэймонда Уильямса) современного искусства и политику международных арт-институций необходимо анализировать с позиций глобальной нормализации и ее критики.

Неизбежно впадая в некоторое упрощения, мы можем выделить здесь три основных подхода, позволяющих зафиксировать феномен современного искусства: 1) развитие современного искусства неразрывно связано с появлением модернистского проекта и является его экспериментальным художественным развитием; 2) современное искусство окончательно формируется после геополитических сдвигов 1989 г.; 3) современное искусство формирует актуальный художественный контекст с начала 2000-х гг. [10]. Благодаря третьему подходу принято различать «современное искусство» и «актуальное искусство» [11].

Одно из ключевых толкований современного искусства отсылает к определенным художественным характеристикам, выраженным в терминологии «-измов» или художественных формаций (термин Реймонда Уильямса). В данном контексте искусство модернизма описывается через экспрессионизм, нео- и постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм. Разумеется, «-измы» не имеют никакой региональной специфики. Это наднациональные и надкультурные формации, школы, содержательные художественные идеи международного значения, а не местные/локальные явления. К постмодернизму и актуальному искусству можно отнести такие художественные практики, как *street art*, некоторые версии *public art*, концептуализм, а также новые кураторские прак-

тики (начиная с проектов знаменитого куратора Харальда Зеемана). Расширением такого толкования является уточнение различных художественных новаций, стремящихся уйти от традиционных жанров, форматов и практик: инсталляции, перформансы, интервенции и т.д.

С нашей точки зрения, еще одним принципиальным моментом в определении современного искусства является институциональный контекст (критически проанализированный П. Гиленом). Он означает, что арт-институции (музеи, галереи, фестивали, биеннале, независимые кураторы и др.) – это важный инструмент в развитии и понимании современного искусства. Сегодня именно они в художественном мире присваивают произведению статус «искусства», т.е. нормализуют искусство (кураторы, коллекционеры, институции, дилеры). Одним из главных генераторов дискурса о современном искусстве остается куратор выставочных проектов.

Фокус на институциональных аспектах современного искусства требует перехода к теоретическим и практическим вопросам культурной политики развития современного искусства в региональном контексте. С нашей точки зрения, современное искусство в данном контексте становится либо инструментом экономического развития («творческих индустрий»), либо форматом поддержки творческой интеллигенции, либо инвариантом реализации творческих прав граждан, либо элементом просветительской/пропагандистской картины мира, либо необходимым элементом качества жизни. Разумеется, не исключаются и различные варианты сочетания этой культурно-политической прагматики.

Итак, мы считаем, что философским основанием для анализа и практического развития современного искусства в регионах России может являться концепция «синхронизации современности», которая предполагает разрешение противоречия гомогенизации (или глобальной нормализации) и гетерогенизации в динамической ситуации «текущей современности» и культурной гибридизации, предполагающей не только учет условий детерриторизации, но и различные формы актуализации локального/регионального контекста, а также преодоление доминирующей идеи географических координат «центр–периферия».

Таким образом, в предлагаемой перспективе мы можем определить синхронизацию современности как один из потоков глобальной «текущей современности», формирующий сетевые связи и их конфигурации в «проходных точках» различных регионов. Исходное противоречие, таким образом, может быть разрешено в логике «ризомы» (в смысле Делеза и Гваттари), где «благородные» растения институций и «сорняковые» растения разнокалиберных проектов образуют запутанное корневище современного искусства.

Исходные тезисы концепции синхронизации современности далее будут рассмотрены в актуальном историко-культурном контексте на эмпирическом материале исследования, исходя из предположения, что развитие современного искусства в регионах России сталкивается с противоречием между трансляцией глобального международного контекста (престижные выставки, институции, кураторы, аукционы) и поиском самобытных региональных (местных) оснований. Синхронизация современности предполагает как инициацию различных форм глобальной нормализации в региональном контексте, так и актуализацию локальных импульсов современности (проекты, ини-

циативы), которые обретают общий хронологический и содержательный аспекты.

«NEMOSKVA» в поисках современности, или «Искусство против географии»

Предлагаемая концепция обретаёт эмпирические контуры, когда мы обращаемся к конкретным феноменам, в которых рассмотренные нами теоретические аспекты получают материал для дальнейшего исследования и проблематизации.

И здесь важно напомнить один из основных аргументов Паскаля Гилена: в связи с глобализацией мир современного искусства включает в себя все новые регионы, образуя сетчатую структуру художественного мира, а центр и периферия динамично сменяют друг друга. Важным кейсом для этого аргумента может служить одна из важнейших культурных инициатив в сфере современного искусства, реализуемых в Европе. Это проект «Культурная столица Европы», в рамках которого Европейский союз не только пытается через культуру и искусство улучшать качество жизни городов Старого света и создавать условия для регенерации городской среды (вспомним хрестоматийные примеры Бильбао и Глазго), но и усиливать чувства общности и солидарности. Прямые или косвенные, но мы не можем отрицать масштабные экономические, социальные и культурные эффекты проекта: вовлеченность горожан, увеличение туристического потока, переосмысление территорий, производство культурных событий, стимулирование рынка творческого сектора. Говоря о европейском опыте, стоит также отметить другие кейсы и форматы, определяющие ландшафт современного искусства: речь идет о таких событийных форматах, как биеннале и триеннале современного искусства, проходящие в Венеции, Стамбуле, Амстердаме др. Однако и здесь наша критическая логика не должна терять из виду идеологические аспекты: первоначальная идея биеннале как культурного инструмента социально-экономического возрождения городов и повышения их конкурентоспособности сегодня сменилась идеями мультикультурализма и модными интеллектуальными клише.

В России существуют и развиваются свои уникальные кейсы. Один из них – опыт развития экономики региона через культуру и искусство в Перми – проект «Пермь – культурная столица», который был инициирован в 2009 г. московским галеристом Маратом Гельманом при поддержке представителей пермской власти. Как и в рассмотренных нами европейских кейсах, здесь предполагается, что культура способна сыграть ключевую роль в развитии экономики Пермского края. Ставка делалась на современное искусство (с участием, прежде всего, российских художников из разных регионов) и самобытную эстетику «русского бедного». Проект отличался институциональными масштабами и включал открытие новых культурных институций и мероприятий: музей современного искусства «PERMM», театр «Сцена-Молот», Центр развития дизайна, фестивали «Живая Пермь» и «Белые ночи», театральные фестивали «Территория», «Новая драма» и др.

Одним из исторически важных результатов проекта «Пермь – культурная столица» стало создание первого государственного регионального музея современного искусства «PERMM» (М. Гельман стал первым директором).

С 2008 по 2013 г. выставочная программа была организована вокруг концепции «Русского бедного (russian poverty)». Художников объединяла общая установка на самодельное, ремесленное изготовление художественных объектов. Сегодня музей продолжает свою работу, оставаясь уникальной и одной из ведущих региональных площадок современного искусства (директор – Наила Алахвердиева).

Еще один важнейший российский кейс – это, безусловно, деятельность Государственного центра современного искусства, которая является еще одной уникальной институциональной моделью, включающей систематическую работу в регионах России. В 2019 г. у ГЦСИ (на тот момент – в составе РОСИЗО) было семь региональных филиалов – Балтийский (Калининград), Приволжский (Нижний Новгород), Северо-Западный (Санкт-Петербург), Северо-Кавказский (Владикавказ), Сибирский (Томск), Уральский (Екатеринбург) и Средневолжский (Самара). У каждого филиала своя история, свои стратегия и принципы работы с художниками и аудиторией.

В сети ГЦСИ складывались свои уникальные стратегии «синхронизации современности». На стратегию международного сотрудничества в основном ориентируются филиалы в Калининграде, Санкт-Петербурге, Самаре. Основной принцип стратегии – *«Я не разделяю понятия локальный/глобальный. Делать проекты надо всегда на глобальном уровне»*, – отметил в интервью для нашего исследования Евгений Уманский, арт-директор Балтийского филиала ГЦСИ. Каждый из указанных филиалов реализует масштабные международные проекты: программы «Art&Science» (куратор Дмитрий Булатов) и «SoundAround» (куратор Данила Аникин) в Калининграде, программу арт-резиденций в Санкт-Петербурге, Ширяевская биеннале современного искусства в Самаре (филиал закрыт в 2021 г. после вхождения в состав Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Проведенный анализ показывает, что в выбранной стратегии филиалов делается акцент на «включенность» в глобальный контекст, а оценка деятельности коллективов происходит на международном уровне.

Стратегия, предполагающая ставку на региональную самобытность, была ярко выражена в деятельности Сибирского филиала ГЦСИ в Томске (в период 2013–2019 гг.). Основу стратегии составляла своеобразная художественная доктрина «сибирского иронического концептуализма» (в частности, по текстам каталога программной выставки «Соединенные штаты Сибири»). Таким образом, местная эстетика и идеология вышли на первый план, а международный глобальный контекст оказался на втором.

Сочетание стратегий международного сотрудничества и региональной самобытности демонстрирует работа филиала ГЦСИ в Екатеринбурге. С одной стороны, стратегия филиала выстраивается из художественного переосмысления локального контекста – уральской идентичности, промышленной, мистической, мифологической. На основе таких проектов, как «Уральские заводы: индустрия смыслов» и «ART-ЗАВОД», вырос крупнейший региональный проект, сочетающий в себе локальную специфику и глобальный контекст – Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Сегодня Уральская биеннале является частью International Biennial Association. Второй вектор исследований Урала – мифологический – по-

прежнему выстраивается вокруг «БАЖОВ ФЕСТА» (куратор – Александр Шабуров).

Специфика Волго-Вятского филиала ГЦСИ (Нижний Новгород) – в уникальном пространстве художественных экспериментов, которое расположено в восстановленном здании архитектурного памятника федерального значения XIX в. «Арсенал» (построен в 1843 г.). Сегодня это многофункциональная выставочная площадка европейского уровня. Данная особенность и анализ программ филиала позволяют сделать вывод, что стратегия «Арсенала» скорее заключается в кураторском компромиссе – в работе с уникальным выставочным пространством на самом разном материале, когда куратор решает в привязке к пространству, какое экспериментальное соотношение международного/местного будет создано в пользу зрителя и его опыта в уникальном пространстве «Арсенала». Последние годы «Арсенал» все больше берет на себя задачи развития современной культуры в региональном масштабе.

Кейс ГЦСИ получил новое развитие в 2019 г., когда сеть филиалов после коллективного обращения их руководства перешла в состав Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Однако пока рано говорить о новых стратегиях и приоритетах, кроме перспектив развития филиальной сети (новый филиал будет открыт в Хабаровске).

Помимо институциональной синхронизации, следует выделить многочисленные независимые региональные проекты, часть из которых объединена целью культурной интеграции российских регионов (метафора «сшивки территорий» заимствована у куратора М. Гельмана [11]). Среди них красноярская музейная биеннале современного искусства (культурный центр «Площадь мира»), триеннале российского современного искусства музея «Гараж», проект «NEMOSKVA» (ГЦСИ – РОСИЗО). Здесь также обратим внимание на различные подходы: от попытки географического суммирования на престижной столичной международной площадке того, что происходит в регионах страны (первая триеннале музея «Гараж»), до сетевого экспертного исследования, также ориентированного на международное признание. Остается вопрос, делают ли подобные инициативы региональное искусство современным?

Что касается деятельности частных культурных институций и самоорганизованных пространств, то наши интервью показывают (география опросов: Сибирь, Краснодарский край, Республика Татарстан, Дальний Восток, Ярославская область, Тула, Самара) следующее: независимые площадки современного искусства в регионах используют стратегию «хаотичного поиска», пытаются соблюдать баланс между выстраиванием креативного бизнеса и просвещением/приобщением зрителей к форматам современного искусства, предлагая одну из причин (место силы) талантливым людям «оставаться на местах».

Заключение

Итак, в нашем исследовании на основе оригинального теоретико-методологического подхода (который мы считаем серьезным нововведением в исследуемой области) впервые предложены философские и историко-культурные основания для анализа и решения практических задач в области современного искусства в региональном контексте.

Мы предложили в качестве философского основания для анализа и практического развития современного искусства в регионах России концепцию «синхронизации современности», в которой, в частности, предполагается разрешение противоречия гомогенизацией (или глобальной нормализацией) и гетерогенизации в динамической ситуации «текущей современности» (З. Бауман) и культурной гибридизации, предполагающей не только учет условий детерриторизации, но и различные формы актуализации локального/регионального контекста. Таковы условия и ограничения для формирования «ризомы» (в смысле Делеза и Гваттари) современного искусства в России.

Мы применили исходные установки концепции синхронизации современности к актуальной историко-культурной ситуации развития современного искусства в регионах России, где эта «ризома» прорастает в столкновении с между трансляцией глобального международного контекста (престижные выставки, институции, кураторы, аукционы) и поиском самобытных региональных (местных) оснований. Также показано, что в актуальном эмпирическом и практическом контексте синхронизация современности реализуется в нескольких подходах: 1) «локальная идентичность», 2) глобальная нормализация («колонизация»), 3) сетевое «сшивание территорий», 4) хаотичный поиск/открытая инициатива.

Литература

1. Appadurai A. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota, 1996.
2. Бауман З. *Текущая современность*. СПб. : Питер, 2008.
3. Урри Дж. *Мобильности*. М. : Праксис, 2012.
4. Гилен П. *Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм*. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 288 с.
5. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с. (Philosophy). – Перевод изд.: *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe* / Gilles Deleuze, Felix Guattari.
6. Featherstone M., Lash S., Robertson R. *Global Modernities*. SAGE, 1995.
7. Roudometof V. *Glocalization: A Critical Introduction*. Routledge, 2016.
8. Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 416 с.
9. Tomlinson J. *Globalization and Culture*. John Wiley & Sons, 2013. Political Science. 248 p.
10. *Contemporary art: 1989 to the present* / Dumbadze A., Hudson S. (eds.). A John Wiley & Sons, Inc., Publication, 2013. 467 p.
11. *Искусство против географии: из серии экспериментальных выставок Отдела новейших течений ГРМ. Проект посвящен 10-летию Галереи Марата Гельмана*. М. ; СПб.: GIF, 200. 224 с.
12. Бицон К. *Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства*. М. : V-A-C Press, 2018. 528 с.

Электронные ресурсы

- European Capital of Culture. URL: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en
- Музей современного искусства «PERMM». URL: <https://permm.ru/>
- Официальный сайт проекта «Русское бедное». URL: <http://www.bednoe.ru/>
- Государственный центр современного искусства. URL: <http://www.ncca.ru/articles.text?file=2&id=11>
- Официальный сайт Уральской биеннале современного искусства. URL: <https://uralbiennale.bm.digital/article/59936903989797791/struktura-iz-chego-sostoit-biennale>
- Официальный сайт Biennial Foundation. URL: <https://www.biennialfoundation.org/bien-nials/ural-industrial-biennial-russia/>

Официальный сайт Музейного центра «Площадь мира». URL: <https://mira1.ru/>
Музей «Гараж». Веб-платформа Триеннале современного российского искусства. URL: <https://triennial.garagemca.org/>
Официальный сайт проекта «Nemoskva». URL: <http://nemoskva.art/>

Galkin D.V., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Kuklina A.Y., National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 53–64.

DOI: 10.17223/2220836/42/5

SYNCHRONIZATION OF MODERNITY: “RHIZOME” OF RUSSIAN CONTEMPORARY ART IN GLOBAL AND REGIONAL CONTEXT

Keywords: Contemporary art; globalization; regional art; synchronization of Modernity.

The authors address issues of the development of contemporary art in Russian regions. On the one hand, the task is to formulate the philosophical and theoretical foundations of such an analysis. On the other hand, original empirical data are used (based on a number of Russian and European cases). The authors propose an original concept of synchronization of modernity as an attempt to overcome the contradiction between global normalization of cultural processes (“homogenization”) and opposition to it in the trends of “heterogenization” based on locality and originality. Synchronization is viewed as a “rhizome” of connections, relationships and projects in the flows of fluid modernity (Z. Bauman's liquid Modernity).

The concept of “synchronization of modernity” is proposed as a philosophical basis for the analysis and practical development of contemporary art in the regions of Russia, in which, in particular, it is supposed to resolve the contradiction by homogenization (or global normalization) and heterogenization in the dynamic situation of “liquid Modernity” (Bauman) and cultural hybridization, which involves not only taking into account the conditions of deterritorialization, but also various forms of actualizing the local / regional context. These are the conditions and limitations for the formation of a “rhizome” (in the sense of Deleuze and Guattari) of contemporary art in Russia.

The initial assumptions of the concept of synchronization of modernity are applied to the analysis of the current historical and cultural situation, the development of contemporary art in the regions of Russia, where this “rhizome” grows in a clash between the translation of the global international context (prestigious exhibitions, institutions, curators, auctions) and the search for distinctive regional (local) grounds.

It is also shown that in the current empirical and practical context, the synchronization of modernity is implemented in several approaches: 1) “local identity”, 2) global normalization (“colonization”), 3) network “stitching of territories”, 4) chaotic search / open initiative.

References

1. Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota.
2. Bauman, S. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [Liquid Modernity]. Translated from English. St. Petersburg: Piter.
3. Urry, J. (2012) *Mobil'nosti* [Mobility]. Translated from English. Moscow: Praksis.
4. Ghyslain, P. (2015) *Bormotanie khudozhestvennogo mnozhestva. Global'noe iskusstvo, politika i postfordizm* [The murmuring of the artistic multitude Global Art, Politics and Post-Fordism]. Translated from English by A.P. Borovikova, M.L. Tabenkin, Moscow: Ad Marginem.
5. Deleuze, J. & Guattari, F. (2007) *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
6. Featherstone, M., Lash, S. & Robertson, R. (1995) *Global Modernities*. SAGE.
7. Roudometof, V. (2016) *Glocalization: A Critical Introduction*. Routledge.
8. Foucault, M. (2015) *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem.
9. Tomlinson, J. (2013) *Globalization and Culture*. John Wiley & Sons.
10. Dumbadze, A. & Hudson, S. (eds) (2013) *Contemporary Art: 1989 to the Present*. John Wiley & Sons, Inc.

11. The State Russian Museum. (2000) *Iskusstvo protiv geografii: iz serii eksperimental'nykh vystavok Otdela noveyshikh techeniy GRM* [Art Against Geography: from a series of experimental exhibitions of the Department of the Latest Trends, the State Russian Museum]. Moscow; ST. Petersburg: GIF.
12. European Commission. (n.d.) *European Capital of Culture*. [Online] Available from: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en
13. PERMM. (n.d.) *Muзей sovremennogo iskusstva "PERMM"* [Perm Museum of Contemporary Art (PERMM)]. [Online] Available from: <https://permm.ru/>
14. Russkoe bednoe. (n.d.) Official site of the "Russian Poor" Project. [Online] Available from: <http://www.bednoe.ru/>
15. The National Center for Contemporary Arts. [Online] Available from: <http://www.ncca.ru/articles.text?filial=2&id=11>
16. Official site of the Ural Biennale of Contemporary Art. [Online] Available from: <https://uralbiennale.bm.digital/article/59936903989797791/struktura-iz-chego-sostoit-biennale>
17. Official website of the Biennale Foundation. [Online] Available from: <https://www.biennialfoundation.org/biennials/ural-industrial-biennial-russia/>
18. Official site of the Museum Center "Peace Square". [Online] Available from: <https://miral.ru/>
19. "Garage" Museum. Web platform for the Triennial of Contemporary Russian Art. [Online] Available from: <https://triennial.garagemca.org/>
20. Official site of the project "Nemoskva". [Online] Available from: <http://nemoskva.art/>

УДК 7.01

DOI: 10.17223/22220836/42/6

А.А. Гук

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ПАРАМЕТРОВ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ФОТОГРАФИИ, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ВИДЕО)

На определенных этапах своего исторического эволюционирования экранное творчество прирастало новыми видовыми образованиями, каждое из которых на уровне пространственно-временных отношений с предкамерной реальностью формировало свои особые принципы экранного повествования. Они зависели одновременно и от особенностей новой технологической системы, и от доминирующих режимов визуальности, как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. Общая логика отношений автора экранного произведения и отображаемой реальности в плане ее хронотопной организации на экране развивалась от единичной, мгновенной ее дискретизации, к тотальной пространственно-временной континуальности. Эволюция аудиовизуальных образов была ориентирована на достижение естественной целостности в представлении жизненных форм на экране.

Ключевые слова: экранное творчество, эволюция, хронотоп, аудиовизуальный образ, авторский взгляд, языковая структура.

Введение

Экранные произведения представляют собой совокупность единой ветви техногенных видов творчества, базирующихся, с одной стороны, на использовании регистрирующе-проекционных машин, с другой – на отображении форм реальной действительности. Эти две особенности экранных видов творчества формируют произведения, в которых особое значение приобретают пространственно-временные параметры аудиовизуальных образов или их хронотоп. В каждом из видов экранного творчества сочетание пространственных и временных параметров аудиовизуального образа является уникальным и неповторимым, направленным на выражение определенного культурно-эстетического содержания.

Говоря об особом сочетании пространства и времени в отдельных видах экранного творчества, мы будем иметь в виду прежде всего авторское время и авторское пространство, т.е. тот тип отношений с реальной действительностью, который возникает у субъекта творчества в процессе создания экранных произведений. При этом в орбиту наших рефлексий входит фотография, бытование которой в конечном варианте не всегда определялось понятием экранности. Тем не менее, на наш взгляд, это вполне правомерно по следующим соображениям. Фотография является родоначальницей техногенных видов творчества, она апеллировала именно к реальной действительности, используя для этого простейшее проекционное устройство (машину) – камеру-обскуру. Дальнейшее технологическое развитие фотографии хоть и уходило от экранности в сферу бумажных носителей изображения, тем не менее

на этапе его первоначального формирования фотография всегда оставалась экранной, т.е. проекционной плоскостью, ограниченной определенными рамками (стеклянная пластинка, негативная пленка, слайд и т.д.). Современный тренд в развитии фотографии еще более укореняет ее позицию в статусе экранной формы в связи с развитием цифровых электронно-коммуникативных технологий, которые вообще исключают бумажные носители.

Проблема хронотопа в экранных видах творчества периодически ставилась отдельными исследователями. В частности, тема темпоральности в фотографии нашла свое отражение в известной работе Р. Барта «Camera Lucida» [1]. Из современных авторов наиболее глубоко этот вопрос изучил А. Руйе в своей книге «Фотография. Между документом и современным искусством» [2]. Отдельные аспекты функционирования пространства и времени в кино рассматривались такими мыслителями, как А. Базен («Что такое кино?») [3], З. Кракауэр («Природа фильма») [4], Ю. Лотман («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») [5]. Особенности телевизионного времени и пространства исследовались в работе У. Эко «Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике» [6], а также в докторской диссертации С.Н. Десяева «Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики» [7]. Специфика пространственно-временной организации экранного образа в сфере видео нашла отражение в монографии автора данной статьи А.А. Гука «Эстетика видео. Технология, творчество, поэтика» [8].

Однако проблема пространства и времени или пространственно-временной организации экранных образов, на наш взгляд, изучена недостаточно. В подавляющем большинстве работ вопросы хронотопа в экранном творчестве рассматриваются, как правило, изолированно, вне межвидовой взаимосвязи пространственно-временных параметров. Причем многие исследования в этом плане носят либо чисто философский, либо искусствоведческий характер. Вместе с тем эстетический анализ пространственно-временной организации экранных образов в их исторической динамике позволяет выявить общую для всего экранного творчества тенденцию. Таким образом, используя историко-генетический и сравнительный методы исследования, в данной статье предпринята попытка обозначить и обосновать данную тенденцию по отношению к хронотопной организации аудиовизуальных образов в экранном творчестве как целостном процессе.

Исследование

Пространственно-временная организация аудиовизуальных образов в экранном творчестве неразрывно связана с авторской точкой зрения на съемочную реальность. Именно авторская точка зрения определяет и формирует визуально-пластический и звуковой образ съемочного объекта в тот или иной временной отрезок его экранного существования. В авторской точке зрения аккумулируется то особое взаимодействие пространственного положения и временного состояния съемочного объекта, которое в конечном итоге детерминирует природу генерального видения в отдельных видах экранного творчества. Какова же природа этого видения в родоначальнице экранного творчества – фотографии?

Трудно отрицать тот факт, что важнейшей детерминантой фотографического видения является фотографическая технология. Это не единственный фактор, определяющий природу фотографического видения, но бесспорно существенный. «Захват» материальной реальности с помощью фототехнологии и преобразование ее в фотографическое изображение происходит моментально, благодаря фотографической «выдержки». Выдержка – это скорость работы фотографического затвора, т.е. реальное время, в течение которого съемочный объект запечатлевается, оставляет свой след на светочувствительной поверхности. Таким образом, зафиксированный на изображении объект существует в этой временной длительности. Она не является нулевой, в ней даже можно выделить некие фазы – от якобы абсолютной статики, до статики относительной. Фотография не может обойтись без фиксации или мумификации фаз развития материальной реальности. Результатом данного акта, заложенного в фотографической технологии, как раз и является статичное изображение. И фотограф в своем творчестве ориентируется на эту данность. Для него спуск затвора – это превращение настоящего времени в прошлое. Фиксация настоящего состояния вещей представляет собой одну из трех темпоральностей, присущих фотографическому творчеству, которая направлена из настоящего времени в прошлое. «Съемка вторгается и в настоящее, щедро наполненное действием, и в самое тесное, сжатое, точечное, мгновенное настоящее – в момент нажатия на затвор» – отмечает А. Руйе [2. С. 279–280]. Об этом пишет и И.В. Шугайло: «Фотография всегда фиксирует то, чего больше нет, и, с другой стороны, сообщает зафиксированному вечное существование» [9. С. 112]. И далее: «Настоящее же есть некая вспышка – кратковременная экспозиция, которая одним щелчком прошлое переводит в следующий разряд, в следующую категорию» [Там же].

Что касается пространственного видения и представления материальной реальности в фототворчестве, то можно констатировать следующий факт. Какую бы позицию, съемочную точку не занимал фотограф по отношению к снимаемому объекту, в момент его фиксации объект обращен к камере и, соответственно, предстает на фотоизображении, только с одной стороны. Ментальная природа фотографии всегда позиционирует только односторонний взгляд на пространственное положение своего объекта, его единичный пространственный облик или образ. Многокадровая фотосъемка, которая сегодня распространена в связи с развитием цифровой фотографии, не опровергает данное суждение, а лишь подтверждает его. Фотограф из нескольких фаз пространственного облика объекта в конечном счете выбирает для зрителя наиболее эффектный и выразительный. То же самое можно сказать и о принципе серийности, который имеет место быть в некоторых жанровых формах фотографии (например, в фотоочерке). Один и тот же объект представлен в них более многогранно, нежели в одиночной фотографии, но в данном случае мы имеем дело с монтажной совокупностью фотографий, которая как эстетический принцип находится на периферии сферы фотографического творчества. Это положение обеспечивает серийным формам фотографии трансграничное существование, сближающее ее в первую очередь с кинематографическими принципами экранного повествования. Еще раз подчеркнем, что ведущий эстетический принцип фотографического отражения реальной действительности базируется на двух моментах использования времени и

пространства: временной статике фотографического изображения и его единичного и одностороннего пространственного облика.

Эволюция фотографического представления реальной действительности привела к необходимости «оживить» фотографию, придать ей временную составляющую. Появление кинематографа восполнило эту потребность. Первые киносъемки, как бы по инерции, продолжали наследовать принцип, заложенный в фотографии, – представлять действительность с одной точки пространства, т.е. односторонне. Кинокамера просто ставилась на штатив и производилась съемка какого-либо жизненного действия (настоящего или реконструированного). В этом случае отличие кинометода заключалось в том, что фиксация жизненного действия происходила не одномоментно, как в фотографии, а процессуально, в течение времени, которое определялось режиссером-оператором фильма. В результате такой киносъемки получался кинокадр – экранное изображение действительности определенной временной длительности, ограниченной включением-выключением кинокамеры. Но такая ситуация существовала недолго. Менее чем через два десятилетия в кинематографе стал активно разрабатываться так называемый монтажный метод, утвердивший новый принцип авторского оперирования временем и пространством.

Суть монтажного метода состояла в том, что предкамерное действие фиксировалось не одним непрерывным кадром с одной точки пространства, а несколькими кадрами с различных пространственных точек. При этом складывалась некая монтажная изобразительно-временная композиция, получившая в кинематографе название – сцена (эпизод). Чтобы создать такого рода кинематографическую сцену, авторам необходимо было прерывать съемку жизненного действия и перемещаться с кинокамерой в иную точку пространства, чтобы возобновить съемку следующего кадра. В каждом отдельном кинокадре фиксировалось непрерывно текущее реальное время и одновременно складывался односторонний визуальный облик жизненного действия (объекта). Будучи объединенными в монтажную сцену, данные кинокадры формировали в сознании кинозрителей целостный образ действия (объекта), основанный на использовании условного времени и условного пространства.

Монтажный метод достиг своего совершенства в период развития немого кинематографа. Именно тогда был заложен главный принцип кинематографического повествования – оперирование относительно короткими кадрами, снятыми с различных пространственных точек и в различной крупности плана. Однако с приходом звука в кинематограф его визуальная архитектоника вновь вернулась к своей начальной стилистике – статичным кадрам, снятым с одной точки. Дело в том, что кинокамера оказалась «заперта» в стенах съемочных павильонов, где осуществлялась синхронная запись звуков. Помимо технологических проблем звукозаписи, существовала также и эстетическая потребность в освоении выразительных возможностей звучащей на экране речи. Кинематограф 30–40-х гг. XX в. стал в большей степени театральным. Преодолеть отчасти создавшуюся статичность фильмов того времени помог метод «глубинной мизансцены», при котором актерское действие либо приближалось, либо удалялось от камеры, обеспечивая плавную смену крупностей плана.

В послевоенный период (50–60-е гг. XX в.) кинематограф вновь стал изобразительно выразительным, преодолев колоссальную зависимость от слова. Но это был возврат к прежней монтажной зрелищности уже на новом уровне, который включил в себя так называемую раскрепощенную камеру. Не погружаясь в социально-политические и культурные причины процесса, вызвавшего это явление, отметим, что раскрепощенная кинокамера научилась успешно отражать эмоциональное состояние героев фильма и его режиссера. При этом были задействованы и монтажные возможности изобразительного ряда, и выразительные потенции слова, а также других элементов звукоряда. Кинематографический метод обогатился в тот период такими способами съемки, как динамическое панорамирование, субъективная камера, проход, проезд, наезд и т.д.

Необходимо обратить внимание на тот факт, что и в тот исторический период, и в последующие времена монтажное видение и монтажный метод оставались доминирующими элементами кинематографического отражения реальной действительности. По данным специалистов, в современном игровом фильме насчитывается около восьмидесяти процентов монтажных склеек и, соответственно, столько же монтажных кадров. Монтажная пространственно-временная организация аудиовизуальных образов продолжает развиваться и совершенствоваться в борьбе за зрелищность и эмоциональную привлекательность на современном экране. Для этого используются средства компьютерной графики и анимации, которые искусно интегрируются с реалистичными элементами на экране, образуя искусственную реальность – симулякр.

Монтажный метод съемки, органично функционирующий в сфере кинематографа, имеет свои сильные и слабые стороны. Его использование создает иллюзию пространственно-временного единства в фильме, увеличивает степень условности действия, а потому уменьшает степень его реализма и достоверности. Если киносъемка постоянно прерывается и возобновляется, то зритель подсознательно допускает, что съемочный объект можно подменить в следующем кадре, сделать в нем какие-либо изменения, представив все это как чистую правду. На практике, как правило, так и происходит – дублер подменяет реального актера, съемки происходят не в том порядке, как это будет выглядеть на экране, и т.д. Внимательный зритель часто обнаруживает эти уловки, что не делает чести создателям фильмов, которые ведут с ним разговор на языке условностей. Плюсом монтажного моделирования действительности на киноэкране оказывается его мощное эмоциональное воздействие на зрителя. Столкновение кинокадров активизирует эмоции и смыслы на экране, тогда как действительность, снятая движущейся камерой, лишается четкой акцентировки, визуальной экспрессии. Динамическое киноизображение поглощает все внимание зрителей, вводя в их сознание неструктурированную визуальную информацию. Конечно, в сфере кинематографа возможна реализация иных творческих методов, реализующих главным образом возможности, например, динамической камеры. Но данный подход не является магистральным для кинематографа и в меньшей степени соответствует его природному началу, суть которого – воссоздавать на экране целостную иллюзию движущейся реальности с различных пространственных точек и в разное время.

В 50–60-х гг. XX в. в нашу жизнь вошла новая форма экранного отображения действительности – телевидение. Первые телевизионные передачи строились в пространственно-временном режиме раннего кинематографа, явно повторяя парадигму его развития. Как правило, одна статичная телевизионная камера из студии транслировала в эфир диктора, читающего новостные сообщения. Подобным образом производилась на первых порах и трансляция различных музыкальных концертов, литературно-художественных композиций. Однако с течением времени статичность телевизионной трансляции стала преодолеваться, благодаря применению сразу нескольких телевизионных камер. Подобный подход дал возможность показывать происходящее в телестудии с разных точек зрения, усиливая зрелищные качества изображения. Как и в кино, целостный образ представляемой на экране ситуации складывался в сознании зрителей на основе чередования кадров различной крупности и пространственной ориентированности. Однако главным отличительным свойством телевизионной трансляции стало мгновенное (или симультанное) перемещение точки съемки, тогда как в кино для это требовалось значительное время. Таким образом телевизионная трансляция, использующая многокамерную съемку, сохраняла временную непрерывность развивающегося в реальной жизни действия. Данное обстоятельство стало существенным фактором телевизионного творчества, сформировавшего свой особый хронотоп, который обособил его в системе экранных видов творчества. Это положение касается прежде всего прямого телевидения, в котором экранное время равно реальному. Если телевидение в процессе формирования своего телевизионного продукта не использует прямую трансляционность, а задействует запись и последующий монтаж, то оно превращается в плане художественно-творческой методологии в кинематографическую модель.

Становление собственно телевизионной методологии, расширяющей возможности пространственно-временной организации экранных произведений, происходило постепенно. На первых порах развития телевидения реальная жизнь во всем своем многообразии была ограничена пространством телевизионной студии. Все, что происходило вне ее стен, предстало перед телезрителями лишь с помощью иных средств, чаще всего кинематографических, использование которых превращало телевидение в технический канал связи или экранную репродукцию. В такой форме на телевидении функционировали художественно-игровые и документальные кинофильмы, новостные программы, в которых доминировали все те же монтажные принципы кино. Не изменило ситуацию в этом плане и появление на телевидении технологии видеозаписи.

Сдвиг в креативных возможностях телевидения относительно отображения предметно-пространственного содержания контента произошел лишь после внедрения в его структуру передвижных телевизионных станций (ПТС). «Телевидение на колесах» стало по-настоящему репортажным, особенно при трансляции событийного материала (спортивных событий, общественно-политических и культурных мероприятий и т.д.). Но поистине вездущим телевидение проявило себя после возникновения передвижной спутниковой системы, включающей телевизионную камеру и передатчик. Передатчик, установленный в любой географической точке пространства,

передает через спутник аудиовизуальный сигнал в телевизионный центр. Так преодолевалась пространственно-географическая замкнутость, присущая раннему телевидению. Но независимо от месторасположения телевизионных камер, принцип телевизионного показа (трансляции) остается неизменным. Пространственно-временная организация телевизионного сообщения заключается в себе реальное время, существующее не только в одном кадре (как в кино), но и в монтажной последовательности кадров, благодаря мгновенному (симультанному) перемещению авторского взгляда на съемочный объект. Пространство при этом и для зрителей, и для авторов остается условным, умоглядным и мозаичным.

Дальнейшая эволюция экранного творчества связана с развитием видеотехнологии, которая в конце 50-х – начале 60-х гг. появилась на телевидении как магнитофонная видеозапись. Изобретение и распространение видеокамер примерно полтора десятилетия спустя ознаменовали собой актуализацию нового творческого способа экранного отображения и фиксации реальной действительности. Правда, эстетическое осознание этой новой возможности происходило постепенно, вместе с накоплением творческого опыта в сфере видео. Видеосъемка, как максимально автоматизированный процесс, оказалась идеально приспособленной для длительного отображения происходящего. Сегодня видеофиксация стала средством тотального контроля не только за жизнью людей, но всего природного и техногенного мира. Видеокамеры в настоящее время установлены на улицах городов и поселков, на различных предприятиях и учреждениях, транспортных средствах, природных заказниках и т.д. Данный технологический фактор не мог не сказаться и на эстетической сфере видео. Но не только новая технология способствовала формированию собственной творческой методологии, своего видения действительности с помощью видеокамеры. В этом процессе активно проявил себя еще и эстетический запрос общества на соответствующие экранные произведения. В них действительность предстает максимально целостной, нерасчлененной на условные фрагменты. Континуальность видеосъемки посредством только одной видеокамеры имитирует взгляд человека на мир, который, в свою очередь, тоже континуален. В этом отношении видеовзгляд также безусловен, как и прямое восприятие действительности человеком, если абстрагироваться при этом от онтологических и идеологических факторов.

Возвращая авторской точке зрения пространственно-визуальный минимизм, видеометод, в отличие от телевидения, создает на экране особую безмонтажную версию (модель) реальной действительности. Правда, безмонтажность здесь означает отсутствие склеек, соединений кадров, а не отсутствие кадров различной крупности плана. Смена крупности плана в этом случае происходит плавно, в результате перемещения камеры. Специфика творческо-образного моделирования в сфере видео состоит в том, что, обладая целостным характером, оно воспроизводит на видовом уровне формообразующую структуру поведенческого акта рассмотрения, исследования человеком свойств реальной действительности. С точки зрения гештальтпсихологии внешне это выглядит как некий знаковый жест, включающий такие действия, как удаление-приближение к съемочному объекту, оглядывание или сопровождение его. Во всем этом проявляется авторский интерес, идейное целеполагание, приводящее к эстетически моделирующей деятельности. При этом

реализм происходящего действия не только не разрушается, но, напротив, усиливается, создавая дополнительный эстетический эффект.

Эстетический эффект, продуцируемый творческой видеосъемкой, включает в себе следующие качества: радость от ощущения свободы движения (полета, проезда и т.д.); удивление от необычности смены ракурса; любопытство и удовлетворение от вновь открываемых сторон жизни и т.д. Выше, говоря о кинематографической и телевизионной форме отражения действительности, автор сообщал об использовании динамических приемов съемки. Однако в кино и на телевидении эти приемы никогда не были доминирующими, основными. Их функционирование выполняло задачу дополнительной по отношению к ведущим творческим принципам кино- и телеповествования. В сфере видео континуальный метод экранного нарратива активно «пророс», получив постоянное место для своей дислокации. С позиции пространственно-временной организации экранного образа видеосъемка по своей природе континуальна и по отношению к временным характеристикам отображаемого объекта, и по отношению к его пространственным параметрам.

Заключение

Если представить себе более очевидной логику эволюционного развития экранного творчества, опираясь на пространственно-временные параметры и, соответственно, на условность и безусловность аудиовизуального образа, то умозрительная картина этого процесса будет выглядеть следующим образом:

– фотографический хронотоп характеризуется *единичным* пространственным обликом отображаемого объекта и его временной неподвижностью (*статикой*);

– кинематографический хронотоп характеризуется *монтажной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *условное* пространство и *условное* время;

– телевизионный хронотоп характеризуется *симультанной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *условное* пространство и *реальное* время;

– видеохронотоп характеризуется *континуальной* множественностью обликов отображаемого объекта, воссоздающей на экране *реальное* пространство и *реальное* время.

Совершенно очевидно, что эволюция экранного творчества стимулировала развитие новых возможностей в плане пространственно-временной организации аудиовизуальных образов, общая устремленность которых была ориентирована на достижение естественной целостности в представлении жизненных форм на экране.

Завершая размышления по данной теме, можно сделать следующее резюме:

1) экранное творчество представляет собой единую культурно-эстетическую систему, оперирующую языком визуальных и аудиовизуальных образов, базовая основа которых неразрывно сопряжена с такими категориями действительности, как пространство и время;

2) на определенных этапах своего исторического эволюционирования экранное творчество прирастало новыми видовыми образованиями, каждое из которых на уровне пространственно-временных отношений с предкамер-

ной реальностью формировало новые принципы экранного повествования. Они зависели одновременно и от особенностей новой технологической системы, и от доминирующих режимов визуальности, как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. В этом процессе находил свое отражение культурно-эстетический прогресс в экранном творчестве;

3) общая логика отношений автора экранного произведения и отображаемой реальности в плане ее хронотопной организации на экране развивалась от единичной, мгновенной ее дискретизации к тотальной пространственно-временной континуальности.

Литература

1. Барт П. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М. : Ad Marginem, 2016. 192 с.
2. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
3. Базен А. Что такое кино? М. : Искусство, 1972. 384 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 424 с.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
6. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004. 384 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/eco-otkrutoe_proizvedenie-8l.pdf (дата обращения: 10.01.2019).
7. Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 39 с.
8. Гук А.А. Эстетика видео. Технология, творчество, поэтика. М. : МГУКИ, 2009. 102 с.
9. Шугайло И.В. Пространство и время в фотографии // Омский научный вестник. 2010. № 5 (91). С. 109–113.

Alexey A. Guk, Kemerovo State Institute of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: guk56mai@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 65–74.

DOI: 10.17223/2220836/42/6

EVOLUTION OF SPATIAL-TIME PARAMETERS OF AUDIOVISUAL IMAGES IN THE PROCESS OF CREATING THE SCREEN MASTERPIECES (ON THE FACTS OF PHOTOGRAPHY, FILM, TELEVISION, VIDEO)

Keywords: screen creativity; evolution; chronotope; audiovisual image; author's vision; language structure.

On-screen creativity is a single cultural-aesthetic system, operating with the language of visual and audiovisual images, the basic source of which is inseparably linked with such categories of reality as space and time. Their special position is determined by the fact that they are attributes of the existence of life forms and without their reflection any on-screen creativity becomes impossible. At certain stages of its historical evolution, screen creativity grew by new typical formations. The photography appeared first, then the cinema, and later on television, in the depths of which, after a while, the video was parted. Each new type at the level of space-time relations with the reality preceeding the camera formed its own special principles of screen narration. At the same time, they depended on the features of the new technological system, and on the dominant modes of visibility on an individual and collective levels. In this process, the cultural-aesthetic progress in on-screen creativity was reflected. The general logic of the relationship of the author of the screen work and the displayed reality in terms of its on-screen chronotope organization has evolved from a single, instantaneous discretization of it, to a total space-time continuity. From the author's point of view, the more speculative picture of this process looked as follows: the photographic chronotope is characterized by a *single* spatial appearance of the displayed object and its temporary immobility (*static*); the cinematic chronotope is characterized by an editorial multiplicity of forms of the displayed object, which recreates *conditional* space and *conditional* time on the screen; the television chronotope

is characterized by a *simultaneous* multiplicity of forms of the displayed object, which recreates the *conditional* space and *real* time on the screen; the video chronotype is characterized by a continual multiplicity of shapes of the displayed object, which recreates *real* space and *real* time on the screen. It is obvious that the evolution of screen creativity stimulated the development of new creative possibilities in terms of the spatial and temporal organization of audiovisual images, which in turn contributed to the establishment and enrichment of specific cultural aesthetic formations. Their common aspiration was focused on achieving natural integrity and authenticity in presenting life forms on the screen.

References

1. Barthes, R. (2016) *Camera Lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida. Reflection on Photography]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem.
2. Ruye, A. (2014) *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. Translated from French by M. Mikhailova. St. Petersburg: Kladber-ri.
3. Bazin, A. (1972) *Chto takoe kino?* [What is cinema?]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
4. Kracauer, S. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Nature of Film. The Redemption of Physical Reality]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
5. Lotman, Yu.M. (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin: Eesti Raamat.
6. Eco, U. (2004) *Otkrytoe proizvedenie: forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike* [An Open Work. Form and Uncertainty in Contemporary Poetics]. Translated from Italian by A. Shurbelev. St. Petersburg: Akademicheskij projekt.
7. Desyaev, S.N. (2005) *Kategorii prostranstva i vremeni v obraznoy strukture televizionnoy publitsistiki* [Categories of space and time in the imagery structure of television journalism]. Abstract of Philology Dr. Diss. Moscow.
8. Guk, A.A. (2009) *Estetika video. Tekhnologiya, tvorchestvo, poetika* [Video Aesthetics. Technology, Creativity, Poetics]. Moscow: MGUKI.
9. Shugaylo, I.V. (2010) *Prostranstvo i vremya v fotografii* [Space and time in photography]. *Omskiy nauchnyy vestnik – Omsk Scientific Bulletin*. 5(91). pp. 109–113.

УДК 7.049.2"1941/1945":811.161.1
DOI: 10.17223/22220836/42/7

Г.Л. Денисова

ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ В КАРИКАТУРЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Целью статьи является определение тематической направленности карикатур Великой Отечественной войны, построенных на противопоставлении двух рисунков, выявление и описание задач, которые решает карикатурист, прибегая к противопоставлению. Исследование проводится на материале карикатур периода Великой Отечественной войны авторского коллектива Кукрыниксов. Новизна исследования определяет подход к карикатуре Великой Отечественной войны как к сообщению, которое обращено к русской языковой личности и формируется посредством взаимодействия изобразительных и вербальных средств.

Ключевые слова: Великая Отечественная война; политическая карикатура; Кукрыниксы, взаимодействие изобразительных и вербальных средств; противопоставление; задачи карикатуры; русская языковая личность; фоновые знания, комический эффект.

Введение

Среди политических карикатур Великой Отечественной войны встречаются образцы, состоящие из двух рисунков, сопоставление которых позволяет обнаружить как сходные, так и отличные элементы. В нашем представлении карикатуры, опирающиеся на противопоставление, предполагают активный поиск адресатом сходств и отличий между рисунками. Указанная особенность образует основание для выделения рассматриваемых карикатур в отдельную группу и объясняет необходимость их особого анализа. Целью данной статьи является определение тематической направленности карикатур данного типа и выявление и описание задач, которые решает карикатурист, прибегая к противопоставлению в сообщении в форме политической карикатуры.

Материал и методы исследования

Исследование осуществлено на материале карикатур периода Великой Отечественной войны авторского коллектива Кукрыниксов, в который входили признанные мастера политической карикатуры: Михаил Васильевич Куприянов (1903–1991), Порфирий Никитич Крылов (1902–1990) и Николай Александрович Соколов (1903–2000). К работе над вербальной составляющей карикатур художники часто привлекали советских поэтов. Ряд примеров карикатур, которые приводятся в статье, сопровождается стихами Самуила Яковлевича Маршак (1887–1964).

В связи с тем, что карикатура представляет собой единство изобразительной и вербальной составляющих, она может быть определена как поликодовый [1; 2. С. 64; 3] или креолизованный текст [4], в котором реализуются

текстовые категории: целостность, темпоральность [5, 6], локативность [6, 7], персональность и модальность [6].

Механизм декодирования информации, заложенной в сообщении, которое предполагает взаимодействие кодов разных семиотических систем, можно понять, опираясь на представление о структуре языковой личности, которое дает Ю.Н. Караулов. В структуре языковой личности он различает лексикон (вербально-семантический уровень), тезаурус (лингвокогнитивный уровень) и прагматикон, отмечая их взаимопроникновение на практике [8. С. 238]. Указанная особенность проявляется, в частности, почему изображение может проецироваться, к примеру, на фразеологическую единицу или лексему, в семантическую структуру которой может входить оценка как отражение установки адресанта, которая определяет выбор языковых и иконических средств общения. Особенности сообщения в форме политической карикатуры объясняют, почему в статье применяются разные методы анализа: семантический и контекстуальный анализ языковой единицы; анализ семантических ролей составляющих фразы; анализ текстовых структур (выявление средств, представляющих текстовые категории); анализ ассоциативных связей вербальных и изобразительных средств, использованных в карикатуре.

Результаты исследования

Как было отмечено выше, у карикатур, в основании которых лежит противопоставление, есть общая особенность: они предполагают активный поиск адресатом сходств и отличий между рисунками в процессе декодирования сообщения, что привносит в сообщение в форме политической карикатуры игровой момент. Активное участие адресата в прочтении сообщения и эмоциональный подъем, который он испытывает в результате обнаружения очередного сходства или отличия, обеспечивают привлекательность выбранной художниками формы подачи информации.

Анализ содержания рассматриваемых карикатур показал, что в данную форму может быть облачена достаточно разнородная информация. Вместе с тем возможно выделение пяти основных наиболее общих тем, которые обсуждаются в карикатурах, построенных на противопоставлении: (1) изменение положения дел, (2) изменение эмоционального состояния персонажа, (3) намерение персонажа и результаты его реализации, (4) действие и противодействие, (5) маска персонажа и его истинная сущность.

Изменение положения дел

Яркой иллюстрацией обращения к противопоставлению с целью констатации изменения ситуации является карикатура 1943 г. «Куриная слепота». Изменение ситуации констатируется в подписях к рисункам, из которых состоит карикатура: 1940 – Гитлер: «Куда бы нам лучше высадиться?!» / 1943 – Гитлер: «Куд-куд-куда они могут высадиться?..» (рис. 1). Противопоставление маркируется в первую очередь указанием на дату, с которой начинается подпись к каждому из двух рисунков. Речь идет о двух временных планах: верхняя картинка представляет собой ретроспективу в план прошлого, план настоящего нижней картинке совпадает с моментом создания карикатуры. Место действия обеих ситуаций совпадает и определяется изображением острова, обозначенного топонимом *Англия*, и берегом, с которого на Англию

смотрят персонажи – Гитлер, рейхсфюрер СС Гиммлер и рейхсминистр авиации Германии Геринг, – которые, несмотря на то, что представлены в зооморфных образах, легко идентифицируются. Художники передают индивидуальные черты их лиц, очки с круглыми линзами, которые носил Гиммлер, и особенности конституции Геринга (он самая крупная курица). Форменные фуражки на их головах свидетельствуют о принадлежности персонажей к офицерскому составу немецко-фашистской армии.



Рис. 1. Курыныксы. Куриная слепота. 1943 г.

Fig. 1. Kukryniksy. Night blindness. 1943

Обозначение времени и места действия наряду с темой беседы персонажей, которая эксплицируется в обеих репликах Гитлера в первую очередь глаголом *высаживаться*, позволяет авторам, опираясь на фоновые знания их современников, вызвать ассоциацию на реальные события. В 1940 г. лидеры фашистской Германии рассматривали планы высадки на Британские острова (операция «Морской лев»), однако в 1943 г. на фоне сокрушительных поражений им не оставалось иного выбора, как ожидать вторжения англо-американских войск во Францию. Изменение ситуации на диаметрально противоположную маркируется в репликах-подписях лексемами, которые замещают позицию подлежащего, открываемую глаголом *высаживаться*. Согласно синтаксической валентности, которая предопределяет наличие в его окружении определенных мест, и семантической избирательности глагола, имплицитующей семантические признаки возможного лексического окружения [9. С. 37–40], в позиции подлежащего предполагается указание на активного участника ситуации (семантическая роль – агентив [10. С. 68]). В первом случае позиция подлежащего замещается инклюзивным местоимением *мы*, которое в устах Гитлера объединяет не только персонажей карикатуры, но

является обозначением немецко-фашистской армии в целом. Во втором случае в позиции подлежащего появляется местоимение *они* (агентов), которое уточняется изображением острова, обозначенного топонимом *Англия*. Немецко-фашистской армии отводится роль стороны, которая ожидает нападения (семантическая роль – пациентив [10. С. 68]).

Выбор зооморфных образов для представления действующих лиц передает модальность сообщения, свидетельствует о намерениях карикатуристов: лексема *курица*, на которую проецируется изображение, в одном из своих лексико-семантических вариантов актуализирует пейоративное значение, используется как бранное слово. Бранным является также словосочетание *курья голова*, которое имеет значение ‘*дурак, глупец*’ [11. С. 314]. Согласно наблюдениям В.И. Карасика, в пейоративы, в основе которых лежит сравнение с эталоном-представителем животного мира, имплицитно подразумевается комплекс отрицательных свойств, присущих или приписываемых животному, а их употребление имеет целью высмеять человека [12. С. 253]. По замечанию Е.С. Грабчиковой, в русской языковой картине мира «курица всегда была предметом насмешек, так как она не летает, не вьет гнезда, боится воды, не видит в темноте, пуглива, глупа» [13. С. 55]. Комический эффект, который создается при изображении командного состава немецко-фашистской армии как куриного поголовья, подкрепляется фразеологизмом *куриная слепота*, который вынесен в заголовок карикатуры. Составители фразеологического словаря русского языка отмечают, что фразеологизм *куриная слепота* имеет помету «неодобрительное» и употребляется для обозначения ‘*неспособности кого-либо увидеть что-либо очевидное, недальновидность*’ [14. С. 643].

Применяя коды разных семиотических систем, карикатуристы подчеркивают прямо противоположное эмоциональное состояние персонажей в разные временные периоды: приподнятое настроение и боевой настрой в 1940 г., минорное настроение в 1943 г. Этой цели служат активизируемые ассоциативные связи лексемы *курица* на вербально-семантическом уровне русской языковой личности, жесты, мимика, движения персонажей, значимость которых отмечает итальянский режиссер П. Пазолини при анализе языка кино и вводит для их обозначения термин *кинема* [15].

Приподнятое настроение персонажей на верхнем рисунке маркируется довольным выражением лиц Гитлера и Геринга. Демонстрируя высокий боевой дух, Гитлер и Геринг гордо выпятили грудь вперед, курица Гиммлер широко расставила лапы и задрала хвост, демонстрируя готовность к нападению. Гитлер изображен в образе петуха, который важно выступает с гордо поднятой головой. Художники, безусловно, формируют ассоциативную связь с русским фразеологизмом *ходить петухом* (разг. ирон.) со значением ‘*ходить с важным видом*’ [11. С. 515]. Следует отметить, что в русском языке лексема *петух* развивает переносное значение и употребляется для обозначения забияки, а также образует ассоциативную связь со словосочетанием *петуший задор* с переносным значением ‘*задиристое поведение*’ и глаголами *петушиться* / *распетушиться* со значением ‘*вести себя задиристо*’ [11. С. 515].

Минорное настроение действующих лиц на нижнем рисунке передается выражением лиц Гитлера и Геринга: уголки их губ скорбно опущены вниз. Персонажи печально сгорбились, у них явно побитый вид: отсутствует часть

перьев. Проецируясь на лингвокогнитивный уровень русской языковой личности, изображение ощипанной курицы вызывает в памяти фразеологизм *попадать* [*попасть, попасться, угодить*] как *кур во щи* со значением '*попасть в неожиданную беду, неприятность*' [16. С. 217]. Отсутствие части перьев у персонажей соотносится с уточнением, сделанным в историко-этимологическом словаре, в котором обращается внимание на то, что сочетание *во щи* производится от *ощип* (из *ощипать*) и правильная форма оборота *попасть как кур в ощи* [14. С. 365].

Для изображения персонажей на нижней картинке актуальна ассоциативная связь с фразеологизмом *мокрая курица*, используемым для обозначения беспомощного на вид человека [14. С. 367], который имеет жалкий вид, подавлен, расстроен чем-либо [16. С. 218]. Во фразеологических словарях обращается внимание на оценочную составляющую данного фразеологизма, которая определяется как презрительное отношение к обозначаемому [14. С. 367]. Неодобрительное отношение карикатуристов к действующим лицам находит отражение в особенности реплики, которая приписывается Гитлеру. Она начинается с ономатопеи, звуков, подражающих куриному кудахтанью: выстраивается ассоциативная связь с лексемой *раскудахтаться* с переносным значением '*говорить долго, бестолково и взволнованно*', которая имеет словарную помету «неодобрительное».

В нашем представлении значимым является и отличие погодных условий на рисунках. Противопоставление ясной погоды на первом рисунке тоскливой и дождливой погоде на втором соответствует изменению обстоятельств для немецко-фашистской армии и гармонирует с настроением персонажей.

Нельзя не обратить внимания на то, что между карикатурами первой и второй группы довольно размытая граница: приведенный пример демонстрирует, что передача эмоциональной реакции персонажа часто используется в качестве средства для подтверждения кардинального изменения обстоятельств. Однако учет расстановки акцентов в сообщении (как правило, в его вербальной части) позволяет провести границу между группами. В карикатурах первой группы речь идет о производимых действиях и их результатах, дается их оценка.

К примеру, заголовок «*Куриная слепота*» рассматриваемой карикатуры содержит авторскую оценку действиям лидеров фашистской Германии. В репликах-подписях делается акцент на производимом действии, которое обозначается глаголом *высаживаться*, на субъекте действия и его направленности.

В карикатуре 1943 г. «*Доигрались (молниеносная война)*» обстоятельства, определяющие эмоциональное состояние персонажей, называет Геббельс, изображение которого, создавая комический эффект, художники превращают в головку патефона (рис. 2). В 1941 г. он говорит о молниеносной войне, в 1943 г. — о неизбежности затяжной войны. Выбор в качестве заголовка к карикатуре глагола *доиграться* со значением '*легкомысленным, неосторожным поведением довести себя до неприятностей*' [11. С. 172] предполагает, что речь идет о результатах некоторых действий. В изображительной части уточняется, что речь идет о действиях, предпринятых командным составом фашистской Германии.



Рис. 2. Кукрыниксы. Доигрались (молниеносная война). 1943 г.

Fig. 2. Kukryniksy. They have done it! (blitzkrieg). 1943

Поза, в которой изображен Гитлер на верхнем рисунке, представляет собой авторскую интроспекцию во внутренний мир персонажа [17. С. 73]: нос кверху, губы презрительно сжаты, такие признаки свойственны тем, «кто считает себя слишком хорошим для этого мира» [18. С. 95]. Как отмечают составители словаря «Русская фразеология», «жестовая символика поднятого носа – знак высокомерия, спеси» [14. С. 478]. Высоко задранный нос Гитлера ассоциируется с русским фразеологизмом *задирать / задрать нос* со значением *‘слишком много мнить о себе, быть о себе чрезмерно высокого мнения’*.

Обращает на себя внимание жестовая символика рук персонажа. В изображении Гитлера присутствует намек на кинему *стоять руки в боки*. В русской культуре данный жест является признаком уверенности в своей силе. Жест, который персонаж делает другой рукой, напоминает приветствие *«Heil!»*, принятое в фашистской Германии, которое эквивалентно русским *«Да здравствует!»* или *«Ура!»*. Так как персонаж прикасается ладонью руки к крышке патефона, можно предположить, что это здравица молниеносной войне. Перечисленные элементы в своей совокупности формируют образ заносчивого, самоуверенного и агрессивного человека.

На нижнем рисунке китель Гитлера выглядит сильно обветшавшим, а патефон – безнадежно сломанным. Гитлер зажал в руке отвалившуюся от него ручку, которая, как и рисунок в целом, активизируют ассоциативную связь с русским фразеологизмом *до ручки дойти* со значением *‘до нищеты или до совершенно безвыходного состояния’* [11. С. 687]. Изменилось и эмоцио-

нальное состояние Геббельса: его глаза прикрыты веками, а внутренние кончики бровей приподняты, за счет чего все лицо принимает несчастное выражение – маска трагической боли [18. С. 11]. Исчезла патетика из его речи: давая общую оценку положению немецко-фашистской армии в 1943 г., министр пропаганды использует словосочетание *неизбежная затяжная война* с отрицательной прагматической оценкой. Передавая эмоциональную реакцию Геббельса на сложившуюся ситуацию, карикатуристы растягивают последний слог в прилагательном *затяжная*, произнесение которого переходит в плач. Они вводят в речь Геббельса глаголы *удирать* со значением ‘*поспешно убежать, обычно тайком*’ [11. С. 827] и *избегать* со значением ‘*уклоняться от чего-нибудь*’ [11. С. 237], намекая на падение боевого духа в рядах захватчика.

По нашим наблюдениям, противопоставление плана прошлого (благоприятного для персонажа) и настоящего в данном типе карикатур дает накопление деталей, свидетельствующих о глубине падения персонажа в настоящем, позволяет достичь выражения высокой степени сарказма. В этом отношении противопоставление в политической карикатуре можно отнести к приемам создания комического эффекта и рассматривать как средство его усиления.

Изменение эмоционального состояния персонажа

Подтверждение тому, что в центре внимания находится персонаж и темой карикатуры является его эмоциональное состояние, как правило, обнаруживаем в сильной позиции сообщения, в заголовке карикатуры.

Заголовок карикатуры 1942 г. «Речи бессвязные, взоры усталые» (рис. 3) в плане пространственного расположения персонажа и наблюдателя предполагает максимальное приближение наблюдателя к персонажу, чтобы вместе с художниками заглянуть в его глаза, и опору на фоновые знания адресата сообщения. Заголовок карикатуры отсылает к романсу «Ночи безумные» А.Н. Апухтина на музыку П.И. Чайковского. Выстраиваемый карикатуристами вектор ассоциативных связей на романс как род лирического музыкально-поэтического произведения о чувствах и переживаниях помогает определить тему сообщения – эмоциональное состояние персонажа. В заголовок карикатуры вынесена фраза, перечисляющая внешние признаки эмоционального состояния персонажа. Полное представление о состоянии персонажа адресат сообщения получает, припоминая содержание романса, в котором находит выражение отчаяния, граничащего с безумием:

*Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!
Пусть даже время рукой беспощадною
Мне указало, что было в вас ложного,*

*Все же лечу я к вам памятью жадною,
В прошлом ответа ищу невозможного...
Вкрадчивым шепотом вы заглушаете
Звуки дневные, несносные, шумные...
В тихую ночь вы мой сон отгоняете,
Ночи бессонные, ночи безумные!*

Первые и последние четыре строки романса соотносятся с правым рисунком, в котором отражено настоящее персонажа (1942 год). В нем «ночи бессонные», «ночи безумные», «звуки несносные, шумные», сводящие с ума,

лишающие его способности здраво мыслить и рассуждать. Персонаж карикатуры настолько устал, что не в силах подняться на трибуну, в глазах – тоска, уголки губ скорбно опущены вниз. Он выглядит нездоровым. Даже свастика на втором рисунке растеклась и как бы завяла, как «осени мертвой» цветок запоздалый.



Рис. 3. Кукрыниксы. «...Речи бессвязные, взоры усталые...». 1942 г.

Fig. 3. Kukryniksy. "...Incoherent speech, tired look...". 1942

Расположение заголовка над правым рисунком позволяет определить 1942 г. как момент, совпадающий с моментом речи, а левый рисунок (1941 г.) как ретроспективную вставку, когда лидер фашистской Германии, полный решительности, сил и энергии, рвал и метал на трибуне, призывая к молниеносной войне. На рисунке присутствуют изобразительные элементы, которые проецируются на фразеологизм *рвать и метать* со значением '*раздражаться, неистовствовать, будучи в состоянии негодования, озлобления и т.п. на кого-либо или на что-либо*' [16. С. 386] и словосочетание *молниеносная война* (калька немецкой композиты *Blitzkrieg*). С левым рисунком соотносятся четыре строки в середине романа. Прочтение романа А.Н. Апухтина в контексте рассматриваемой карикатуры способствует созданию комического эффекта.

Расположение рисунков, которые отражают диаметрально противоположные эмоциональные состояния персонажа, соответствует прочтению сообщения слева направо: в сильной (конечной) позиции – персонаж испытывает чувство глубокой подавленности, интенсивность переживаемого чувства подчеркивается посредством противопоставления с левым рисунком. Как и в случае с карикатурами первой группы, противопоставление плана прошлого (благоприятного для персонажа) и настоящего в рассматриваемом типе карикатур позволяет достичь выражения высокой степени сарказма.

Действие и противодействие

К группе «действие и противодействие» мы отнесли карикатуры, объединяющие два рисунка, на которых отражены реальные ситуации, находящиеся в отношении *причина* → *следствие*, как на карикатуре 1941 г. «Долг платежом красен», которая подписана стихами С. Маршака: *Днем фашист сказал крестьянам: «Шапку с головы долой!» / Ночью отдал партизанам каску вместе с головой*. На верхнем рисунке, под которым расположена первая часть стихотворения, офицер немецкой армии, угрожая оружием, принуждает крестьянина снять перед ним шапку.

Необходимо отметить, что на Руси шапка была не только головным убором, но и символом независимости и добропорядочности. В средневековой Москве существовало наказание для несостоятельных должников: с мужчин публично снималась шапка, а с женщин платок. К этой традиции восходят глаголы *опростоволоситься* со значением 'осрамиться / опозориться' и *опростоволосить*, т.е. сорвать шапку с головы (на сходке, на торге), со значением 'опозорить' [14. С. 764].

Принудительное лишение головного убора ассоциируется в русской культуре с унижением достоинства и вызывает у униженного соответствующую ответную реакцию, что находит отражение на нижнем рисунке. На нем крестьянин сносит топором с плеч фашиста голову вместе с каской. Действие, осуществляемое крестьянином, проецируется на фразеологическую единицу *отвечать / ответить головой* со значением 'нести полную ответственность за что-либо' [14. С. 147] и на просторечное *давать / дать по шапке* со значением 'наказывать кого-либо за проступок' [14. С. 764].

Идея справедливого возмездия как идея возвращения долга акцентируется в паремии «Долг платежом красен», которая вынесена в заголовок карикатуры. Необходимо отметить, что в контексте карикатуры слово *долг* принимает самое широкое значение, а лексема *платеж* находится в логически ударной позиции фразы: словосочетание *платежом красен* является ремой, т.е. тем новым, что сообщается и на чем акцентируется внимание адресата сообщения. Через ассоциативные связи номинативной цепочки *платеж* → *платить* → *отплатить* лексема *платеж* выводит на фразеологизм *отплатить той же монетой* со значением 'отвечать тем же самым, таким же поступком, отношением' [16. С. 322]. Вышесказанное позволяет рассматривать заголовок анализируемой карикатуры как призыв к активному сопротивлению захватчикам. Варьирование обозначений второго референта (предметы, лица или явления, которые несколько раз называются в тексте [19. С. 120]), который представлен изображением крестьянина на рисунках и существительными *крестьяне* и *партизаны* в вербальной части карикатуры, подсказывает форму оказания противодействия на захваченных врагом территориях – в партизанских отрядах.

Рассматривая расположение рисунков, отмечаем, что они выстраиваются в логическую последовательность доказательства: первый из них представляет собой обоснование правомерности действия, к которому призывают карикатуристы на втором рисунке.

Следует обратить внимание на использование карикатуристами разных возможностей обозначения коллегиальных (групповых) референтов, в наиболее отвлеченном виде представленных в карикатуре Великой Отечественной

войны членами оппозиции *наши* – *враги*, как в карикатуре 1944 г. «Вид на Москву и обратно» (рис. 4), которая сопровождается стихами С. Маршака:

*Перед нами – сорок первый год:
Готовясь к торжеству,
Фашистский сброд
Идет в поход
Всем скопом на Москву!
А вот – сорок четвертый год:
В берлоге одинок,
Немецкий зверь возмездья ждет
И смотрит на Восток.*

*Бессильной злобой он объят,
А наши пушки говорят:
– Смотри разбойник, какова Советская
Москва!*

*Правдив и грозен суд истории:
Освобожден советский дом.
Врага на вражьей территории –
В его берлоге мы добьем!*

В цепочку наименований врага в вербальной части карикатуры входят: презрительное обозначение *фашистский сброд*, которое передает отрицательную оценочную квалификацию ‘люди, принадлежащие к разложившимся, преступным, антиобщественным элементам’ [11. С. 699], метафора *зверь*, которая имплицитно передает отрицательные характеристики животного ‘жестокий, свирепый’ [11. С. 226], существительные *разбойник* и *враг*, в семантической структуре которых имеется и отрицательная прагматическая оценка по признаку ‘опасный’.



Рис. 4. Кукрыниксы. Вид на Москву и обратно. 1944 г.

Fig. 4. Kukryniksy. Forth to look at Moscow and back. 1944.

В изобразительной части карикатуры цепочка обозначений референта «враг» продолжается изображениями Гитлера, Геббельса и лидеров союзников немецко-фашистской армии, которые на втором рисунке представлены предметами их одежды, обуви или головными уборами. Художники придают персонажам внешнее сходство с оригиналами, передают индивидуальные черты их лиц и особенности, обусловленные принадлежностью к определенной национальности, персонажи облачены в форму их армий, что позволяет адресату сообщения, опираясь на свои фоновые знания, легко идентифицировать действующих лиц [20].

Разграничение по признаку «свой – чужой» находит ясное выражение в употреблении личных местоимений в вербальной части карикатуры. Личное местоимение *он* и притяжательное местоимение *его* в словосочетании *его берлога*, которые входят в цепочку обозначений врага, противопоставлены инклюзивному *мы* и притяжательному местоимению *наши* в словосочетании *наши пушки*. Последние два обозначения вместе с именем собственным *Москва*, лексемой *Восток*, которая в стихотворении пишется с заглавной буквы, приобретая признаки имени собственного, и словосочетанием *Советская Москва* образуют цепочку наименований референта «наши» в вербальной части сообщения. В изобразительной части карикатуры в нее входят очертания Кремля, над которым развивается красный стяг, а башню венчает красная звезда, и ствол башенного орудия танка, который отмечен красной звездой. Мы не можем не согласиться с О.В. Рябовым, который замечает, что «символы в национальных сообществах действуют как пограничники, отделяющие Своих от Чужих» [21. С. 91]. К таким символам в рассматриваемой карикатуре относятся, прежде всего, красный стяг и красная звезда как государственные символы Советского Союза, к ним вслед за А.О. Мамедовой мы причисляем изображение Кремля [22. С. 115] и лексему *Москва*, которые имели прочную ассоциативную связь с представлением о «наших» в сознании современников карикатуристов.

Как и в вышерассмотренном случае, первый рисунок представляет доказательство справедливости ответных действий со стороны Советского Союза, а заключительные две строки стихотворения С. Маршака, которое сопровождает карикатуру, формулируют призыв к активным действиям по отношению к захватчику: «Врага на вражьей территории – / В его берлоге мы добьем!».

Намерение и результаты его реализации

В ряде карикатур наблюдалось противопоставление желания, цели, плана или замысла действующего лица и реального положения дел. Примером данной группы карикатур является карикатура 1944 г. «История с географией», которая иллюстрирует стихотворение С. Маршака:

*Географическую сетку
Он превратить хотел в жилетку,
Чтобы на ней пестрел узор
Бесчисленных морей и гор.
Европа – чуть повыше талии,
Берлин и Мюнхен – на груди,
А Сан-Франциско – позади*

*Мечтал он стать земным диктатором
И опоясаться экватором!
Но отлетели, как цветы,
Завоевателя мечты,
И сам попал он, точно в клетку,
В географическую сетку.
Ему из клетки не уйти.
Как зверь сидит он взаперти.*

Стихотворение к карикатуре можно разделить на две части: первые девять строк дают представление о намерении Гитлера в 1941 г., заключительные строки отображают реалии 1944 г. В первой части стихотворения обнаруживается глагол *хотеть*, который относится исследователями русского языка к глаголам, обозначающим намерение наряду с глаголами *задумать*, *замыслить*, *намереваться*, *планировать*, *собираться* [23. С. 307]. Намерение Е.В. Падучева представляет формулой X намеревается P (где P – будущее

действие *X-a*) и описывает значение глаголов данного ряда как '*X имеет в активной зоне сознания мысль: «Буду делать Р»*' [23. С. 310]. Другими словами, намерение можно определить как проекцию в будущее, которая формируется в сознании человека и представляет собой некоторую вероятность. С. Маршак соотносит в стихотворении глагол *хотеть* с глаголом *мечтать* и существительным *мечта* со значением '*нечто, созданное воображением, мысленно представляемое*' [11. С. 354], подчеркивая, что в первой части стихотворения описывается то, что существует только в воображении персонажа.

Указанное обстоятельство имплицировано в подписи к первому рисунку «Вскоре я завоюю весь мир!» употреблением словосочетания *в скором времени*, которое входит в один синонимический ряд со словосочетанием *в недалеком будущем* [11. С. 105], и глагола *завоевать* в форме будущего времени. Повторяя указанное словосочетание в подписи ко второму рисунку «В скором времени...», на котором Гитлер изображен сидящим в клетке в форме земного шара с параллелями и меридианами, которые образуют ее плетение, карикатуристы акцентируют совпадение момента, когда налицо результаты задуманного действующим лицом, со временем, актуальным для создания рисунка.

Оба признака, выявленные выше, проявляются в карикатурах данной группы:

(1) момент формирования некоторого намерения датируется более ранним периодом и представляет собой проекцию в будущее, которое совпадает со временем создания карикатуры, когда видны результаты реализации намерения;

(2) реально сложившаяся ситуация противопоставляется картине, созданной в воображении персонажа.

Оба выделенных выше признака наблюдаются и в том случае, когда вербальная часть несет меньшую часть информационной нагрузки и представлена, к примеру, только заголовком и датами, как в карикатуре 1942 г. «О том, как Гитлер прошлогодний увидел Гитлера сегодня» (рис. 5).



Рис. 5. Кукрыниксы. О том, как Гитлер прошлогодний увидел Гитлера сегодня. 1942 г.

Fig. 5. Kukryniksy. About that, how last year's Hitler have seen today's Hitler. 1942

Рисуя Гитлера в июне 1942 г. (план настоящего), художники создают несколько векторов ассоциативной связи на представления, которые соотносятся с отрицательной эмоционально-прагматической оценкой. Человеческие черепа в ведре, которое Гитлер держит на руке, намекают на потери немецко-фашистской армии в людской силе. Сапоги, которые просят каши, и предназначение ведра на руке Гитлера для тряпок – свидетельства проблем с материальным обеспечением. Автомат, который персонаж тянет за собой, и его железный крест, который висит где-то на уровне пупка, – признаки потери боевого духа. Горестно сторбившись, Гитлер смотрит на свой портрет (воплощение его мечты 1941 г.), на котором он изображен победителем, завоевавшим весь земной шар.

Особенность рассматриваемой группы карикатур, в которых на одном из рисунков отражается результат авторской интроспекции во внутренний мир персонажа, позволяет художникам раскрыть истинные устремления действующего лица и, опираясь на чувство справедливости, вызвать соответствующий эмоциональный отклик со стороны адресата сообщения, который в вышерассмотренных примерах можно эксплицировать репликой *«Подделом ему»*.

Маска персонажа и его истинная сущность

К противопоставлению как средству, которое позволяет показать истинное лицо лидера немецко-фашистской армии, художники прибегают в карикатуре 1941 г. «Людоед-вегетарианец, или две стороны одной медали», которая была реакцией на объявление Гитлера о том, что он является убежденным вегетарианцем, и выпуск медали с его портретом и надписью: «Я – решительный противник убоя животных. Адольф Гитлер». На первом рисунке Гитлер, на груди которого висит огромная медаль с его же профилем, умильно улыбаясь, нежно гладит овечку по голове. На втором рисунке он изображен с выпученными глазами и ртом, искаженным криком, среди трупов убитых им детей и взрослых. Он пинает связанную женщину, которая стоит перед ним на коленях. Левой рукой он схватил ее за шею и наставил дуло пистолета, который он держит в правой руке, ей в лоб. Карикатура сопровождается стихами С. Маршака:

<i>Этот добрый</i>	<i>И барашков</i>	<i>И на ней</i>
<i>Человек</i>	<i>Очень жаль!</i>	<i>Мы прочитали</i>
<i>Заказал себе медаль:</i>	<i>Как известно,</i>	<i>Роковые письма:</i>
<i>– Мне зарезанных</i>	<i>У медали</i>	<i>– Не нужна мне кровь овечья,</i>
<i>Овечек</i>	<i>Есть другая сторона,</i>	<i>А нужна мне человечья!</i>

Момент противопоставления реализуется как в соединении двух рисунков, на которых персонаж изображен во взаимоисключающих ситуациях и демонстрирует диаметрально противоположные эмоциональные реакции, так и в заголовке карикатуры, в котором при обозначении действующего лица объединяются несовместимые понятия *людоед* и *вегетарианец* и поясняется, что речь идет о двух сторонах одной медали. Противопоставление, намеченное в заголовке, обыгрывается в стихотворении, в котором формируется ассоциативная связь лексемы *медаль* с фразеологической единицей *оборотная* [*обратная, другая*] *сторона медали*, в значении которой отмечается как мо-

мент противопоставления, так и наличие отрицательной оценки объекта, обозначаемого данным фразеологизмом, *‘противоположная, всегда отрицательная, теневая сторона чего-либо’* [16. С. 458]. Окончательное «срывание» маски с лица Гитлера осуществляется в сильной позиции текста, в заключительных строках стихотворения *«Не нужна мне кровь овечья / А нужна мне человечья!»*, которые иллюстрируются на втором рисунке. Именно в оппозиции ко второму рисунку, на котором Гитлер изображен безжалостным убийцей, первый рисунок, на котором он нежно гладит овечку по голове, воспринимается как притворная маска злодея. Основываясь на аргументах, приведенных в сообщении в форме карикатуры, адресат приходит к выводу, что такому человеку не может быть свойственно чувство жалости.

Таким образом, противопоставление в карикатуре может быть использовано как средство, позволяющее дать исчерпывающую характеристику действующему лицу и сформировать о нем определенное мнение у адресата сообщения в форме политической карикатуры.

Заключение

Подводя итог вышесказанному, отмечаем, что в карикатурах Великой Отечественной войны, построенных на противопоставлении двух рисунков, обсуждается пять наиболее общих тем: (1) изменение положения дел, (2) изменение эмоционального состояния персонажа, (3) намерение персонажа и результаты его реализации, (4) действие и противодействие, (5) маска персонажа и его истинная сущность.

Анализ карикатур позволил выяснить, что, объединяя в рамках сообщения в форме политической карикатуры рисунки, находящиеся в отношении противопоставления, карикатуристы решают ряд задач.

(1) Противопоставление рисунков, которые содержат как общие, так и отличные элементы, способствует привлечению и удержанию внимания адресата сообщения: карикатуристы побуждают адресата сообщения к активному поиску сходств и отличий в рисунках, что привносит элемент занимательности.

(2) Противопоставление в политической карикатуре можно рассматривать как прием достижения комического эффекта и средство его усиления: чем безоблачнее для персонажа складывается (в плане прошлого) или видится (как гипотетическая) ситуация на первом рисунке, тем яснее для адресата сообщения глубина падения персонажа на втором рисунке (в настоящем, актуальном для создания карикатуры времени).

(3) Объединение в карикатуре двух планов (прошлого и настоящего, гипотетической проекции и настоящего) может выполнять объяснительную функцию: зло, представленное на первом рисунке, служит обоснованием правомерности или необходимости противодействия ему. Рисунки, выстроенные в логическую последовательность доказательства правомерности справедливого возмездия, содержат косвенный призыв к активному противодействию злу.

(4) Обращение к противопоставлению при освещении темы «маска персонажа и его истинная сущность» позволяет показать его истинное лицо, дать оценку его личности и сформировать о нем определенное мнение у адресата сообщения в форме политической карикатуры.

Литература

1. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М. : Академия, 2003. 128 с.
2. Ариас А.-М. Поликодовый текст как семиотико-семантическое и эстетическое знаковое единство (на примере немецкой карикатуры) // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. 2011. № 6. С. 61–64.
3. Нуриева Д.Р. Советская политическая военная карикатура как поликодовый текст // Политическая лингвистика. 2015. № 4 (54). С. 106–111.
4. Ворошилова М.Б. Типы креолизованных текстов в современном экстремистском дискурсе // Инновационные условия развития науки и образования в межкультурном взаимодействии: комплексный подход. 2015. С. 61–64.
5. Денисова Г.Л. Категория времени в политической карикатуре // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2018. № 3 (53). С. 51–69.
6. Denisova G. Text categories of messages in the form of a political cartoon // SHS Web of Conferences: The 9th International Conference “Current issues of linguistics and didactics: The interdisciplinary approach in humanities and social sciences” (23–27 April). Volgograd, 2019. no. 69, 00031. DOI.org/10.1051/shsconf/20196900031
7. Денисова Г.Л. Обозначение места действия в политической карикатуре // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2017. № 1 (39). С. 54–58. DOI: 10.18323/2073-5073-2017-1-54-58
8. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М. : Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.
9. Абрамов Б.А. Избранные работы по немецкой грамматике и общим проблемам языкознания. М. : Круг, 2003. 424 с.
10. Николаева Т.Г. Осложненно-подчиненные предложения в современном английском языке. Самара : Офорт, 2019. 180 с.
11. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российской академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М. : ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. 944 с.
12. Карасик В.И. Язык социального статуса. М. : Гносис, 2002. 333 с.
13. Грабчикова Е.С. Фразеологический словарь-справочник русского языка. Ростов н/Д, 2001. 155 с.
14. Бирх А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь: ок. 6000 фразеологизмов / под ред. В.М. Мокиенко; СПбГУ; Межкаф. словарный каб. им. Б.А. Ларина. 3-е изд. испр. и доп. М. : Астрель : АСТ : Люкс, 2005. 926 с.
15. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации. Воронеж : Изд-во ВГТУ, 2000. 175 с.
16. Войнова Л.А., Жуков В.П., Молотков А.И., Федоров А.И. Фразеологический словарь русского языка. 2-е изд., стереотип. / под ред. А.И. Молоткова. М. : Сов. энциклопедия, 1968. 543 с.
17. Денисова Г.Л. Интроспекция во внутренний мир персонажа средствами сравнения // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2009. № 2. С. 73–76.
18. Кузнецов И.Н. Мимика и жесты: Секреты общения. Минск, 2007. 238 с.
19. Ноздрина Л.А. Поэтика грамматических категорий. М. : Тезаурус, 2004. 212 с.
20. Денисова Г.Л. Идентификация персонажа в политической карикатуре // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2018. Т. 1, № 4 (27). С. 45–55.
21. Рябов О.В. «Родина-мать» в истории визуальной культуры России // Вестник ТвГУ. Сер. История. 2014. № 1. С. 90–113.
22. Мамедова А.О. Символы войны и мира в советском политическом плакате и карикатуре периода «холодной войны» // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 1. С. 110–115.
23. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. М. : Языки славянской культуры, 2004. 608 с.

Galina L. Denisova, Togliatti State University (Togliatti, Russian Federation).

E-mail: g.denisova@tltstu.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 75–91.

DOI: 10.17223/2220836/42/7

CONTRAST IN POLITICAL CARTOONS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

Keywords: Great Patriotic War; political cartoon; Kukryniksy; cooperation of verbal and iconic means; contrast; aims of political cartoons; Russian language personality; background knowledge; comical effect.

The article has for an object to determine themes of the Great Patriotic War cartoons based on the contrast between of two pictures and to detect and describe aims that cartoonists try to achieve with help of the political cartoons under study.

The author conducts research of the Great Patriotic War cartoons created by Kukryniksy, a group of caricaturists, which M.V. Kupriyanov, P.N. Krylov, and N.A. Sokolov belonged to. They often involved S.Ya. Marshak in the work on the verbal part of their political cartoons. Some of the political cartoons under study give an example of wholeness of his rhymes and the painter's pictures.

The author treats the political cartoon of the Great Patriotic War as a message that is addressed to the Russian language personality and is a polycode one, which presupposes that information, which caricaturists code into the cartoon, is a result of cooperation between iconic and verbal means.

Using Yu.N. Karaulov's idea about the structure of the language personality, the author describes the encoding-decoding process of political cartoons meaning, in forming of which codes of different semiotic systems take part, as projections onto different levels of the language personality where these projections activate a certain string of associative links.

The analysis of the political cartoons under study made it possible to detect five themes discussed in them: change of the state of things, change of personage's emotional state, personage's intention and results of its realization, action-and-reaction, personage's mask and his real identity.

Describing the political cartoons, the author ascertains that, combining two pictures based on the contrast within the bounds of a political cartoon, the caricaturists fulfill specific range of tasks.

(1) The contrast of pictures, which contain both similar and different elements, furthers directing and holding of addressee's attention. The caricaturists stimulate the addressee of the message to an active search for similar and different elements on those pictures, which diverts the addressee.

(2) The contrast in the political cartoon can produce comical effect or increase it. The more cloudless the situation is for the personage on the first picture, the clearer it is to everyone how abased he is on the second one.

(3) The contrast of situations with different characteristics (the one in the past and another in the present / the real situation and its hypothetical projection) in a message in the form of a political cartoon can have an explanatory function. The evil depicted on the first picture serves as proof of rightfulness and necessity of counteraction to it. If the form of such counteraction is shown on the second picture, the message contains an indirect appeal to the addressee for his active counteraction to this evil.

(4) The usage of contrast for discussion of the theme "personage's mask and his real identity" enables to show the true face of him, to give his personality a certain estimate and to form addressee's opinion of the characterized person.

References

1. Anisimova, E.E. (2003) *Lingvistika teksta i mezhkulturnaya kommunikatsiya (na materiale kreolizovannykh tekstov)* [Linguistics of the text and intercultural communication (on the basis of creolized texts)]. Moscow: Akademiya.
2. Arias, A.-M. (2011) Polikodovyy tekst kak semiotiko-semanticheskoe i esteticheskoe znakovoe edinstvo (na primere nemetskoj karikatury) [A multimodal text as a semiotic-semantic and aesthetic sign unity (a case study of German caricature)]. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo universiteta ekonomiki i finansov*. 6. pp. 61–64.
3. Nurieva, D.R. (2015) Sovetskaya politicheskaya voennaya karikatura kak polikodovyy tekst [Soviet military political caricature as a multimodal text]. *Politicheskaya lingvistika – Political Linguistics*. 4(54), pp. 106–111.
4. Voroshilova, M.B. (2015) Tipy kreolizovannykh tekstov v sovremennoy ekstremistskom diskurse [Types of creolized texts in modern extremist discourse]. In: Minyurova, S.A. (ed.) *Innovatsionnye usloviya razvitiya nauki i obrazovaniya v mezhkulturnom vzaimodeystvii: kompleksnyy podkhod* [Innovative conditions for the development of science and education in intercultural interaction: an integrated approach]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University. pp. 61–64.
5. Denisova, G.L. (2018) The time category in a political cartoon. *Mir lingvistiki i kommunikatsii – World of Linguistics and Communication*. 3(53). pp. 51–69. (In Russian).

6. Denisova, G. (2019) Text categories of messages in the form of a political cartoon. *Current Issues of Linguistics and Didactics: The Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences*. 69. DOI: 10.1051/shsconf/20196900031
7. Denisova, G.L. (2017) Indication of locus in quo in political caricature. *Vektor nauki TGU – Science Vector of Togliatti State University*. 1(39). pp. 54–58. (In Russian). DOI: 10.18323/2073-5073-2017-1-54-58
8. Karaulov, Yu.N. (2010) *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'* [Russian Language and Language Personality]. Moscow: LKI.
9. Abramov, B.A. (2003) *Izbrannye raboty po nemetskoj grammatike i obshchim problemam yazykoznaniya* [Selected Works about German Grammar and Common Problems of Linguistics]. Moscow: Krug.
10. Nikolaeva, T.G. (2019) *Oslozhnenno-podchinennye predlozheniya v sovremennom angliyskom yazyke* [Complicated subordinate clauses in Modern English]. Samara: Ofort.
11. Ozhegov, S.I. & Shvedova N.Yu. (2003) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. 4th ed. Moscow: ITI TEKhNOLOGII.
12. Karasik, V.I. (2002) *Yazyk sotsial'nogo statusa* [Language of Social Status]. Moscow: Gnosis.
13. Grabchikova, E.S. (2001) *Frazeologicheskiy slovar'-spravochnik russkogo yazyka* [Phraseological Handbook Dictionary of the Russian Language]. Rostov-on-Don: [s.n.].
14. Birikh, A.K., Mokienko, V.M. & Stepanova, L.I. (2005) *Russkaya frazeologiya. Istoriko-etimologicheskiy slovar'* [Russian Phraseology. Historical-Etymological Dictionary]. 3rd ed. Moscow: Astrel, AST, Lyuks.
15. Kashkin, V.B. (2000) *Vvedenie v teoriyu kommunikatsii* [Introduction into Communication Theory]. Voronezh: VSTU.
16. Voynova, L.A., Zhukov, V.P., Molotkov, A.I., Fedorov, A.I. (1968) *Frazeologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Phraseological Dictionary of the Russian Language]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
17. Denisova, G.L. (2009) Introspeksiya vo vnutrenniy mir personazha sredstvami sravneniya [The introspection into a personage's inner world by the means of simile]. *Vestnik PGLU – Pyatigorsk State Linguistic University Bulletin*. 2. pp. 73–76.
18. Kuznetsov, I.N. (2007) *Mimika i zhesty: Sekrety obshcheniya* [Facial Expression and Gestures. Secrets of Communication]. Minsk: [s.n.].
19. Nozdrina, L.A. (2004) *Poetika grammaticheskikh kategoriy* [Poetics of Grammatical Categories]. Moscow: Tezaurus.
20. Denisova, G.L. (2018) Identifikatsiya personazha v politicheskoy karikature [Personage identification in a political cartoon]. *Vestnik Volzhskogo Universiteta imeni V.N. Tatishcheva – Vestnik of Volzhsky University after V.N. Tatishchev*. 4(27). pp. 45–55.
21. Riabov, O.V. (2014) “Motherland” in the Russian visual culture. *Vestnik TvGu. Ser. Istoriya – Herald of Tver State University. Series History*. 1. pp.90–113. (In Russian).
22. Mamedova, A.O. (2013) Simvoly voyny i mira v sovetskom politicheskom placate i karikature perioda “kholodnoi voyny” [The symbols of war and peace in Soviet political posters and cartoons of the Cold War period]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 1. pp. 110–115.
23. Paducheva, E.V. (2004) *Dinamicheskie modeli v semantike leksiki* [Dynamic models in lexical semantics]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

УДК: 304.3

DOI: 10.17223/22220836/42/8

С.Г. Дюкин

СТИЛЬ ЖИЗНИ В РОК-КУЛЬТУРЕ

Понятие стиля жизни является неотъемлемой категорией современной культурологии. Среди множества стилей, актуальных для сегодняшней российской культуры, можно выделить стиль жизни, присущий рок-культуре. По результатам исследования, в основу которого легли методы включенного наблюдения и включенного нарративного интервьюирования, обозначились структурные элементы этого стиля. К ним относятся декларативная склонность к девиациям, взаимная ассимиляция публичного и частного, карнавализация повседневности и рутинизация праздника, склонность к конструктивным коммуникациям, стремление к созидательному досугу, пренебрежение к внешней символике, творческое осмысление действительности и абсолютная доминанта ценности свободы и связанных с ней практик.

Ключевые слова: стиль жизни, рок-культура, ценность, практики, структура.

Проблема рок-музыки как феномена культуры во многом потеряла свою привлекательность для журналистов, публицистов, самих музыкантов. Это означает, что вопрос о месте рока в обществе, его функциях, сущностных характеристиках дезактуализировался, оставшись в удаляющемся от нас прошлом. Все эти исследовательские темы плавно переместились в сферу гуманитарной научной рефлексии. С начала 90-х гг. XX в. российскими учеными написано несколько десятков диссертаций о рок-музыке в культурологическом, эстетическом, музыковедческом, историческом, социологическом, филологическом аспектах (И. Алексеев, А. Васильева, Е. Касьянова, Е. Мякотин, И. Набок, Т. Невская, Е. Савицкая, В. Сыров, С. Шаповалов и др.). Переход рок-музыки как феномена культуры из области публицистики в научную сферу явно указывает на ее устранение, хотя бы частичное, из культуры в качестве «живого» явления, имеющего свои собственные социально значимые функции. Однако вряд ли можно говорить о полном ее исчезновении, поскольку в качестве музыкального направления рок существует и развивается.

В этом случае необходимо поставить вопрос о том, в чем в настоящее время проявляется феноменологическая сущность рок-музыки, каким образом реализуются ее социальные функции. Нашей гипотезой стала идея того, что стиль жизни, задаваемый рок-культурой, ориентирован на реализацию конструктивных практик и тесно связан с ценностью свободы, находящей выход в гармонизации социального положения человека и в гипертрафированном творческом осмыслении действительности. При дисфункционализации рок-музыки как самостоятельного важного фактора культуры она начинает позитивно влиять на ценностный мир агентов рок-культуры, его нормативные установки и повседневные практики, влияет на его идентификацию. Одновременно устраняются отличительные черты жизненного стиля, характеризующие рок-культуру как особое замкнутое явление. Стилиевые признаки размываются, снимая с себя функцию формирования и поддержания идентичности.

Центральное понятие исследования *стиль жизни* определяется нами вслед за А. Глухих как «категория, интегрирующая в себе жизненные практики индивида, объединенные и управляемые идеей интенцией, целеполаганием и освоенными паттернами» [1. С. 22]. Феномен стиля жизни обосновался в социологии и культурологии на рубеже XIX и XX вв. благодаря исследованиям Т. Веблена, Г. Зиммеля, М. Вебера. В современной российской науке среди разработчиков и исследователей проблематики стиля жизни можно назвать Л. Ионина, С. Митрофанову, А. Демидова, Е. Омельченко, А. Глухих, каждый из которых выработал собственный аспект изучения данного явления. На фоне предложенной дефиниции сформулированная нами гипотеза приобретает дополнительное содержание, заключающееся в том, что рок-музыка оказывается одним из институтов, которые служат катализатором распада привычной структуры жизненных стилей в их привычной целостности.

Изучение стиля жизни предполагает выделение двух аналитических уровней, – внешнего, раскрывающего непосредственную социальную активность, и внутреннего, определяющего социально ориентированную личностную интенцию [1. С. 17]. Данные уровни крайне сложно отделить друг от друга, также подобная процедура является нефункциональной в исследовательском аспекте. Более инструментальным представляется выделение отдельных критериев, на основе которых выстраивается стилевая структура. В нашем случае этими критериями выступают *стилевая идентичность*, дихотомия *толерантность/закрытость* в отношении проявления иных стилей, *внешний вид* и *внешняя символика* (одежда, прическа, использование дополнительных атрибутов), *отношение к девиантным практикам, режим труда и отдыха* и *отношение к работе, проведение свободного времени, особенности коммуникации с другими людьми, степень раскрепощенности*. Рядом исследователей на основе аналогичных и подобных критериев сформированы и обозначены конкретные стилистические группы, для каждой из которых свойственна совокупность типовых практик и ценностей. Типичным примером таких групп могут служить «победители», «новаторы», «ретрограды», «традиционалисты» и «истеблишмент», предложенные А. Демидовым [2]. В нашем случае использование данной или близкой методологии выглядело бы затруднительным в силу нескольких факторов. Во-первых, рок-культура как явление, находящееся на стыке формы культуры и субкультуры, остается достаточно аморфным феноменом с размытой идентичностью собственных агентов. Следовательно, конкретизировать типы жизненных стилей тех, кого можно отнести к рок-культуре, было бы крайне сложно. Во-вторых, при всей своей феноменологической сложности рок-культура способствует деконструкции стилей жизни, а стало быть, всякая совокупность однотипных практик, ценностей и норм под ее влиянием распадается. Выделение конкретных стилистических групп в такой ситуации выглядит алогичным и некорректным.

Однако, говоря о возможной ассимиляции рок-культуры повседневностью большинства, необходимо в первую очередь выстроить схему, в которую бы укладывался собственно рок-н-ролльный жизненный стиль. Особенности этого стиля мы реконструируем на основе включенного наблюдения и включенного нарративного интервьюирования представителей рок-культуры (музыканты, коллекционеры записей, постоянные посетители концертов,

«тусовщики»). Информанты представляют региональный периферийный сегмент рок-культуры, что исключает пересечение рок-н-рольного стиля и стиля, свойственного элите шоу-бизнеса, сосредоточенной в Москве и Санкт-Петербурге и связанной с использованием в том числе музыки и стилевых явлений как бизнес-технологий. При выявлении характерных стилистических элементов рок-культуры внимание обращалось как на практические проявления, так и на декларацию представлений о том, каким должен быть настоящий рок-музыкант или каким представляется идеальный представитель этой субкультуры. Эти позиции часто противоречат друг другу – декларация и практика совпадают редко. Самое же главное, что необходимо отметить в данном случае, – это размытость и невыраженность представлений об особенностях жизненного стиля, присутствующих у «рок-н-ролльщиков».

Обозначенная установка указывает на основополагающую особенность жизненного стиля, порождаемого рок-культурой, на его неструктурированность, открытость в отношении иностилистических проявлений и предельную толерантность. Минимальное количество информантов (как правило, это начинающие музыканты 17–22 лет) способны уверенно без особой амбивалентности очертить образ жизни себе подобных. Для подавляющего количества музыкантов и близких к ним людей представление о внешнем облике, речевых проявлениях, режиме труда и отдыха, возможных девиациях сводится к следующему тезису: «Ну, если говорить о какой-то внешней атрибутике, ну, да, может быть, там, он (рок-музыкант) отличается каким-то своим внешним видом, поведением различными моментами, ну, это, в общем-то, и не важно, как он будет одет, пострижен. Сейчас это не важно. Вся молодежная культура, пусть это панк, готика, – чаще всего это добропорядочные люди из порядочных семей со своими проблемами» [3]. По сути, в данных словах выражается отказ от всякой специфики образа жизни. Носители подобной позиции выражают интенцию уравнивания рок-культуры и культуры большинства. В действительности мы имеем дело не только со стилевым релятивизмом, но и с заявкой на проникновение рок-н-ролла в ту самую культуру большинства.

Описанное редуцирование стилевой уникальности находит свое отражение в стремлении к этическому абсолюту, к нравственному превосходству над окружающими. Один из «ветеранов» пермской рок-сцены, известный в 1990-е гг. своими скандальными выходками, заявляет: «Он (рок-музыкант) в первую очередь должен быть ответственным и порядочным, очень бережно относиться к своим почитателям, к своей публике... Ну, и вообще, просто быть человеком с большой буквы» [3]. С подобной позицией соседствует идентичность индивида, принципиально исключенного из поля всяких девиаций и особенностей. Исходной позицией является самосознание «простого нормального (домашнего) парня», иногда заходящего на территорию рок-н-ролла.

При всей неопределенности и сложности рок-н-рольного жизненного стиля, он имеет свои типичные структурные элементы. Первым из них является склонность к таким девиантным практикам, как пьянство, и в некоторой, но не столь значительной степени – наркомания. Связь между рок-н-рольным образом жизни и вредными привычками не отрицается ни одним из музыкантов или людей, близких к ним. Впрочем, заявляется эта взаимосвязь в различных формах. Один из вариантов присваивания образу жизни

рок-музыкантов девиантных характеристик носит исключительно декларативный характер. «Это наше все» [4], – говорит 20-летний музыкант, добавляя, что сам к вредным привычкам он относится отрицательно, и употребление спиртного не входит в число его повседневных практик. В данном случае мы имеем дело с абсолютной стереотипизацией образа типичного рок-музыканта, формируемого с помощью медийных технологий. В других вариантах декларация пьянства как неотъемлемого атрибута рок-н-рольного образа жизни сочетается с собственной приверженностью к этой привычке. В законченной форме апология подобной практики в рок-среде сводится к утверждению физиологической необходимости алкоголизации организма, особенно в тех случаях, когда музыку приходится сочетать с другой профессией. Пьянство приобретает функцию социокультурного регулятора, обеспечивая принятие актором стилевых особенностей рок-н-рольного образа жизни. В буквальном воспроизведении это звучит так: «Я пашу как лошадь по своей основной профессии, как дизайнер. О рок-музыке я в это время не думаю. Когда я прихожу на репетицию, на концерт, перед этим мне надо выпить литра три пива. Это изменение сознания, которое просто так не происходит. Трудно быть двумя разными личностями в одном теле» [5]. В подобной анологии заключено признание того, что рок прекратил быть субкультурой, предполагающей полное погружение в нее индивида. Теперь это стиль, для временного погружения в который требуются особые инструменты. В условиях культуры полистилизма вход и выход из рок-культуры, представляющий собой подобие игры, осуществляется по желанию человека и предполагает временный характер. В какой-то степени вхождение актора в рок-стиль приобретает функции карнавализации, предполагающей изменение нормативных установок вплоть до их абсолютного отрицания. Однако при более тщательном приближении, в бытовых дивиациях, главным из которых является пьянство, просматривается экспансия в отношении четкости межстилевых границ. По замечанию М. Брейка, «девиация бросает вызов чистоте символического универсума» [6]. Покушаясь на предсказуемость социальных процессов, агент рок-культуры участвует в разрушении сложившейся структуры общества, подтачивает ее незыблемость, в том числе стирает четкость стилевых границ. Декларативное прибегание к алкоголю со стороны рок-музыкантов и представителей их круга нивелирует различие между высшими и низшими слоями общества, если смотреть на пьянство в свете теории Т. Веблена, полагающего, что употребление алкогольных напитков и других психотропных веществ есть один из способов демонстрации господствующего положения [7]. Демонстративный гипертрофированный демократизм рок-культуры кардинальным образом меняет социальную сущность алкоголя, делая его инструментом социокультурного перехода и атрибутом духовных исканий в противовес его былому предназначению в качестве символа праздности.

Употребление спиртного и наркотиков влечет за собой пренебрежение к собственному внешнему виду. Небрежность, некоторая неряшливость, внешний релятивизм также выступают неременной составляющей декларируемых стилевых особенностей. По большому счету, речь идет о демократичности в одежде, причёске, макияже. Отказ от использования внешних признаков социального статуса сочетается с антимодными практиками. Учитывая, что следование моде рассматривается как попытка формирования престижной позиции в

системе социальной стратификации [8], отказ от этой практики сопрягается с выходом за рамки сложившейся системы распределения социальных статусов. Рок-культура, таким образом, претендует на определенную социокультурную автономию, предполагающую альтернативную систему стратификации. При этом нельзя забывать, что в обозначенных агентами рок-культуры принципах заключаются обобщенные декларации тех, кто реализует практики, свойственные рок-культуре. В действительности сегодня невозможно говорить об едином внешнем стандарте приверженца данной культурной формы.

Пренебрежение к формам внешнего самовыражения влечет за собой амбивалентность внутреннюю. Формируется пренебрежение к границам между приватностью и публичностью, между свободным и рабочим временем. Профессиональная деятельность в этом случае более не отчуждена от человека, поскольку рабочее время поглощено творчеством. Таким образом, из жизни исчезает рутинизация, повседневность и карнавал взаимно проникают друг в друга. Роль карнавала в данном случае играют репетиции, концерты, «тусовка». Сомодеятельные рок-музыканты, как правило, затрачивают на репетиции по 2–3 часа один либо два раза в неделю. С учетом того, что сегодня репетиции в основном проходят в оплачиваемых студиях, подобная деятельность связана с деловыми отношениями. Соответственно, праздничность, карнавальность, которые первоначально составляли смысл занятий рок-н-роллом, частично рутинизируются и превращаются пусть и в особый, но элемент повседневности.

Объединение публичного и приватного в образе жизни рок-музыкантов и людей, близких к ним, обеспечивается концептом творчества, преподносимым ими самими в качестве этического императива. Творчество может иметь как интенсивный, так и экстенсивный характер (настоящему рок-н-ролльщику должна быть интересна не только музыка, но и другие виды искусства). Говоря об интенсивности творчества в рок-культуре, мы имеем в виду его радикальность, углубленность творческого переосмысления действительности. Один из музыкантов выразил это в завершенной форме: «Настоящий рокер все видит по-другому. Он из каждого камня, или травинки песню или хотя бы стишок какой-нибудь должен уметь сделать» [9]. В данном послые декларация творчества как императива рок-культуры пересекается с идеей морального превосходства.

Приоритет творчества в общей структуре деятельности задает определенный образ досуга и само содержание свободного времени представителей рок-культуры. При том, что реальное заполнение вне рабочего и вне учебного времени, а также времени, незанятого репетициями и концертами, в целом подчинено ритму современного города (общение с друзьями, посещение кафе, баров, кинотеатров, просмотр телевизора, компьютерные игры, и т.д.), сами информанты акцентируют внимание на созидательных творческих видах деятельности. Многие из них говорят о чтении, сочинении песен, созидательном общении (планирование концертов, записей, обсуждение собственных новых произведений либо новых альбомов, фильмов). В какой-то степени рассказы рок-музыкантов о своем свободном времени, так же как и рассуждения о творчестве, связаны с декларацией собственного морально-этического превосходства над большинством. «Телевизор не включаю вообще, у меня и телевидения-то дома нет, большей частью что-нибудь пишу, или

читаю» [9], – в такой законченной форме описывает свои домашние досуговые практики один из «ветеранов» пермской рок-сцены. Аналогичным образом описывают свой досуг и 20-летние музыканты. «Сидим в редкапе, пьем кофе. Обычно в свободное время я встречаюсь с друзьями, потому что это единственные люди, которые поддерживают меня в наихудшем настроении. Ну, и обычно вне учебы, после учебы, это практика по вокалу и практика по гитаре, это сочинение какого-то нового материала» [4]. Структура рок-н-рольного досуга задается активностью его агентов и нонконформизмом как ценностью. Субъект рок-культуры пытается уравновесить излишек приватности в публичной сфере, перенося элементы публичности в виде рационализации и полезности действия в собственную приватность.

Взаимное переплетение публичности и приватности инициирует многосторонний характер коммуникаций, которым может характеризоваться рок-культура. В первую очередь при ее описании бросается в глаза отсутствие сконцентрированности на самой себе. Субъекта рок-н-рольного стиля жизни характеризует открытость в отношении различных социальных групп. Практически ни один из информантов не заявляет об избирательном типе общения только со «своими». Среди объектов коммуникации в равной степени обнаруживаются и коллеги, и соседи, и случайные люди. Мало того, для многих музыкантов, особенно старшей возрастной группы (старше 40), характерен дефицит общения с себе подобными, что не воспринимается как проблема. Некоторыми из них актуализируется идея качества общения, что заключается в коммуникации с духовно близкими людьми.

Так, через пренебрежение к внешним символам, антимодные стратегии, заполнение досуга творческой деятельностью, многосторонние коммуникации, перманентную карнавализацию повседневности и, напротив, рутинизацию праздника, девиантные практики, радикальное творческое отношение к действительности в итоге мы выходим на объединяющий концепт, являющийся доминантой жизненного стиля рок-культуры. Имеется в виду свобода во многих своих аспектах. Это и свобода самовыражения, и творческая свобода, и свобода от следования условностям и дисфункциональным стереотипам в аспекте этики и морали, повседневных практик. В данном случае свобода не является оценочным понятием, поскольку многие ее проявления имеют деструктивный характер. Однако внешнее освобождение влечет за собой интернализацию дестереотипизации, что предполагает снятие в том числе дисфункциональных внутренних барьеров. Свобода присутствует в стилевом наборе агентов рок-культуры в двойственном качестве: она одновременно выступает ценностью, будучи элементом внутреннего уровня жизненного стиля, и в то же время является элементом собственно стиля, т.е. его внешнего уровня, способом презентации. «Понятие свободы приобрело здесь чисто стилистический смысл», – сказал о рок-самиздате С. Гурьев [10. С. 5], очень точно подмечая внешний характер рок-н-рольной свободы. Впрочем, с другой стороны, очевидной является тесная диалектика ценностей и способов презентации в рамках стиля. Е. Омельченко, изучавшая данный аспект жизненного стиля, по данному поводу писала: «Базовые ценности личности формируют костяк ее стиля и стратегий поведения» [11].

В конечном счете свобода в рок-культуре становится, помимо прочего, еще и инструментом индивидуализации стиля. Исходной в данном случае

является идея Г. Зиммеля об объективизации стиля в современной культуре, об отделении стиля от человека и о независимом существовании жизненного стиля [12]. Рок-н-ролльный жизненный стиль, напротив, благодаря своей неструктурированности и свободе в качестве определяющего императива, обретает характер феномена, который не имеет субстанции вне субъекта. Бесконечная вариативность рок-стиля подразумевает его перманентное обновление и воссоздание каждым агентом рок-культуры на основе радикального творческого переосмысления действительности и экзистенциальной свободы.

Следствием индивидуализации стиля становится трансформация системы социальной стратификации. С. Митрофанова, называя это плюрализацией неравенства, писала, что «стиль жизни содержит в себе возможность изменения классового положения человека» [13]. Исходя из данной идеи, можно предположить, что обретение агентами рок-культуры собственного стиля жизни не столько служит социальным лифтом, сколько влечет за собой выход из существующей системы социального неравенства. Рок-музыканты объявляют своеобразный бойкот «нормальной» системе социальных отношений, создавая свой собственный социальный мир, в котором ведущим критерием становится творческий потенциал и харизматичность человека.

Литература

1. Глухих А.Ю. Концепция стиля жизни в современной теоретической социологии : автореф. дис. ... канд. социол. наук. Пермь : Изд-во ПГТУ, 2006. 26 с.
2. Демидов А. Социокультурные стили в Центральной и Восточной Европе // Социс. 1998. № 4. С. 16–28.
3. Интервью № 12. Мужчина 1971 г.р. Записано на диктофон 19.08.2018.
4. Интервью № 13. Мужчина 1994 г.р. Записано на диктофон 21.08.2018.
5. Интервью № 7. Мужчина 1966 г.р. Записано на диктофон 06.06.2018.
6. Брейк М. Сравнительная молодежная культура // Регион. Научно-исследовательский центр. URL: <http://region.3ebra.com/resources/books/subcult/subcult14/text4/> (дата обращения: 27.08.2018).
7. Веблен Т. Теория праздного класса. М. : Прогресс, 1984. 368 с.
8. Ятина Л.И. Мода глазами социолога: результаты эмпирического исследования // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. I, вып. 2. С. 120–131.
9. Интервью № 11. Мужчина 1975 г.р. Записано на диктофон 15.08.2018.
10. Кушниц А., Гурьев С. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. 1867–1994. Н. Новгород : Деком, 1994. 388 с.
11. Омельченко Е.Л. Стилевые стратегии занятости и их особенности // Бесплатная Интернет-библиотека. URL: <http://pdf.knigi-x.ru/21raznoe/4458-1-omelchenko-elena-leonidovna-kandidat-filosofskih-nauk-direktor-nauchnoissledovatel'skogo-centra-region-u.php> (дата обращения: 10.08.2018).
12. Зиммель Г. Философия денег. URL: <https://cyberpedia.su/9x11a63.html> (дата обращения: 2.08.2018).
13. Митрофанова С.Ю. Жизненные стили подростков: миф или реальность? // Актуальные проблемы социального знания : сб. науч. тр. преподавателей и аспирантов кафедры социологии и политологии социологического факультета. Самара : Универс групп, 2006. С. 230–237.

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

E-mail: dudas75@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 92–99.

DOI: 10.17223/2220836/42/8

THE LIFE STYLE IN ROCK-CULTURE

Keywords: Life style; Rock-culture; Value; Practicals; Structure.

The concept of Life style is Important category of modern cultural anthropology. Among many styles of modern Russian culture we can highlight the life style that is characteristic of rock-culture. Methodology of the research is founded on the participant observation and participant narrative interview. As a result of the research we can name features of this life style. The structure elements of the rock-life style are the degree of unity of style, attitude to deviations, appearance, border between private and public spheres, free time, kind and focus of communications, the main values.

The main feature of rock-life style is its unstructured and inseparability from other styles, tolerance towards. One from specific expression of the rock-life style is tendency to deviant practices. The chief among them is drinking. Subjects of rock-culture often make only declarations of such position, but not everybody realise it in practice. Rock-musicians associate drinking with the transition from one role to another. Tendency to deviations entails relativism in appearance. Appearance symbols become irrelevant. Democracy remains the only requirement for appearance. The relativism in external forms of expression entails external ambivalence. Disregard for borders between public and private spheres or work and free time is formed. The main instrument of this process is radical creative attitude to reality. The creation becomes ethical imperative of rock-culture. This fact entails constructive content of free time and the rejection from dysfunctional practices and dysfunctional communications.

Ultimately, disregard for external symbols, ante-fashion strategies, filling free time with creative activity, versatile communications, permanent carnival of everyday life, routinization of holiday, deviant practices, radical creative attitude to reality form concept that is dominant of the life style in the rock-culture. This is the value of freedom with its derived practices. We talk about different dimensions of freedom. This is freedom of expression, freedom of creativity, freedom from dysfunctional conditions and stereotypes in ethics and morals. Besides it, we can talk about individualization. This feature is the method transformation of the system of social stratification. Rock-musicians and representatives of their circle are boycotting «normal» system of social relations. They create their own society where the main criterias of social status become creative potential and charisma.

References

1. Glukhikh, A.Yu. (2006) *Kontsepsiya stilya zhizni v sovremennoy teoreticheskoy sotsiologii* [The concept of a lifestyle in modern theoretical sociology]. Abstract of Sociology Cand. Diss. Perm: PSTU.
2. Demidov, A. (1998) *Sotsiokul'turnye stili v Tsentral'noy i Vostochnoy Evrope* [Socio-cultural styles in Central and Eastern Europe]. *Sotsis – Sociological Studies*. 4. pp. 16–28.
3. Interview No. 12. Man, born in 1971. Recorded on a dictaphone on August 19, 2018.
4. Interview No. 13. Man born in 1994. Recorded on a dictaphone on August 21, 2018.
5. Interview No. 7. Man, born in 1966. Recorded on dictaphone June 6, 2018.
6. Break, M. (n.d.) *Sravnitel'naya molodezhnaya kul'tura* [Comparative youth culture]. [Online] Available from: <http://region.3ebra.com/resources/books/subcult/subcult14/text4/> (Accessed: 27th August 2018).
7. Veblen, T. (1984) *Teoriya prazdnogo klassa* [The Theory of the Leisure Class]. Translated from English. Moscow: Progress.
8. Yatina, L.I. (1998) *Moda glazami sotsiologa: rezul'taty empiricheskogo issledovaniya* [Fashion through the eyes of a sociologist: the results of empirical research]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii – The Journal of Sociology and Social Anthropology*. 1(2). pp. 120–131.
9. Interview No. 11. Man, born in 1975. Recorded on dictaphone August 15, 2018.
10. Kushnir, A. & Guriev, S. (1994) *Zolotoe podpol'e. Polnaya illyustrirovannaya entsiklopediya rok-samizdata. 1867–1994* [The Golden Underground. Complete illustrated encyclopedia of rock samizdat. 1867–1994]. Nizhny Novgorod: Dekom.
11. Omelchenko, E.L. (n.d.) *Stilevye strategii zanyatosti i ikh osobennosti* [Style strategies of employment and their features]. [Online] Available from: <http://pdf.knigi-x.ru/21raznoe/4458-1-omelchenko-elena-leonidovna-kandidat-filosofskih-nauk-direktor-nauchnoissledovatel'skogo-centra-region-u.php> (Accessed: 10th August 2018).
12. Simmel, G. (n.d.) *Filosofiya deneg* [Philosophy of Money]. Translated from German. [Online] Available from: <https://cyberpedia.su/9x11a63.html> (Accessed: 2nd August 2018).
13. Mitrofanova, S.Yu. (2006) *Zhiznennye stili podrostkov: mif ili real'nost'* [Life styles of adolescents: myth or reality?]. In: *Aktual'nye problemy sotsial'nogo znaniya* [Topical Problems of Social Knowledge]. Samara: Univers grupp. pp. 230–237.

УДК 77.0

DOI: 10.17223/22220836/42/9

К.В. Красикова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ФОТОГРАФИИ: СИСТЕМАТИЗАЦИЯ СУЩЕСТВУЮЩИХ ПОДХОДОВ

Исследуются вопросы формирования методологической основы для изучения фотографии в контексте философско-культурологического анализа. Рассматривается эволюция изменений подходов к изучению фотографии в исследовательском поле. Приводятся критерии, прослеживающие факторы эволюции научных взглядов на фотографию. Выводы исследования связаны с мыслью о том, что фотография конструирует мировосприятие современного человека, эволюционируя от документа к новой форме, которая требует формирования подходящей методологии для изучения.

Ключевые слова: *фотография, эволюция, изображение, образ.*

Фотография стала объектом исследований авторов относительно недавно из-за своей еще небольшой истории существования. Но, несмотря на этот факт, многие исследователи берут за основу именно особенности проявления сущности фотографии в области философской, культурологической, психологической, социологической мысли. Актуальность исследования связана с осмыслением изменений, происходящих в области фотографии. Для того чтобы убедиться в том, насколько широко поле исследований в области теории фотографии, необходимо проанализировать основные подходы к ее изучению.

Проблема исследования связана с отсутствием в современной культурологии единой позиции относительно сущности фотографии и может рассматриваться как методологическая. Систематизация основных подходов и выявление их специфики могут способствовать формированию теоретико-методологического базиса изучения фотографии в общем философско-культурологическом контексте. Данная статья посвящена анализу подходов к изучению фотографии и изучению возможности обобщения опыта исследований в области концептуализации сущности фотографии. По причине того, что научные интересы автора статьи связаны с философско-культурологическим анализом фотографии, статья будет посвящена изучению подходов и их эволюции в данных областях. Для рассмотрения были выбраны работы тех, авторов, научный интерес которых связан с изучением фотографии и визуальной культуры. Данный выбор позволил проследить эволюцию изменений в области изучения фотографии, показать, как менялись представления о фотографии в исследовательской среде. Идея, объединяющая рассматриваемые подходы, заключается в возможности найти первооснову фотографического изображения с точки зрения философско-культурологического подхода к его исследованию.

Выбранные источники можно объединить под одной общей темой и назвать их философско-теоретическими. Такое обозначение отсылает к идее

поиска первооснов того или иного явления и попытке классифицировать полученные данные. Здесь уместно говорить о такой ключевой фигуре, как Ролан Барт, автор эссе «Camera lucida. Комментарий к фотографии». В этой работе Барт вводит терминологию, ставшую фундаментальной в области изучения фотографического. Его понятия *studium* и *punctum* позволяют провести первичную классификацию фотографии и обозначить границы в проблемном поле исследования. Барт утверждает, что существует некое общее понятие фотографии, которое выражает общекультурные принципы, и называет его *Studium*, а другое понятие, которое отсылает к субъективному восприятию фотографического изображения и вызывает у смотрящего личные переживания, называет *punctum* [1. С. 45]. Так Барт позволяет увидеть разницу между личным, любительским снимком и фотографией, являющейся произведением искусства. Такая фотография связана с культурным контекстом, в который она помещена, и отражает суть художественного языка эпохи.

Сьюзен Сонтаг, автор знаменитого сборника эссе «О фотографии», в котором проводится анализ фотографии и ее места в современной культуре, утверждает, что фотография становится частью массовой культуры и обретает значение социального ритуала, а также может восприниматься как инструмент самоутверждения [2. С. 19].

К исследователям, рассматривающим проблемы фотографии, анализирующим ее сущностные основания, определяющим ее место в современной культуре, следует отнести французского специалиста по истории и теории фотографии Андре Руйе. Он рассматривает фотографию как культурное явление, арт-технику, описывая становление ее эстетики. В своем исследовании Руйе противопоставляет свои теоретические основания основаниям Ролана Барта. Руйе настаивает на тотальности фотографии, на ее всеобщности. Барт, напротив, говорит о том, что фотография – это предмет, самой фотографии предшествует существующий референт, который и отображается в фотографическом снимке. Руйе утверждает, что Барт не видит формы в фотографии. Андре Руйе рассуждает о невозможности объективной истины, из чего делает вывод, что любое изображение есть фикция. «Регистрация истины в изображении невозможна, есть лишь возможность ее конструирования» [1. С. 11]. Таким образом, Руйе разрабатывает собственную методологию изучения фотографии. По его мнению, фотография существует во множестве фотографических практик. Руйе сравнивает процесс развития фотографии с путем развития социума. Подобно тому, как происходит переход от традиционного общества к индустриальному, аналоговая фотография трансформируется в цифровую. Появление цифровой фотографии свидетельствует о переходе общества на качественно новый уровень. Происходят значительные изменения в социуме: перемены в отношениях человека со временем и пространством, качественный скачок в технологиях коммуникации, к изменениям относятся и процессы демократизации. Современное общество является свидетелем рождения новой цивилизации и смены эстетической парадигмы.

Для наиболее ясного видения проблемы необходимо сформулировать основные критерии, по которым будет прослежена эволюция научных взглядов на фотографию. Исходя из предложенных названными авторами трактовок, можно выделить следующие критерии:

1. Фотография как часть культуры. Данный критерий позволяет рассматривать фотографию в культурном поле, выделять в ней коммуникативные свойства, включать ее в современный культурный контекст, связанный с технологическими изменениями. Фотография становится частью новой цифровой культуры, благодаря чему происходят изменения в области ее изобразительного языка.

2. Фотография как часть искусства. Данный критерий подчеркивает те аспекты фотографии, которые отсылают к способам осмысления реальности и связи с ней, показывают, в какой степени фотография отражает происходящее. В связи с расширением творческих методов фотография становится частью художественных практик, она перестает восприниматься автономно.

3. Фотография в контексте философского осмысления ее сущности. Поиск «фотографического», первоосновы фотографии.

Каждый автор по-своему раскрывает суть фотографического изображения, включая его в культурный пласт, указывает на условия существования фотографии.

С. Сонтаг, например, в своей книге «О фотографии» меняет традиционное представление о фотографии как копировании действительности и определяет отношение фотографии к реальности, ко времени. Говорит о том, что фотография обладает сюрреалистичной природой. Сюрреализм проявляется в попытке создать дубликат мира, но реальность, которая получается на выходе, становится лишь реальностью второй степени, но более эффектной для восприятия зрителем. Сонтаг разделяет фотографию на три вида: фотография как идеология; как художественная цель; как социальный ритуал.

Современная фотография меняет наше представление о том, на что мы вправе смотреть и за чем мы можем наблюдать. Формируется этика зрения, правила которой разворачиваются в поле социального. Фотография становится не высказыванием о мире, а его частью. У современного пользователя карманных камер, как их называет Сонтаг, или смартфонов, что более характерно для настоящего времени, разрабатывается взгляд на мир как на комплекс потенциальных фотографий. Сонтаг утверждает, что фотография становится социальным ритуалом, защитой от тревоги и инструментом самоутверждения. Эта мысль соотносится с современной ситуацией. Сегодня при обилии фотоизображений в медиапространстве фотография становится элементом социального взаимодействия, инструментом конструирования реальности.

Книга В. Флюссера «За философию фотографии» посвящена вопросу о языке, сближающемся с миром образов, возможности философствовать с помощью образов и мыслить в фотографических категориях. Фотография рассмотрена в системе коммуникаций, приводится ее анализ как средства воздействия на сознание людей [3. С. 7]. Затронуты вопросы о месте фотографии в общественных отношениях, о феномене свободы творца, о фототехнике, о последствиях перехода от традиционного к техническому образу.

Ролан Барт, известный философ, оставивший после себя множество трудов, среди которых особое место занимает эссе «Camera lucida. Комментарий к фотографии». В нем автор стремится систематизировать фотографию и выстроить собственную феноменологию, вводя два основных понятия – *studium* и *punctum*

Он рассуждал о теле (*corpus*) фотографии, выбрав для себя те снимки, о существовании которых он точно знал. И попытался сформулировать некое общее свойство, объединяющее фотографию вообще: «Фото, по моему наблюдению, может быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают» [2. С. 21]. Итак, Барт выделяет три фигуры в фотографии: «Operator – это сам Фотограф. Spectator – это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах, архивах...» [Там же. С. 21]. Spectrum, по словам Барта, это то, что фотографируют. Создается эффект театрального представления, спектакля, формируется картинка.

Studium – это языковое, культурное и политическое понимание фотографии, т.е. то, что выражает некие общие, устоявшиеся понятия и принципы. Этот термин означает, что мы интерпретируем фотографию согласно определенным представлениям, относящимся к той или иной культуре. Punctum – понятие, которое относится к субъективному восприятию снимка, выражает личный эмоциональный смысл. Здесь заметна прямая связь с изображением. Обычно punctum возникает, когда зрителя каким-либо образом затронул снимок. Возможно, при взгляде на фотографию человек вдруг вспомнил что-то знакомое и родное, проявились чувства.

Данное разграничение в понимании феномена фотографии позволяет выделить разные подходы к ее рассмотрению. С одной стороны, фотография воспринимается как достижение культуры, а с другой – выражает личное отношение субъекта к изображаемому.

Теоретические изыскания Елены Петровской основаны на актуальных сегодня исследованиях о визуальном. Елена Петровская заявляет о смерти фотографии, а именно о переосмыслении этого явления и рождении нового смысла. Фотография длительное время существовала как художественный и исторический объект [4. С. 9]. После 1960-х гг. отношение к фотографии меняется, она начинает использоваться художниками с целью обосновать потерю выразительного средства [5. С. 12]. Фотография понимается как инструмент искусства. Концептуалисты стремятся подорвать основы самого понятия искусства, используя фотографию в своем творчестве. Они документируют свои акции с целью создать впоследствии отчет о своей деятельности. В этом случае фотография выступает как средство запечатлеть действие. Она не воспринимается отдельно, с ее помощью заглядывают в суть действия перформанса. Происходит переосмысление возможностей фотографии [5. С. 7].

Другой подход к исследованию сущности фотографии демонстрирует Жан Бодрийяр, который в своей статье «Венецианское преследование» рассматривает тему преследования, основываясь на выставке известного фотографа Софи Каль [6]. Автор работ выстраивает логику конструирования своего творческого метода таким образом, что зритель находится на месте наблюдателя. Все люди, изображенные на снимках, запечатлены в тот момент, когда и не догадывались, что за ними наблюдают. Бодрийяр рассматривает этот пример и рассуждает, что медийное пространство в современном мире может восприниматься как вторичное, но при этом как основной источник знания о Другом, т.е. происходит погружение в чужую жизнь путем преследования. Роль преследователя в данном случае заключается в нахождении в тени, погружении в некий фрагмент жизни Другого. Бодрийяр говорит, что

человек становится своеобразным зеркалом, в котором можно увидеть чужую судьбу, в этом видится определенная онтологическая степень значимости следящего.

В данном контексте фотография становится связующим звеном между зрителем и неким запретным, недоступным полем – жизнью Другого. В человеке всегда кроется тяга к преследованию, получению знаний о другом человеке, о его жизни. Описанный случай как раз определяет фотографию как способ познания Другого и возможность достичь некоего превосходства над ним.

Следующий автор, рассуждающий о сущности и природе фотографии, Андре Руйе. В своем труде «Фотография. Между документом и современным искусством» автор прослеживает историю развития фотографической эстетики и предлагает собственный вариант пути существования фотографического. Руйе говорит о фотографии как о культурном явлении, как о визуальном медиуме, как об арт-технике. Руйе также опирается на учение Ролана Барта, который, в свою очередь, сформулировал два варианта воплощения фотографического изображения, о которых сказано выше. Барт утверждал, что фотография подчиняется четырем авторитетам: вещи (референта), авторитету прошлого, репрезентации и авторитету субстанции. По Барту, понятие сущности фотографии заключается в регистрировании изображением прошлого, а также в том, что прошлое существует и до изображения. Он вводит понятие «это было» и тем самым помещает фотографию в метафизическую проблематику бытия и сущего [7. С. 79]. Но Андре Руйе говорит, что даже документальная фотография, как и фотография вообще, не может предоставлять информации о реальности автоматически и не может занимать место внешней вещи. Фотография, изначально сконструированная, создает миры и позволяет им проявиться. Важно провести исследование, как из реальности создается изображение. Это может привести к выводу об относительной независимости изображений от референтов [7. С. 90].

Андре Руйе ставит целью своего исследования пересмотреть распространенные, но иногда неточные взгляды на фотографию. Он стремится разработать новые направления исследования и испытать новые теоретические инструменты. В книге прослеживается эволюция фотографии от документа до современного состояния, когда фотоизображение может входить в область изобразительного искусства.

Далее обратимся к теоретическому труду Льва Мановича «Язык новых медиа», в котором автор анализирует изменения, происходящие в современном культурном пространстве. Он связывает эти изменения с процессами компьютеризации, которые приводят к формированию новых артефактов, например, компьютерных игр и виртуальных миров. Помимо возникновения новых форм в культуре, также происходят изменения уже существующих форматов и жанров [8. С. 40]. К этим изменениям Манович относит и фотографию, которая в значительной степени преобразуется благодаря компьютерным манипуляциям, расширяющимся возможностям новых технологий. Автор видит необходимость в формировании новых концептов цифровой культуры. Технологии, по мнению Льва Мановича, фундаментально меняют сознание человека, восприятие мира и художественные средства. Система медиа способствует изменению нашего сознания посредством цифровых

элементов культуры и интернета. Также автор говорит о том, что массовая культура XX столетия объединяла все общество, а сегодня это культура соотношения тысяч единиц. В этом он видит влияние визуальной стороны социальных медиа. Instagram – часть массовой культуры, а значит, фотография сегодня является средством влияния на сознание людей. У каждого пользователя социальной сети Instagram формируется собственная группа интересов, на основе чего встроенная система предлагает определенный набор визуальных рекомендаций, профилей, наполненных различными фотоизображениями. Таким образом, Лев Манович говорит о появлении нового типа массовой культуры, которая проявляется в социальных сетях и интернете.

Автор проводит различие между аналоговой и цифровой фотографией; он указывает на отсутствие у цифрового варианта фотографии референта. Как раз это отсутствие и объясняется влиянием компьютеризации культуры на визуальный язык, благодаря которому формируются новые эстетические возможности. В современную эпоху, констатирует автор, происходит трансформация природы статичных и динамических изображений под влиянием компьютерных технологий. Манович видит необходимость изучить данные изменения и сформировать представление о новой эстетике, о новом языке медиакультуры.

Новые медиа становятся инструментом воздействия на поведение людей. Это связано с тем, что информация, которую человек опубликовал в социальных сетях, может использоваться против него. Манович приводит статистику сайта Zarplata.ru, который провел опрос среди работодателей Тюмени в сентябре 2018 г., где говорится, что 80% из них просматривают социальные сети своих сотрудников, каждый четвертый готов уволить за пост, несоответствующий взглядам и ценностям компании. Так, фотография становится объектом социальной жизни людей, способом создания психологического портрета индивида. Фотография также становится участницей отношений между властью и подчиненными, между государством и гражданами. Человек начинает задумываться о том, что можно публиковать в социальных сетях, а что – нет. Формируется система отбора и фильтрации образов, складывается определенная система ценностей. Но стоит заметить, что кроме людей, готовых подчиниться закону, есть и те, кто готов нарушить правила игры, найдя свой способ остаться безнаказанным. Так, визуальная культура, а вместе с тем и фотография, активно используемая в социальных сетях, становится важным элементом современной культуры и новых медиа.

Следующий ключевой автор в исследовании визуальной культуры и фотографии – Ги Дебор, который написал книгу «Общество спектакля», опубликованную в 1967 г. Критики и исследователи отмечают, что данный труд является актуальным и по сей день, идеи, высказанные в этой работе, отражают проблемы, назревшие в современном обществе.

Понятие спектакля рассматривается как мировоззрение общества, это взгляд на мир, способ существования общества. Ги Дебор утверждает, что, чем больше человек созерцает, тем меньше он живет в реальном мире. Он начинает угадывать свои потребности в тех образах, которые ему навязывает господствующая система. Человек все меньше осознает свое собственное существование и свои желания [9. С. 2]. Георгий Почепцов, специалист в области коммуникативных технологий, рассуждает об актуальности мыслей

Ги Дебора и говорит о переходе зрителя в создаваемый для него виртуальный мир. Почепцов отмечает, что Дебор не употребляет термин «виртуальность», так как в его культурной эпохе ее еще не было, а использует термин «зрелищность».

В контексте рассуждений о медиа как о второй реальности можно судить о том, что медиа становятся посредником между мирами реальным и виртуальным. Образ превращается в главное действующее лицо спектакля.

Джон Бердджер в своей книге «Фотография и ее предназначение» основывается на фундаментальном труде Сюзен Сонтаг «О фотографии» и продолжает ее мысль о потребительском взгляде фотокамеры. Фотография не является имитацией или интерпретацией предмета, а становится его следом. Фотография – часть того предмета, который она изображает, в большей степени, чем другие виды изобразительного искусства. О предназначении фотографии Бердджер говорил, что у нее есть два вида: снимки, отсылающие к личному опыту и переживанию, и те, что используются публично. Современная фотография в публичном пространстве – это набор определенных признаков, не отсылающих к конкретному лицу и какому-либо частному случаю. Предназначение публичных снимков может быть любым, так как они не оставляют памяти о конкретном событии, а выражают то, что существовало мгновение [10. С. 20]. Наличие камеры в повседневной жизни формирует наше восприятие ситуации. Камере уделено большое внимание в повседневной культуре, она будто указывает нам на то, что в мире есть множество событий, предназначенных для фотографирования. Память, которую обеспечивали личные снимки, больше не имеет смысла в пространстве публичной фотографии. Она вовлекает человека в спектакль, где фотография представляет события окружающего мира. Фотография конструирует мировосприятие человека в современной культуре.

Амелия Джонс, автор исследований по современной визуальной культуре, в своем труде «Я/Образ: технологии, представление и современный субъект» проводит анализ современных подходов к изображению тела в визуальных искусствах. А. Джонс указывает на разносторонние аспекты изучения проблематики телесности в искусстве, берет во внимание подходы, отражающие постмодернистское видение, связывая искания современных художников с ренессансной установкой о человеке, имеющим особую ценность как личность [11. С. 30]. Также немаловажной информацией, почерпнутой из книги, является рассуждение о знаке и референте, о различии цифровой и аналоговой фотографии. Цифровая фотография исключает наличие референта, таким образом, предоставляя широкое поле для исследований. Меняется подход к изучению фотографии с философско-культурологической точки зрения. Появляются новые репрезентативные технологии, позволяющие вовлечь в проблемное поле новые подходы.

Проведенный анализ показал значимость рассмотрения фотографии в философско-культурологическом контексте в связи с ее сущностными изменениями. Фотография позиционируется как проявление социального, она отходит от привычного понимания документа и становится неотъемлемым элементом общества. Ее постоянное присутствие в культуре требует новых методологических инструментов и средств изучения. Эволюция подходов к изучению фотографии тесным образом связана с технологическими измене-

ниями и демонстрирует, насколько представления о фотографии обусловлены социокультурным контекстом ее существования. Если во второй половине XX столетия такие исследователи, как Сьюзен Сонтаг, констатировали превращение фотографии в неотъемлемую часть социальных отношений, то сегодня речь идет о том, что фотография конструирует мировосприятие современного человека, формирует его эстетику и приобретает статус «независимой» реальности, влияние которой на культуру и социальность требует дальнейшего изучения.

Литература

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
2. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М. : АдМаргинем Пресс, 2013. 272 с.
3. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2008. 146 с.
4. Петровская Е. Антифотография. М. : Три квадрата, 2003. 112 с.
5. Петровская Е. Теория образа. М. : РГГУ, 2010. 281 с.
6. Бодрийяр Ж. Венецианское преследование // Moscow Art Magazine. 1995. № 8. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1365> (дата обращения: 22.06.2020).
7. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством: пер. с фр. СПб. : Клаудберри, 2014. 712 с.
8. Манович Л. Язык новых медиа. М. : AdMarginem x GARAGE, 2018. 400 с.
9. Дебор Г.Э. Общество спектакля. М. : Опустошитель, 2017. 232 с.
10. Бёрджер Д. Фотография и ее предназначение / пер. с англ. А. Асланян. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 256 с.
11. Self / Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject: Amelia Jones. Routledge. London ; New York, 2006. 258 p.

Ksenia V. Krasikova, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: kseniyakr@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 100–108.

DOI: 10.17223/2220836/42/9

TRANSFORMING IDEAS ABOUT PHOTOGRAPHY: SYSTEMATIZING EXISTING APPROACHES

Keywords: photo; evolutio; imag; visuality.

The relevance of the study is to try to make sense of the changes in photography. The problem of research is the lack of a position in modern cultural studies on the essence of photography. The problem is methodological.

The aim of the study is to study approaches to photography and their evolution. Research methods are associated with philosophical and cultural analysis of the problem.

There are several approaches to studying photography. The author chooses those of them that will reveal the problem of changing the relationship to the essence of photography in the cultural and philosophical aspect. Susan Sontag says that photography takes on the importance of social ritual and is perceived as an instrument of self-approval. Andre Rouille defines the place of photography in modern culture and speaks of it as a certain cultural phenomenon, art technology. Here, Rouille contrasts his theoretical grounds with the views of Roland Barth. Rouille says that photography has universality, a total manifestation in culture, Bart, on the contrary, claims that photography is an object, the photograph itself contains an object that the photograph displays.

Based on different views on the problem of the essence of photography, the author proposed a number of figure of merit by which it will be possible to trace the evolution of scientific approaches to the study of photography. Thus, three main figure of merit were developed, the first of which considers photography as part of culture. Photography becomes woven into the modern cultural layer, thanks to technological innovations. It ceases to be perceived as a separate document, but is seen by each user as an integral part of everyday life. The new digital culture dictates changes in the field of visual

language. On the other hand, photography also remains part of art, this is the second criterion. The creative methods of artists, photographers are expanding significantly in modern art, photography is becoming part of many artistic practices. The third criterion is related to the philosophical understanding of the essence of photography. Many researchers aim to identify the primary basis of the photographic image.

The findings of the study are related to the fact that photography is experiencing essential changes in connection with the advent of digital culture. Photography takes on the shade of a social element, which allows it to be part of a person's everyday culture. There is a significant transition from a document to a certain element of public relations. Its active manifestation in mass culture, social networks speaks of the importance of photography for modern culture. Ideas about photography are associated with the socio-cultural context of its existence. Susan Sontag in the second half of the 20th century spoke of photography as an integral part of social relations, today photography is perceived as a tool for constructing the worldview of modern man, it is said about her influence on aesthetics, the formation of a different reality.

References

1. Barthes, R. (2011) *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera Lucida. Reflection on Photography]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem.
2. Sontag, S. (2013) *O fotografii* [About Photography]. Translated from English by V. Golyshev. Moscow: Ad Marginem.
3. Flusser, V. (2008) *Za filosofiyu fotografii* [For the Philosophy of Photography]. Translated from German by G. Khaydarova. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
4. Petrovskaya, E. (2003) *Antifotografiya* [Antiphotography]. Moscow: Tri kvadrata.
5. Petrovskaya, E. (2010) *Teoriya obraza* [Theory of the Image]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
6. Baudrillard, J. (1995) Venetsianskoe presledovanie [Venetian Pursuit]. *Moscow Art Magazine*.
8. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1365> (Accessed: 22nd June 2020).
7. Ruye, A. (2014) *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. Translated from French by M. Mikhailova. St. Petersburg: Klaudber-ri.
8. Manovich, L. (2018) *Yazyk novykh media* [The Language of New Media]. Moscow: Ad Marginem.
9. Debord, G. (2017) *Obshchestvo spektaklya* [Debord Society of the Spectacle]. Translated from French. Moscow: Opustoshitel'.
10. Burger, D. (2014) *Fotografiya i ee prednaznachenie* [Photography and its Purpose]. Translated from English by A. Aslanyan. Moscow: Ad Marginem.
11. Jones, A. (2006) *Self / Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London; New York: Routledge.

УДК 7.072.2

DOI: 10.17223/22220836/42/10

В.Ф. Познин

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ РОССИЙСКИХ АРТ-ФИЛЬМОВ НАЧАЛА XXI в.

Для большинства российских артхаусных фильмов, созданных в первое десятилетие XXI в., характерна организация особого художественного пространства, сочетающего в себе реальное и условное, конкретное и символичное, психологизм и притчевость. Ряд исследователей, рассматривающих данное направление в киноискусстве, видят в нем радикально новый эстетический феномен, развивающий поиски постмодернизма. В статье предпринята попытка исследовать истоки стилистической гибридности российских арт-фильмов, а также выявить особенности их восприятия зрительской аудиторией.

Ключевые слова: кино, постмодернизм, художественное пространство, стиль, эстетическая гибридность, восприятие фильма.

В начале 2000-х гг. на российских фестивальных площадках был показан ряд фильмов, жанровую принадлежность которых принято определять, используя такие термины, как авторское кино, артхаус, арт-кино, арт-фильм. Общее, что объединяет все эти картины, заключается в особой трактовке художественного пространства, отличающейся от привычной российскому зрителю парадигмы, что дало основание некоторыми отечественным философам и культурологам рассматривать подобную творческую тенденцию как новый художественный феномен, требующий совершенно иного эстетического и методологического подхода при оценке такого рода произведений. По мнению ряда исследователей, художественная новизна авторского кино 2000-х гг. прежде всего проявилась в том, что режиссерам удалось, прибегнув «к мифу и символу», создать «синтез романтизма и символизма» «в целях воспроизведения метафизического и универсального образа реальности» [1. С. 74], а также в том, что авторское кино нулевых «в рамках постмодернистского пространства осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность» [2. С. 5].

Развивая мысль о появлении в отечественном кино XXI в. радикально новых художественных приемов, доктор социологических наук Л.С. Яковлев пишет: «Доктрина реализма продолжает в существенной степени определять позиции критики и восприятие аудитории. Но эта доктрина не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографа. Сам реалистический способ художественного освоения действительности претерпевает существенные изменения. Кроме того, он больше не доминирует. Современное российское кино осваивает иные стилистические формы» [3. С. 94]. Л.С. Яковлев делает вывод, что «модерн, действительно, кончился. А вместе с ним уходят прежние представления о человеке и его мире. <...> Эпоха бриколажа, пастиша, эпистемологической неуверенности, эпоха свободы – уже началась» [3. С. 107].

Мысль о том, что в отечественном кино происходит смена эстетических парадигм и что сегодня нельзя подходить к оценке артхаусных фильмов с прежними, традиционными критериями, еще более определенно прозвучала в статье кандидата педагогических наук Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Г. Литвинцевой: «Режиссеры и искусствоведы, осуществлявшие оценку фильма „Изображая жертву“, обнаружили полное незнание языка постмодернизма: как неприемлемо применять критерии романтизма к литературе классицизма, так недопустимо с точки зрения критического реализма оценивать и произведения постмодернизма» [4. С. 53].

Попробуем разобраться, насколько российские артхаусные кинопроизведения оригинальны и самобытны и действительно ли они представляют собой радикально новое художественное явление в рамках постмодернизма.

«Отличительной особенностью постмодернистской поэтики, – считает один из ведущих специалистов по проблемам эстетики постмодернизма Н. Маньковская, – является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект» [5. С. 161].

Соглашаясь с автором в том, что постмодернизму свойственно жанровое взаимопроникновение и сочетание разнородной стилистики, тем не менее заметим, что стилистическая гибридность, заключающаяся в сочетании реалистического и условного, конкретного и символического, отнюдь не нова. Наиболее ярко она была представлена в культуре Средневековья. Сегодня многие ученые¹, опираясь на работы Николая Бердяева и Умберто Эко², развивают мысль о том, что между состоянием современного мира (т.е. тем, что принято теперь называть постмодернизмом) и общественным сознанием эпохи Средних веков много общего. Обе эти эпохи, по мнению авторов, представляют собой некий продолжительный переходный период, поэтому можно считать, что «Средневековье было постмодерном античности», а «современная эпоха, в той мере, в какой она является эпохой возникновения новой цивилизации, нового мировоззрения, обнаруживает типологическую близость Средневековью» [6].

Нас в данном случае интересует сходство эстетических принципов и приемов, используемых в творческой практике мастеров Средневековья, со стилистической и жанровой *гибридизацией*, свойственной постмодернизму. Если обратиться к источникам эпохи Средневековья, то нетрудно заметить, что приемы создания художественного пространства в них во многом схожи с тем, что мы видим в современных российских арт-фильмах. В частности, в литературе и искусстве Средневековья можно обнаружить немало примеров сочетания реально-бытового с откровенно условным и фантазийным: поступки героев психологически слабо мотивированы; сюжетные коллизии нередко возникают внезапно, по воле автора; достоверное описание предметов быта сочетается с неопределенностью среды, в которой происходит действие.

¹ Пилюгина Е.В. Постмодерн в формате «Нового Средневековья» // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2016. № 1. С. 118–123; Семенец Е.А. Новый синкретизм в культуре постмодернизма. Новое Средневековье? // Вестник Северо-Осетинского Государственного университета имени Коста Хетагурова. 2013. № 4. С. 298–303.

² Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002; Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 258–267.

Для средневековой культуры характерны также *символизм* и *аллегоризм*, желание воспроизвести «метафизический и универсальный образ реальности», причем нередко нечто конкретное в определенном контексте становится знаком и приобретает символическое или метафорическое наполнение. Еще одна характерная черта средневековой литературы, сближающая ее с постмодернизмом, – *апсихологизм*: авторов средневекового эпоса, как правило, мало интересует развитие внутреннего нравственно-этического конфликта.

Все перечисленные выше стилистические приемы, присущие эстетике Средневековья, наиболее явно и зримо представлены в фильме И. Вырыпаева «Эйфория» (2006), одном из характерных образцов отечественного артхауса. Действие фильма разворачивается на фоне живописных пейзажей, представляющих собой по сути не более, чем красивый фон; характеры персонажей одномерны. Поступки героев лишены каких бы то ни было психологических полутонов: между героем и героиней мгновенно вспыхивает такая неумная страсть, будто они, подобно Тристану и Изольде, выпили вместе любовный напиток; обезумевший от ревности муж героини убивает любимую собаку, потом корову и наконец жену и ее любовника.

Как объяснял сам сценарист и режиссер «Эйфории», «фильм сконструирован блоками, где довлеет не бытовая, а художественная логика. <...> Мы создаем миф, притчу, погружаем наших несчастных героев в пространство, которое специально преувеличиваем. Все должно быть так, словно огромный бог своим животом лег на землю – и придавил ее. Здесь для зрителя все имеет значение, только герои этого не замечают – так устроен фильм» [7].

Действительно, изображение в «Эйфории» часто имеет двойное кодирование, т.е. оно не просто означает конкретный объект, но заодно несет метафорическую, либо символическую нагрузку. Например, основной фон действия фильма – бескрайние степи и овраги, которые, вероятно, должны олицетворять вечность, покой и контрастировать с неконтролируемыми человеческими страстями. В финале картины мертвые любовники по-библейски одеты в белые одежды, что, вероятно, символизирует сакральность жертвы и невинность убитых, потом тела их красиво лежат в светлой несмоленной лодке, которая плывет сама по себе как бы по реке Лете к Харону.

В других артхаусных фильмах трактовка характеров персонажей не столь минимизирована, но и в них просматривается та же условность ситуации, а окружающее персонажей реальное пространство воспринимается скорее как *фон*, чем реальная среда, с которой они взаимодействуют.

Подобно многим персонажам средневековых историй, герои арт-фильмов, как правило, появляются *неизвестно откуда*, и зрителю не удастся узнать что-нибудь об их прошлой жизни. Один из лучших авторских фильмов – «Возвращение» (реж. А. Звягинцев, 2003) начинается с того, что некий мужчина, вернувшись в свой дом после долгого отсутствия (где он провел эти годы, для зрителя так и остается загадкой), сразу же отправляется с двумя подросшими сыновьями в неблизкое путешествие. В финале картины он погибает в результате нелепой случайности, унося с собой тайну своей жизни, включая мотивы, подвигнувшие его повезти сыновей в то место, где он когда-то что-то спрятал.

В фильме «Бубен, барабан» (сценарист и режиссер А. Мизгирев, 2009) бывший моряк прибывает почему-то в рабочий поселок, где нет ни моря, ни

знакомых ему людей. Далее все действие фильма происходит на фоне этого депрессивного поселка с унылыми хрущовками и общей гнетущей атмосферы безнадежности.

В картине «Юрьев день» (реж. К. Серебренников, 2008) оперная дива, собирающаяся отбыть за границу, решает вдруг посетить вместе с сыном провинциальный городок, где прошло ее детство. Сын внезапно исчезает, и героиня, как в зарубежных хорор-фильмах, тщетно пытается найти его в этом убогом захолустье, и в результате остается там навсегда.

Тема возвращения к истокам проходит сквозной линией и в фильме «Однажды в провинции» (сценарист и режиссер Е. Шагалова, 2008): звезда популярного телесериала возвращается в город своей юности, где ее появление становится катализатором страстей и противоречий, связанных с семьей сестры героини.

Еще одной особенностью, характерной для стилистики российских артхаусных картин, является *выбор среды* для экранной истории. Нетрудно заметить, что действие большинства этих фильмов происходит в глуши: на неизвестном острове, в голой степи, на далеком полуостанке, на обочине, в неопределенном захолустье и т.п., т.е. там, где почти полностью отсутствуют признаки цивилизации, социального времени и пространства. Герои этих лент существуют как бы сами по себе, а пространство – само по себе, оказывая на экранных персонажей и на зрителей эмоциональное воздействие лишь своей запущенностью и однообразной унылостью.

Если, скажем, в голландском фильме «Стрелочник» (реж. Й. Стеллинг, 1986), который тоже можно отнести к артхаусу, физическое пространство играет значительную драматургическую роль, поскольку определяет характер взаимоотношения героев и психологическую мотивированность их поступков, то в российских арт-фильмах среда – это, скорее, своего рода декорация, обозначающая место действия и крайне редко вступающая во взаимодействие с героями картины.

Причиной того, что в российских фильмах в определенный период стала доминировать трактовка пространства, с одной стороны, как чего-то периферийного и замкнутого, а с другой – чего-то условного, лишь косвенно связанного с сюжетом, стало несомненно то обстоятельство, что мы все ощущаем себя сегодня живущими в *переходное время*. Так же, как Средние века были переходом от античности к эпохе Возрождения и Просвещения, современное историческое и социальное время в России – это фактически переход, причем не только от одного общественного строя к другому, но и из одной страны в другую, от замкнутости – к глобализму, от модерна – к постмодерну.

Исчезновение с карты мира огромной страны под названием СССР, утрата привычных ориентиров и стереотипов сказалось прежде всего на изменении мировосприятия художников и писателей, пытающихся осмыслить произошедшее. Не зря один из известных романов Виктора Пелевина, написанный в 1996 г., называется «Чапаев и пустота», а в романе Захара Прилепина «Санька» философствующий персонаж Безлетов формулирует свое восприятие нынешней России через образ пустоты: «Здесь нет ничего, что могло бы устраивать. Здесь пустое место. Здесь даже почвы нет...» [8. С. 29].

В экранном искусстве невозможно зримо представить образ пустоты, потому в артхаусных фильмах это ощущение передается через среду, которая

представлена как мало что значащий фон. Даже в фильме «Как я провел этим летом» (автор сценария и режиссер А. Попогребский, 2010), где пространство, в котором существуют герои, уже само по себе призвано играть особую роль (у людей, оказавшихся надолго наедине с дикой природой, значительно меняется восприятие жизни), море и скалы – лишь красивая декорация, обозначающая, что герои находятся вдали от цивилизации. Чисто иллюстративно обозначено в картине и то, чем занимаются герои-метеорологи – они постоянно что-то замеряют, записывают и часто дежурят по ночам. И даже история взаимоотношений двух разных людей, оказавшихся на несколько месяцев вместе в ограниченном пространстве, в фильме рассказана не очень внятно: зрителю остается лишь догадываться, по какой, собственно, причине молодой стажер скрыл от своего начальника полученное им по радиации сообщение о том, что семья последнего погибла в катастрофе.

Можно, конечно, трактовать художественное пространство фильма А. Попогребского как столкновение вечного (вероятно, именно это должны символизировать эффектные пейзажи первозданной природы) и суетного, сиюминутного, преходящего. Но это сопоставление носит сугубо внешний характер, что вынужден признать даже один из адептов творчества режиссера, в целом высоко оценивший данный фильм: «В картине Попогребского драма лишь формально вписана в северный пейзаж» [9. С. 84].

Стоит снова отметить, что такой подход к изображению реальной среды в известной мере схож с художественной трактовкой пространства в Средневековье: «В средневековой живописи природа – не более чем фон для человеческих фигур, не более чем серия условных <...> образов» [10. С. 41]. Но если в живописи и в литературе это не вызывало тогда и не вызывает сегодня у зрителя и читателя особого диссонанса, воспринимаясь как некий художественный прием, то в фильме сочетание реального (в данном случае – природная среда) и условного (претендующего на психологизм, но не очень понятного конфликта) порождает ощущение *неорганичности*. И как бы эстетически подготовленный зритель ни старался воспринять картину согласно критериям, предлагаемым теоретиками постмодерна, его не покидает ощущение художественной фальши, о чем свидетельствуют зрительские отзывы на этот фильм, выложенные в интернете.

Причина неприятия широкой аудиторией такой стилистики кроется прежде всего в том, что в арт-фильмах происходит смешение двух эстетических принципов – кинематографического, изначально склонного к *мимесису*, выраженному в фактурной достоверности и убедительной мотивированности поступков героев, и театрального, склонного к доминированию *условности*, игры, символизма.

Надо сказать, в традиционном, реалистическом кино сценарист и режиссер даже в том случае, когда экранизируется пьеса (т.е. произведение, изначально учитывающее театральную условность), чтобы преодолеть сценическую камерность и условность, стараются до предела насытить действие фильма разнообразной реальной средой и кинематографической фактурой. Достаточно вспомнить прославленный киношедевр режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят журавли», созданный по пьесе А. Розова «Вечно живые».

Режиссеры же арт-фильмов, экранизируя пьесу, наоборот, будто стремятся еще больше усилить ощущение замкнутости пространства и условности среды. Сравним для наглядности две экранизации пьесы Э. Брагинского «104 страницы про любовь» – традиционную и современную.

В фильме «Еще раз про любовь» (реж. С. Самсонов, 1968) режиссер делает все для того, чтобы включить героев в реальную среду (кафе, аэропорт, улица и т.п.), которая плотно насыщена предметами, людьми, фоновыми и внутрикадровыми звуками и т.п. В фильме «Небо. Самолет. Девушка» (реж. В. Сторожева, 2002), представляющем собой современную экранизацию пьесы Брагинского, режиссер, наоборот, старается убрать из кадра живые приметы среды, в которой существуют герои: ночной аэропорт здесь – без единого человека; метро – без пассажиров; улицы – без прохожих.

Если у С. Самсонова финальный эпизод, в котором подруга стюардессы сообщает герою о гибели его любимой женщины, происходит у стадиона, в пространстве, наполненном радостно-возбужденной толпой, что создает сильный эмоциональный контраст, то в фильме В. Сторожевой та же сцена снята на длинных крупных планах актеров на фоне двери метрополитена, из которой почему-то никто не выходит.

Можно допустить, что таким образом создатели фильма пытались выразить идею о том, что для влюбленных весь окружающий мир как бы перестает существовать, однако в итоге подобный прием воспринимается скорее как нечто искусственное, более присущее театральному минималистическому спектаклю.

Надо заметить, что в результате сужения экранного пространства драматургическое построение архаусных фильмов невольно влечет за собой и сюжетно-композиционное построение, более характерное для традиционной пьесы, где персонажи появляются по принципу «те же и N». Так, в «Диком поле» (реж. М. Калатозишвили, 2008) выбор авторами места проживания и работы героя, единственного на всю округу доктора находится вдали от всякого жилья, вероятно, определялся авторами возможностью постоянного заселения этой локации разными персонажами, представляющими собой как бы типологический срез нашего общества: пьяницы, бандиты, милиционер, одинокая девушка, убийца. Все эти люди приходят и уходят, как в одноактной пьесе, соблюдая традиционный театральный принцип единства времени, места и действия.

В наибольшей мере тяготение к театральным условным ситуациям и образам сказалось в фильмах режиссеров, имеющих за спиной богатый театральный опыт (И. Вырыпаев, К. Серебренников, А. Звягинцев, Ю. Быков, И. Демичев, Е. Шагалова и др.) и вольно или невольно переносящих в кино театральную стилистику.

Фильм Е. Шагаловой «Однажды в провинции» – это фактически вариант знаменитой пьесы Т. Уильямса «Трамвай „Желание“», но, как это принято в эстетике постмодерна, лишенный сложности психологических мотивировок.

Картина К. Серебрянникова «Изображая жертву» – практически полностью перенесенная на экран одноименная пьеса со всеми присущими ей условностями. Но если в театре мы можем допустить, что в каком-то плавательном бассейне можно утопить человека, то на экране, видя мелкий, прозрачный и до предела заполненный людьми резервуар, в эту историю пове-

речь непросто. Если в театре мы пропускаем мимо ушей утверждение о том, что рама окна захлопнулась от того, что персонаж резко затворил дверь, то, глядя на экран, вспоминаем, что в жизни эти явления происходят в обратном порядке – окно захлопывается после того, как дверь резко открыли. Да и должности такой (человек, изображающий жертву) в милиции-полиции, как известно, нет и никогда не было – фигуру жертвы изображает большая кукла. Значит, следует предположить, что режиссер в данном случае специально доводит ситуацию до условности и абсурда, мало заботясь о том, что зритель, благодаря своему жизненному опыту и долговременной памяти, невольно сопоставляет то, что он видит на экране, с тем, что он знает. Потому что художественная убедительность в реалистическом фильме возникает в том числе и по той причине, что зритель верит в то, что происходит на экране.

Художественная убедительность фильмов-фэнтези, фильмов-сказок, киномузиклов зиждется совершенно на другом – зритель сразу понимает и принимает «правила игры», которые определяют его отношение к экранному повествованию и позволяют органично воспринимать условность и любые отклонения от «правды жизни».

Гораздо сложнее соединять реальное и условное в фильме, который по форме представляет собой как бы художественное отражение реалий окружающей нас жизни.

В истории кино можно найти ряд примеров удачного сочетания реалистического и условного обозначения пространства, благодаря чему зритель быстро понимает смысл создания такого рода художественного пространства. В «Кабинете доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1920) – это мир, созданный воображением безумного доктора, подчиняющего своей воле других людей; марсианские эпизоды в «Аэлите» (реж. Я. Протазанов, 1924) – это сон героя, существующего в совершенно реалистическом земном пространстве; в «Сюжете для небольшого рассказа» (реж. С. Юткевич, 1969) использование рисованных фонов подчеркивает условность истории, почерпнутой из писем Антона Чехова и Лики Мизиновой.

Еще легче зрителю принимать экранные «правила игры», если режиссер четко разделяет изобразительно стилистику «реального» и «условного». Именно так поступает Ален Рене в фильме «Мой американский дядюшка» (Франция, 1980), включая в совершенно реалистическое повествование о жизни героев аналогичные примеры из мира животных, которые демонстрируют актеры, надевшие на головы нелепые маски крыс. В фильмах «Маргаритки» и «Дом, который построил Джек» доминирует характерный для постмодернизма коллажный принцип, благодаря чему зритель тоже сразу понимает, как надо воспринимать пространство очередного эпизода. Фильм того же фон Триера «Догвилль» (2003) представляет собой блистательный эксперимент с вовлечением зрителя в изначально заявленное условное пространство, схожее с театральной сценой, но снятое на площадке кинопавильона, помеченного условными обозначениями.

Постмодернизм в его наиболее характерных образцах предполагает своего рода игру, в частности повторение чего-то прошлого, известного, но в ином контексте, при этом нередко используется юмор или ирония. И зритель всегда готов принять откровенную выдумку и фантазию автора, если тот соблюдает правила игры, но отторгнет увиденное, если эту фантазию ему

начнут выдавать за нечто реальное и достоверное (исключение тут – жанр мокьюментари).

Что касается юмора, то в авторских фильмах он, как правило, напрочь отсутствует. Но и разделения реального и откровенно условного тоже не происходит, в результате чего сочетание реальной фотографической фактуры, свойственной специфике кино, с откровенно условными ситуациями вызывает двойственное чувство. Так, в фильме «Кочегар» (реж. А. Балабанов, 2010), одном из последних фильмов нулевых, созданных в такой гибридной стилистике, поступки героев и среда, в которой они существуют (в своих предыдущих фильмах режиссер уделял внимание воссозданию на экране убедительной среды), совершенно условны. Условна кочегарка, где герой спокойно сжигает время от времени поставляемые ему киллером трупы, – почему-то никто, кроме киллера и каких-то детей, в эту кочегарку не заглядывает, хотя, как известно, подобный объект постоянно и особо тщательно контролируется. Откровенно условно пространство городка, в котором происходит действие: на улицах его даже днем совершенно пустынно, лишь персонажи фильма долго пробираются по узким протоптанным в снегу тропкам. Встречается в фильме и откровенное нарушение элементарной бытовой правды и логики: когда убийца, прикончив дочь героя, уходит, зритель видит в камине горящие поленья; спустя два дня в этой же комнате появляется герой фильма, и в камине по-прежнему полыхает огонь. Коль скоро опытный режиссер оставил в фильме этот противоречащий здравому смыслу кадр, то, вероятно, негаснущий огонь надо трактовать как библейский символ очищения, либо как неопалимую купину и т.п. – по желанию зрителя или критика.

В фильмах других, менее именитых режиссеров, работающих в стилистике арт-кино, несоответствие происходящего на экране бытовой правде, тоже, вероятно, мотивируется тем, что в современном искусстве жизненная достоверность не обязательна. Например, уже в самых первых кадрах фильма «Путешествие с домашними животными» (реж. В. Сторожева, 2007) внимательный зритель обнаружит уйму неувязок. Перед домиком стрелочника и его жены-молочницы почему-то выставлено с десяток больших алюминиевых бидонов для молока, как на молочно-товарной ферме, хотя у них всего лишь одна коровенка. Стрелочник долго тащит по насыпи огромный бидон с молоком – для машиниста, притормозившего почему-то локомотив в сотне метров от сторожки. Это нужно авторам для того лишь, чтобы персонаж, надорвавшись, рухнул замертво и сюжет пошел в нужном им русле. Машинист, не получивший молока, уводит свой состав по однокорейке, а спустя несколько минут по этой же колее проносится встречный состав. А еще через несколько эпизодов на экране без всяких объяснений появляется невесть откуда взявшаяся вторая железнодорожная ветка, по которой помчит на дрезине освободившаяся от мужской тирании героиня.

В фильме С. Лозницы «Счастье мое» приблизительность ситуации, условность среды, необязательность мотивировки поступков героев пронизывают почти каждый эпизод картины. Уже первые кадры – своего рода камертон, настраивающий зрителя на то, чтобы он забыл о реализме и достоверности происходящего и попал в иной мир, живущий по своим непонятным зрителю законам: на экране комната, в которой сидит женщина (больше она ни разу не появится); в другой комнате появляется мужчина, молча что-то

собирает и уходит, чтобы отправиться на грузовой машине неизвестно куда и неизвестно зачем с каким-то непонятным грузом.

В середине фильма в машину подсаживается мужчина лет шестидесяти и принимается рассказывать герою историю, которая произошла с ним, когда он возвращался с войны в 1945 г., что выливается в иллюстрирующую его рассказ отдельную экранную новеллу. Затем попутчик исчезает так же внезапно, как и появился, и зрителю остается лишь предполагать, что это был некий условный персонаж (потому что реальному участнику войны в наши дни должно быть не менее ста лет). Далее герой-водитель оказывается на пустыре, где его машину пытаются ограбить, но вместо того чтобы поменять дислокацию, он остается на том же месте и получает вполне ожидаемый удар по голове, после чего в его жизни начинают происходить фантастические события.

Конечно, уровень профессионализма и таланта различен у разных авторов арт-кино. Скажем, вряд ли можно сравнивать «Возвращение» А. Звягинцева или «Дикое поле» М. Калатозишвили с фильмами «Счастье мое» или «Небо. Самолет. Девушка». В данном случае речь идет лишь об общих стилистических приемах, присущих всем авторам отечественных арт-фильмов, а именно об условной трактовке ситуаций и реальной среды, что входит в противоречие с миметической природой кинематографа.

Продолжая аналогию между отечественным артхаусом начала XXI в. и культурными традициями Средневековья, к которым стилистика авторских фильмов первого десятилетия XXI в. ближе, чем к постмодернизму в его привычных формах, нельзя не отметить также, что этим картинам, как и многим художественным произведениям Средневековья, свойственно притчевое начало, оперирования архетипами, протосюжетами и символами.

Конечно, создание фильма в жанре притчи, параболы или развернутой метафоры – отнюдь не новое явление, присущее лишь отечественному авторскому кино. Достаточно вспомнить «Пустыню Тартари» (реж. В. Дзурлини, 1976) или «Репетицию оркестра» (реж. Ф. Феллини, 1978). Однако в названных фильмах можно видеть и убедительные мотивы поступков героев и детально воссозданное пространство, в котором существуют и с которым взаимодействуют персонажи. Притчевый характер этих картин становится окончательно понятен лишь ближе к финалу (в «Репетиции оркестра» это удары разрушительного чугунного шара, которым сносят дома, в стену здания, где оркестранты заняты выяснением отношений и протестом против диктата дирижера; в «Пустыне Тартари» томительное ожидание неизбежного рокового события завершается появлением на горизонте похожей на мираж массы всадников). То есть метафора и иносказание рождаются здесь из насыщенной бытовыми деталями истории.

Надо заметить, подобное сочетание реальной истории и трактовки ее как обобщения каких-то явлений изначально было свойственно притче – достаточно вспомнить евангелистские истории о рабе, зарывшем свой талант в землю, о человеке, построившем дом на песке, о блудном сыне и т.д.

Сегодня в мировом кино можно также найти примеры гармоничного сочетания сугубо реалистических, насыщенных живыми бытовыми деталями эпизодов с притчевой, многозначной их трактовкой. Таков известный фильм румынской «новой волны» «Смерть господина Лазареску» (реж. К. Пуу,

2005), где явно видны аллюзии с различными архетипами. Уже имена персонажей дают для этого основание – Лазарь, Авраам, Данте, Ангел (последнее – имя хирурга, к которому в конце концов попадает герой). Хотя своего рода ангелом-хранителем простого человека с окраины скорее можно назвать сестру скорой помощи Миоару, которая не покидает его, преодолевая равнодушные людей, занятых своими проблемами. То есть фильм, насыщенный бытовыми, узнаваемыми реалиями и ситуациями, представляет собой фактически развернутую метафору столкновения жизни и смерти, сострадания и равнодушия, суетного и вечного. Но именно наполненность его живыми характерами, выразительными деталями и репликами вызывает у зрителя эмоциональный отклик. В параболах же, которые предлагают авторы отечественного артхауса, нет места ни романтике, ни глубокому психологизму, ни юмору, ни радости узнавания реальности в художественных образах.

«Как и в фотографии, в кино все зависит от „правильного“ соотношения реалистической и формотворческой тенденций, – подчеркивал З. Кракауэр, – а правильным оно будет лишь тогда, когда формотворческие стремления создателя фильма послушно следуют за реалистическими, не пытаясь подавить их» [11. С. 67]. В отечественных артхаусных фильмах формотворчество свелось в основном к насилию над тем, что Ф.М. Достоевский называл «живой жизнью»: многомерная реальность в них нередко изначально подгоняется под *умозрительную* идею авторов, в результате чего при просмотре таких произведений у отечественного зрителя, привыкшего к традиционным для отечественной литературы, театра и кино реализму, психологической мотивации и точности в деталях, остается ощущение заведомой заданности рассказываемой истории и приблизительности показываемых ситуаций и характеров.

Говоря о механизме восприятия фильма зрителем, исследователь восприятия фильма критиками и массовой аудиторией Я. Тяжлов отмечает, что «Единственным способом индивидуальной оценки информации, транслируемой средствами массовой коммуникации, является ее соотнесение с областью непосредственного актуального жизненного опыта реципиента» [12. С. 32], и это подтверждается многочисленными отзывами зрителей на просмотренные ими артхаусные фильмы. Так, рецензируя в интернете фильм Е. Шагаловой «Однажды в провинции», руководитель калужского клуба любителей интеллектуального кино С. Никулин пишет: «Режиссер изо всех сил старается передать на экране все ужасы провинциальной жизни, о которых она слышала, читала, смотрела в телевизионных новостях. Искусственность всего построения выдают детали, режущие глаз на протяжении всей картины. Режиссер снимала фильм не о провинции, а о своем представлении о провинции, что не смертельно, но, учитывая общий нравоучительный пафос, несколько карикатурно, а местами откровенно смешно» [13].

Искусственность моделируемой действительности в артхаусных фильмах отмечает и один из исследователей творчества А. Звягинцева, подчеркивая, что «мир его фильмов – искусственный, бесплотный универсум неких условных сущностей», напоминающий «серию художественных фотографий, сделанных в элитном фотоателье, в которых перемещаются актеры-марионетки, полностью лишённые человеческих черт и эмоций. Смысловый вакуум возникает в фильмах Звягинцева от перенасыщения языковой струк-

туры фильма кинематографическими аллюзиями, призванными делать убедительной некую глобальную историю, предельно лишенную любой конкретики» [14. С. 229–230].

Культурологи, философы и киноведы, склонные видеть в произведениях российского артхауса нечто радикально новое и перспективное, наоборот, находят достоинства этих картин в обнаруживаемых ими иносказаниях, символах, архетипах и различного вида интертекстуальности. В результате такого рода герменевтический анализ превращается нередко в субъективное толкование смыслов, которые хотел вложить режиссер в тот или иной кадр или эпизод (часто сам того не подозревая).

В одном из своих интервью режиссер Роман Балаян поведал поучительную историю о том, как некий ученик Юрия Лотмана прислал ему письмо с подробным анализом его картины «Полеты во сне и наяву», где чуть ли не каждому плану давал свое семиотическое объяснение: «Например, в фильме есть кадр, где главный герой бежит по полю к стогу сена. А на нем кроссовки с красной подошвой. Критик писал: „Это не просто подошвы. Потому что у него горит земля под ногами!“ А я вспоминаю, как на площадке орал на режизитора: „Дура, ты что, не могла найти обувь с нормальными подошвами?“...» [15].

Конечно, случай, описанный режиссером, анекдотичный, но он заставляет задуматься о степени корректности оценки фильма при сугубо семиотическом подходе к трактовке кинообразов, что свойственно сегодня ряду исследователей экранного творчества, выводы которых строятся на основе их субъективного восприятия, оставляя в стороне эстетическое наполнение описываемых ими ассоциаций и аллюзий и не учитывая восприятие фильма различной аудиторией.

Один из примеров такого подхода к анализу артхаусных фильмов – статья известного культуролога Н.Н. Гашевой, посвященная фильмам с притчевым началом. «Современное российское кино выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативности, опредмечивая сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической, декоративной и орнаментальной раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в формах метафорического и символического киномонтажа» [2. С. 5], – пишет она, и в подтверждение своих слов трактует далее символику и интертекст ряда эпизодов артхаусных фильмов.

В образе показанной в «Юрьевом дне» коммуналки исследователь обнаруживает «мотив вавилонского столпотворения»; в изображении подожженного кем-то куста – «неопалимую купину – горящий ветхозаветный куст, увиденный Моисеем, которого Господь благословил на спасение своего народа»; в эпизоде отмывания героиней тела уголовника от грязи и крови – «сюжет снятия с креста и оплакивания Иисуса Христа девой Марией» [2. С. 7–8] и т.д. Кадр из фильма М. Разбежкиной «Яр», где баба-возница по-матерински прижимает к себе заблудшего странника, трактуется исследователем как «глубоко-символический образ», в котором «визуально-акустическая семиотика режиссерской точки зрения включает <...> культурософский контекст Н. Бердяева „нечто бабье в русской душе“» [2. С. 7], хотя

в фильме женщина-возница не прижимает к себе попутчика, а дает ему возможность прикурить, закрыв его спиной от ветра.

Между тем обычный (и даже эстетически подготовленный) зритель не склонен постоянно искать в фильмах скрытую символику и ассоциации, а уж тем более трактовать каждый кадр или эпизод как некую метафору. Зритель способен воспринимать художественный подтекст лишь тогда, когда его заражает эмоционально сам «текст». А это возникает в том случае, если реципиент верит в то, что видит на экране, и воспринимает суть рассказываемой ему истории (нарратив) не только умом, но и сердцем. Достаточно выйти в интернет, чтобы понять, насколько радикально отзывы подавляющего числа зрителей расходятся с тем, что увидела в фильме «Яр» уважаемый доктор культурологии:

«Картина с запутанным сюжетом. Повествование сбивчивое, все время перескакивающее с одного на другое, не дающее разобраться, что к чему...».

«Фильм напичкан сценами, в которые не веришь...».

«Режиссер создала какой-то невероятно тяжелый неподвижный пласт, который меня, например, просто задавил...».

«Как актеры ни старались, а все происходящее выглядит ненатурально, <...> персонажи сочетают в себе излишнюю реалистичность с излишней театральностью» [16]. И т.д.

Эти мнения зрителей подтверждают нашу гипотезу о том, что откровенное несоответствие экранного изображения тому реальному, что видит и знает зритель о жизни из собственного жизненного или культурного опыта, вызывает у него в целом недоверие к экранному повествованию и в итоге разрушает художественное пространство фильма. Гибридность, проявляемая в неорганичном сосуществовании на экране кинематографической фактуры с условными ситуациями и театральными приемами, для зрителя выглядит неестественной, фальшивой, а перенасыщенность символами и интертекстуальными ассоциациями перегружает киноповествование, лишает его многомерности и непосредственности, обнаруживающих поэзию в узнаваемых объектах и явлениях, и именно это вызывает отторжение стилистики артхауса нулевых у основной части зрительской аудитории.

Подводя итог анализу специфики российских авторских фильмов, созданных в начале XXI в. и определяемых рядом исследователей как новые стилистические формы, порожденные постмодернизмом и, соответственно, требующие совершенно нового подхода к их эстетической оценке, следует отметить, что почти всем этим фильмам свойственно сочетание реалистической, порой даже натуралистической фактуры и явной условности ситуаций и характеров персонажей, а также стремление к притчевости, символам, метафорам.

Размышляя о появившихся в начале XX в. новых художественных течениях, в частности символизме, исследователь Татьяна Фурман отмечает: «Феномен „развивающейся переходной культуры“ характеризует такую стадию становления национальной культуры, когда процесс секуляризации приобретает необратимый и прогрессирующий характер, когда культура начинает искать и находить иные основания для своего саморазвития. Особенность символистов заключалась в том, что они были заняты поиском компромисса между старыми традициями и новыми культурными веяниями» [17]. Совре-

менное артхаусное кино, тяготеющее к символам, метафорам, архетипам, также оказалось в пограничной ситуации. Используя традиционные формы фиксации жизненных реалий, авторы артхаусных фильмов применяют при этом способ адиционной наррации с элементами сюжетной условности, что близко как эстетике Средневековья, так и мироощущению постмодерна, создавая в результате экранные истории притчевого характера, что нередко входит в противоречие со спецификой кинематографической трактовки реальности.

При этом нам кажется, что произведения отечественного артхауса вряд ли можно с полным основанием отнести к постмодернизму, поскольку в них далеко не всегда обнаруживаются характерные черты и приемы, свойственные постмодерну, – ирония, игровая стихия, свободная форма повествования, прихотливые темпоральные переходы, жанровая диффузия и т.п. В отличие от таких фильмов, как, скажем, «Зет и два нуля» П. Гринуэя, «Дом, который построил Джек» Ларса фон Триера, «Два капитана 2» С. Дебижева, «Даун Хаус» Р. Качанова, «Нирвана» И. Волошина и ряда других картин, созданных в стилистике постмодернизма, в артхаусе нулевых невозможно найти ни иронию, ни интертекстуального цитирования, ни переключения жанровых регистров. Эти фильмы созданы скорее в стилистике критического реализма, но при этом без свойственной данному направлению проработки характеров персонажей, мотивированности их поступков, воссоздания на экране убедительной среды.

В результате специфика миметической природы кинематографа входит в противоречие с искусственностью сюжетных построений и приблизительностью окружающего персонажей пространства. И дело не только в том, что стремление к притчевости, символизму и обобщениям неизменно влечет за собой слабую проработанность характеров персонажей и психологических нюансов. Как показывает практика, гармоничное существование аудиовизуальных образов в структуре фильма, претендующего на иносказание или на развернутую, концептуальную метафору, вполне возможно, если авторы создают на экране убедительное художественное пространство.

Таким образом, вряд ли правомерно утверждать, что «новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность», представленные артхаусом 2000-х, могут быть определены как некое радикально новое художественное направление, которое необходимо трактовать, исходя из иных эстетических критериев. Скорее всего, эти фильмы, которые с определенными оговорками можно отнести к постмодернизму, обозначили переход той части российского кино, которое претендует называться искусством, в некий иной принцип трактовки художественного пространства и не более того. Каким окажется российское киноискусство XXI в., покажет будущее.

Литература

1. Хренов Н.А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2 (3). С. 67–74.
2. Гашева Н.Н. Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х гг. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2016. № 5. С. 5–12.
3. Яковлев Л.С. Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. 2011. № 2. С. 94–107.

4. Литвинцева Г.Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2 (7). С. 43–53.
5. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. 495 с.
6. Бурлака Л.В. Образ Средневековья в культуре постмодерна : дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2007. 160 с.
7. Кичин В. Алгебра гармонии. Иван Вырыпаев о своем фильме «Эйфория» // Российская газета. 2006, сент. № 4166.
8. Прилепин З. Санья. М. : AdMarginem, 2007. 368 с.
9. Кориунов В.В. Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 82–88.
10. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XI–XIII веков. М. : Искусство, 1978. 176 с.
11. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. 424 с.
12. Тяжлов Я.И. Медиапросветительский потенциал кинокритики в современных российских средствах массовой коммуникации : дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2016. 256 с.
13. Однажды в провинции. URL: <https://www.megacritic.ru/film/odnazhdy-v-provincii> (дата обращения: 20.01.2019).
14. Попов А.С. Кинематограф 1990–2000-х гг. и изменение ценностей в российском обществе // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. № 1. С. 228–231.
15. Полеты во сне и наяву. URL: <http://www.dnevkin.ru/allfims/polyotyvosneinayavu.html> (дата обращения: 27.02.2019).
16. Яр // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/400127/> (дата обращения: 27.02.2019).
17. Фурман Т.Г. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты : дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2009. 151 с.

Vitaly F. Poznin, Russian Institute of Art History (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: poznin@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 109–123.

DOI: 10.17223/2220836/42/10

RUSSIAN ARTHOUSE FILMS OF THE EARLY XXI CENTURY: FEATURES OF ARTISTIC STYLE

Keywords: cinema; postmodernism; artistic space; style; aesthetic hybridity.

Contemporary Russian theater and cinema are approving a new aesthetic paradigm that implements such principles of postmodernism as deconstruction, relativism, a mixture of various types, genres, and stylistic devices. The purpose of this article is to identify the most characteristic stylistic features of Russian arthouse films of the 21st century. The author's task was to show that this style is not something radically new, as some art critics and cultural experts try to present.

Using the methods of hermeneutic, art history and comparative analysis, the author identifies the methods and techniques of creating a special art space that are characteristic of modern Russian arthouse. These are combining real and conditional, concrete and symbolic, psychology and parable, recognition of everyday realities and explicit functionality of the characters.

Based on the idea expressed by a number of scientists that there is much in common between the state of the modern world (that is, what is now called postmodernism) and the public consciousness of the Middle Ages, the author of the article puts forward a hypothesis about the similarity of the stylistic techniques of the Russian arthouse with the aesthetics of the Middle Ages. First of all, arthouse films bring closer to the literature and art of the Middle Ages such a characteristic as hybridism, i.e. combining different styles in one work, in particular, combining a realistic image with a parable form and symbols and an artistic interpretation of space as a background that weakly interacts with characters. First of all, Russian arthouse films brings closer to the literature and art of the Middle Ages such a characteristic as hybridism, i.e. combining different styles in one work, using, along with a realistic depiction of the parable form and symbols and artistic interpretation of space as a background that weakly interacts with characters.

One of the reasons for the emergence of a new aesthetic interpretation of art space in modern Russian literature and cinema was the radical changes that took place in Russia in the 1990s. The

disappearance from the world map of a huge country called the USSR and the loss of familiar landmarks and stereotypes could not but affect the worldview of artists, writers and filmmakers trying to artistically comprehend what is happening.

The conclusion that follows from the analysis is that many principles of the aesthetics of postmodernism were reflected in the style of the arthouse films of 21st century, with the exception of such traits inherent in the best postmodern examples as humor, irony, game element and non-linearity of narration. The coexistence of real and clearly conditional art space in such films contributes to the fact that the cinematic texture contradicts conditional situations and characters, causing the viewer to feel art inorganic.

Analyzing the perception of art films by experts and the audience, the author concludes that the assessments of art critics and viewers are largely diverging for the same reason: viewers mostly perceive author films as works of a realistic style but can not find in them psychological characteristics of the heroes and the motivation of their actions, i.e. the traits inherent in realism; experts evaluate these films based on the presence of the elements of symbolism and metaphorism and metaphysical and universal image of reality.

References

1. Khrenov, N.A. (2011) "Novaya volna" v rossiyskom kinematografe: fil'my A. Zvyagintseva ["New Wave" in Russian Cinematography: A. Zvyagintsev's Films]. *Teoriya iskusstva i khudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka*. 2(3). pp. 67–74.
2. Gasheva, N.N. (2016) Integrity of cinematic utterance of the 2000s independent films in Russia. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta – Herald of Vyatka State University*. 5. pp. 5–12. (In Russian).
3. Yakovlev, L.S. (2011) Rossiyskoe kino v epokhu smeny paradigmat [Russian cinema in the era of paradigm change]. *Teoriya iskusstva i khudozhestvennoe voobrazhenie XXI veka*. 2. pp. 94–107.
4. Litvinseva, G.Yu. (2011) Hyperreality in the Postmodern Epoch. *Vestnik SPbGUKI – Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture*. 2(7). pp. 43–53. (In Russian).
5. Mankovskaya, N.B. (2009) *Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskiy rakurs* [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. Universitetskaya kniga.
6. Burlaka, L.V. (2007) *Obraz Srednevekov'ya v kul'ture postmoderna: dissertatsiya* [The image of the Middle Ages in the culture of postmodernism]. Philosophy Cand. Diss. St. Petersburg.
7. Kichin, V. (2006) Algebra harmonii. Ivan Vyrpaev o svoem fil'me "Eyforiya" [Algebra of harmony. Ivan Vyrpaev about his film "Euphoria"]. *Rossiyskaya gazeta*. 8th September.
8. Prilepin, Z. (2007) *San'kya* [Sankya]. Moscow: Ad Marginem.
9. Korshunov, V.V. (2011) The Temporal Structure of the Film "How I Ended This Summer" by Alexei Popogrebski. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 2(3). pp. 82–88. (In Russian).
10. Yastrebitskaya, A.L. (1978) *Zapadnaya Evropa XI–XIII vekov* [Western Europe in the 11th – 13th centuries]. Moscow: Iskusstvo.
11. Kracauer, S. (1974) *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Nature of Film. The Redemption of Physical Reality]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
12. Tyazhlov, Ya.I. (2016) *Mediaprosvetitel'skiy potentsial kinokritiki v sovremennykh rossiyskikh sredstvakh massovoy kommunikatsii* [Media educational potential of film criticism in modern Russian mass media]. Philology Cand. Diss. Belgorod.
13. Megacritic.ru. (n.d.) *Odnazhdy v provintsii* [Once in the province]. [Online] Available from: <https://www.megacritic.ru/film/odnazhdy-v-provincii> (Accessed: 20th January 2019).
14. Popov, A.S. (2011) Cinema in 1990–2000 and the change of values in Russian society. *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 1. pp. 228–231. (In Russian).
15. Dubinsky, A. (n.d.) *Polety vo sne i nayavu* [Flights in dreams and in reality]. [Online] Available from: <http://www.dnevkino.ru/allfims/polyotyvosneinayavu.html> (Accessed: 15th February 2019).
16. Kinopoisk.ru. (n.d.) *Yar KinoPoisk* [Yar KinoPoisk]. [Online] Available from: <https://www.kinopoisk.ru/film/400127/> (Accessed: 27th February 2019).
17. Furman, T.G. (2009) *Russkiy simvolizm kak yavlenie perekhodnoy kul'tury: literaturnye manifesty* [Russian Symbolism as a Phenomenon of Transitional Culture: Literary Manifests]. Culture Studies Cand. Diss. Nizhnevartovsk.

УДК 130.2-028.63

DOI: 10.17223/22220836/42/11

Е.В. Рябинина, И.И. Коваленко, А.Н. Хорошев

ПРОСТРАНСТВО ИСТОРИЧНОСТИ В ЦИФРОВОЙ ПАРАДИГМЕ КУЛЬТУРЫ

Раскрыта превращенная форма историчности, виртуальная природа которой определена цифровым кодированием пространства – базового символического сценария культуры. Средствами «герменевтического понимания», сообразного интерпретационным возможностям виртуального опыта, выявляется самоотрицание историчности через взаимную представленность либерально-демократических резонансов и унификации и распадение воли к истории. Пространство – мыслимое качество – гипотезирует в performance-эффект, а историчность – в quasi-одновременность условно-неявленного прошлого. Субъект актуально дан в аффективно-телесной экспрессии, а значит, он есть отмена полноты себя, протезируемая свойствами цифрового континуума.

Ключевые слова: историчность, виртуальное, пространство, quasi-одновременность, бытие-нонсенс.

Постановка проблемы

Под формой субъекта культуры на настоящий момент выступает социальное качество, в котором будто бы объединяются полюсы истории. Такое качество являет собой следствие само-основного статуса информационной технологии – определителя социальной эмпирии – и одновременно поднимает архаический тип отношений. **Актуальная тема** исторического самосознания субъекта разворачивается, таким образом, в следующую лемму: историчность является *способом многомерной реализации онтологических констант социального* и являет нам характеристику жизнотворчества, представленного явлениями *la vertu* (добродетель, мастерство). Как предмет культурного сознания историчность является *континуальным единством событий в субъекте* и гарантируется, следовательно, его экзистенциальной истиной. Абсолютно значимая, она, тем не менее, претерпевает в цифровой парадигме мутацию вплоть до исчезновения – из-за абсолютизации собственной атрибутивной способности *la vertu*. Обратиться к своей историчности – означает для субъекта изыскать опорные структуры в опыте социума. А их ассимиляция означает, что субъект является именем сущего, имеющим в-себе *carte blanche* на впадение в забытие и реализующим этот сценарий для-себя. Неясные компенсаторные фабулы и раз-именования становятся носителями онтологической «истины». Видимо, «виртуальная история» получила изрядную популярность в широких читательских кругах именно по этой причине.

Что же касается бытия-смысла, то эта онтологема соответствует двойственному статусу экзистенции, которая обеспечивается и даже усовершенствуется так называемыми благами цивилизации. Однако в социально-экологическом отношении, а также в аспекте социокультурной самоопределенности движется к аннуляции – на фоне констатации «смерти субъекта», звучащей в течение столетия, равно как и идей о его рассеивании и

«раздавании» себя в вещи – и наконец массовизации индивида, чье функциональное взаимодействие с другими требует лишь чувственно-телесного наличия, при котором *a priori* не предполагается целостность (субъект). Смена трансцендентальной вертикали на экзистенциально-онтологический горизонт *Dasein*, видимо, была стадией процесса уяснения и интерпретации феномена «Я» как собственно коммуникативного, поскольку таким образом актуализируется не результирующее состояние, а скорее константа человеческой субъективности.

Исчезновение иерархической структуры истории сокрушительно, хотя и ожидаемо, учитывая аксиологическую амбивалентность идей уникаума и сообщества, природной полноты жизни и благ цивилизации. В аспекте континуума культуры, тем самым, всеобщность отношений (пространство) становится тотальностью коммуникации, а темпоральность экзистенции – *quasi*-одновременностью. Объективность законов зиждилась на тех же основаниях, что и религиозная традиция, т.е. на аксиоматических принципах, утраченных по мере распада воли к истории. Действительно, собиратели фактов напоминают жрецов перед «паствой», живущей здесь-и-сейчас и не спешащей к алтарю, и взаимно аннулируют реальность друг друга. Поскольку онтология прошлого (как экспликация) является идеальной, то «легитимация» домысла становится явлением, равнозначным либеральной идеологии. Право на домysel – часть права на своеволие в не-иерархичной реальности. Домysel – уже не экзистенциальный миф. Он также является компенсаторным, однако ироничным и преднамеренным, и предстает версией истории *a priori* виртуальной. Домysel манипулирует направленным воображением своей, иногда не знакомой с первоисточниками аудитории. Для того чтобы определиться между домyselом и смыслом, необходимо разыскать момент воли к смыслу в рамках самой историчности, что, на наш взгляд, реализуется через анализ ее виртуальной специфики.

Анализ исследований и публикаций по проблеме предполагает прежде всего выявление категории историчности. Необходимо обратить внимание, что введенный В. Дильтеем [1] термин *Geschichtlichkeit* имплицитно включает в себя всеобщую связь как концепт, представленный континуальным единством субъекта. Экзистенциальная его основа – потребность упорядочить время перед лицом необъятного – отчетливо выражена еще в знаменательном шекспировском «...порвалась связь времен».

Априорный мотив исторической интенции выступает в номинации К. Ясперса [2], где историчность является содержанием субъекта, обращенного к его трансцендентному качеству, – что и обусловило ориентиры понимания историчности, используемого в нашей статье. Трансформация историчности в интерактивную *quasi*-одновременность является результатом развития идеи субъекта вплоть до категориального переосмысления, представленного теорией коммуникативной рациональности Ю. Хабермаса [3].

Сформулированные этими выдающимися теоретиками позиции являются собой, на наш взгляд, полярные градации качества, именуемого субъектом. В первом случае речь идет о трансцендентальном единстве апперцепции; во втором же – о горизонте коммуникации и понимания. А значит, для анализа трансформации одного статуса в другой – приведенный к пространственной очевидности *online*-деятельностью индивида – существенно понимать «за-

кон» таких преобразований. Для уяснения виртуальной специфики историчности важно учитывать социально-философские и культурологические идеи об унификации форм и практик преобразования отношений обмена и референции.

В знаменательном труде Х. Ортеги-и-Гассета, написанном в период между двумя мировыми войнами, «восстание масс» уже трактовано в единстве социально-экономических и техногенных оснований. Что касается состояния историчности, то существенным является обращение философа к превращенным формам и, в частности, к ремифологизации как некоему ферменту культурной реальности. Масса, «совместное качество, ничейное и неотчуждаемое» [4. С. 309], является ассимиляцией индивида в интерактивных актах, каждый из которых задействуют отдельные функции. Масса не в состоянии удерживать цивилизацию, которая *a priori* «является искусственной, требует искусства и мастерства» [Там же. С. 327] и неминуемо разрушает свои собственные гаранты. Ортега-и-Гассет рассматривал коллизию самоотрицания с позиций внутренней иерархичности культурного опыта, разоблачая «герметизм» невежества, которое, разумеется, не заинтересовано в истории.

Ключевые идеи касемо перипетий историчности сформулированы в дискурсах, объединенных под знаком постмодерна. Массовое и элитарное предстают как сопутствующие либерально-демократическому мировидению свойства одного и того же общего процесса. Так, в категориях симуляции и в эсхатологии обмена у Ж. Бодрийяра [5, 6] выражена онтологическая включенность виртуального в характеристику субъекта. Эсхатология субъекта, как и его археология, по сути, реставрировали священную историю в постмодерных формах нуминозного. Эсхатология обмена обозначает самоотрицание субъекта и историчности. Следовательно, под формой эмансипации случайности, которую отстаивает археология М. Фуко [7] выступает логика противоречия, отменяемая сугубо номинально. П. Козловски [8] с позиций апологии постмодерна доказывал теоретическую целесообразность единичного, поскольку ему соответствует моментальность. Аргумент в пользу открытости бытию – это действительно довод в защиту исторического забвения, как и приписываемая постмодерну миссия сделать субъекта достойным гибели. В данном отношении более адекватна суггестивная метафора «конца истории» у Ф. Фукуямы [9]. Эсхатологические настроения и номинативная ограниченность либеральной демократии взаимно представлены, и в аспекте *la vertu* овнешнены плоскостью экранного ландшафта коммуникации.

Интуиции онтологической границы сменились аналитикой цифровой парадигмы *ab ovo*, привнесшей в поле герменевтики идею первичности интерактивных принципов понимания, – а значит, *компенсаторную функцию виртуального по обеспечению потребности субъекта в субстанции*. Пространство является категорией сущности и в аспекте историчности реализуется присутствием, а на уровне переживания – причастностью. Речь идет об эффектах причастности – виртуальной безграничности и одновременности.

Мотив относительной автономии виртуального, понимаемого как происходящее *online*, – это и есть стремление сдвинуться с нулевой отметки «конца истории», выйти из состояния, адекватация которого ограничивалась добавлением «пост» или «транс» к категориям культуры. Негативная антропология «*vom Subjekt – zum Projekt*» [10] требует реставрации фигуры индивида. «Виртуальное» становится номинацией опыта, имеющего априорную пред-

посылку – «коммуникативный разум» и выражающего прагматическую онтологию. Поскольку разум является носителем коммуникативных целей и процессов, то быть – означает существовать как высказанное, направленное к *Verständigung*, качеству взаимного понимания [3].

Характерно, что в литературе смысл *Verständigung* отчасти сближается с концептом объективного духа у Г. Гегеля в силу взаимной представленности логики и социального бытия.

Имманентное развитие виртуальной сферы активно изучается. Прежде всего следует отметить онтологию виртуального бытия, разрабатываемую петербургской школой – В. Савчуком и его коллегами. Далее М. Журба предлагает категориальную версию данного феномена на материале «дигитальной матрицы мышления» и считает, что ее динамика направлена к «де-виртуализации» [11]. Ученый указывает, в частности, что «медиариски», наряду с удовлетворением запросов потребителя массовой культуры, несут смену нормативного социального кода – в данном случае письменного – на «культуру экранного кода» [11]. А она пренебрегает ориентирами, прежде всего моральными, которые традиционно выступали опорой социального поведения индивидов. Техники медиаконвергенции рассчитаны на манипулирование мотивацией – в рекламных целях, на основе компенсации архетипических образов – средствами «синтетической способности воображения» [10], специфичной для медиаформата. В аспекте пространства историчности значим жанр *storytelling* – «и технология, и особый способ ... творческой активности. Она... постоянно изменяется в *media*-пространстве и обуславливает появление трансмедийного универсума», являющегося «открытым для... преобразований, как бы призывая к его достраиванию... Аспект... достраивания ведет к сотворению... трансмедийных миров» [11. С. 117] и смещению виртуального в реальное измерение бытия. Явления такого рода существенны в связи с анализируемой нами проблемой. Самоценность виртуального обеспечивается аффективно-телесными проявлениями, которые затем сами себя вытесняют на периферию интерактивной манипуляции. В аспекте *hard problem of consciousness* (Д. Чалмерс (*Chalmers*) [12]) своевременным становится обращение к специфике *qualia* – «рядовых ощущений», поскольку компьютерные средства, в последнее время преимущественно смартфоны, буквально протезируют наши коммуникативные действия, психофизические возможности, эмоциональные состояния [13]. Влияние цифровых арт-практик, в частности дизайна звука и интерактивного музицирования, возбуждает моторику, привлекает ресурсы бессознательного, становится каналом виртуализации чувственно-эстетической сферы.

Таким образом, в разработке проблемы наблюдаются: 1) стремительная замена трансцендентального кода противоречия – на интерактивный код виртуального момента; 2) понимание атрибутивности виртуального – культурному бытию; 3) взаимная представленность обеих парадигм в аналитико-синтетической логике, фундирующей антропоидные схемы историчности.

Изложение основного материала

Массовизация духовности и телесности – явление обоюдного их обесценивания, которое, во-первых, прошло этап товарного фетишизма и, во-вторых, представляет собой новый онтологический виток игр индивида с

собственными экзистенциалами. Едва ли не самым популярным примером является Трикстер – максима иронии, сама являющаяся вторичной уже на уровне трагикомедии гротеска. Персонаж – делегат от субъективности не является «микрологом мысли» (П. Флоренский) [14], поскольку смыслы *a priori* сплющены в *мемы*. Зато Трикстер блестяще справляется с любыми перемещениями в историческом пространстве-времени, а значит, является мертвым и живым одновременно. Подобное «бессмертие» принципиально иное, нежели религиозные идеи или идеи дуализма о недоказуемости смерти, поскольку дух не имеет протяженности в отличие от материи. Виртуальный аппарат коммуникации с ее «лайками» и «дизлайками» является синтезом, подобным гомункулу. Вероятно, такой аффективно-телесный эрзац единственно возможен в отношении к рекреации субъективности после перехода прежнего культурного сценария целостности через нулевую отметку. Влечения виртуальной ипостаси могут быть, по нашему мнению, описаны по типу Желания у Ж. Лакана, однако обособленного, как улыбка Чеширского Кота.

Пожар в Нотр-Даме навсегда сделал храм иным и изменил ощущение моментального углубления в историю, во множество событий, которым отзывалась душа, лишь только мы ступали, как миллионы других людей, на истертый временем пол. Такое переживание сознания мы здесь именуем *историчностью пространства*, а на уровне субъекта оно выражается нами в понятии *пространство историчности* – мыслимая безграничность, скоординированная в-себе-и-для-себя и взятая в ракурсе переживания сознания.

Теоретические соображения витают над повседневностью и не затрагивают ее убедительных свидетельств подлинности витальных потребностей. На первый план выступает желание «всего и сразу», а на второй, следовательно, – компенсаторная идея априорной доступности дали и далекого прошлого, выношенная в формате техногенной цивилизации. Не есть ли это способ презреть смерть – обрядить ее в одежду шута, спрятать под маской Трикстера? Такие «смертельные номера» являются самообманом безрелигиозной души вместо символического бессмертия. Не менее характерным явлением представляется видимость априорной доступности универсального времени-пространства. Яркий пример представляют собой произведения литературного жанра с фантастически-приключенческими перипетиями – так называемая виртуальная история.

В данном жанре всячески акцентируется автономия случая, но он не является знаковым происшествием: унификация «героя» – *Homo Virtualis* – аннулирует место историчности. Отмена референтных отношений отменяет различие истины и лжи в *online*-универсалии, несущей поток онтологической сплошности смыслов и домыслов. Девальвацию факта возможно, на наш взгляд, считать симптомом диффузного обмена, который может быть не замечен, пока отзывается столь привычным при избыточности культуры невежеством, но становится угрожающим, когда по всем позициям жизненного выбора индивидов исчезает свобода.

Опять же, как в знаменательной фразе Шекспира, единство предстает утраченным, ностальгически желанным в контексте коллизии духа. «Мы чувствуем, что внезапно стали одинокими, что мертвые умерли всерьез, навсегда и больше не могут нам помочь. Следы духовной традиции стерлись. Все примеры... бесполезны. Все проблемы... мы должны решать *только в*

настоящем, без участия прошлого (курсив наш. – Е.Р., И.К., А.Х.)» [4. С. 317].

Однако имеет ли смысл скорбь по прошлому? Обязательно ли означает она, что мы помним свое рождение, призвание, имеем, в конце концов, свободу в установлении границы своего Я?..

Вероятно, томление по свободе, по метафизической родине, любви, по прошлому является в образно-психологическом плане способом противопоставить свое «Я» манипулятивным техникам социальности, что становится все более актуальным в формате цифрового диктата цивилизации. Существенно постоянное наличие гаджетов с мобильной интернет-связью в распоряжении каждого человека. После этого следующим логическим шагом может стать встроенный чип.

Как свидетельствует практика, провайдеры, предоставляющие услуги мобильной связи, все больше закрывают тарифы, где предусмотрены лишь услуги связи, а взамен предлагают более дорогие с обязательным включением интернет, вследствие чего большинство населения приобретает смартфоны. По достоверным данным, примерно 96,8% населения цивилизованных стран, а это 63% мирового народонаселения, пользуются смартфонами. В Испании, к примеру, в 2016 г. из тех людей, кто присоединился к сети Интернет, 91,7% сделали это посредством смартфонов. Смартфон – это самый большой функциональный гаджет для замены непосредственного общения: он всегда рядом, почти невесомый, содержит все контакты и обеспечивает возможность их одновременной реализации, расширяет ареал событий, в которых мы виртуально участвуем, в максимальной степени, и, разумеется, предоставляет доступ к информации. Вероятно, у потребителей даже не возникает вопроса, появляется ли при этом опыт, приобретают ли они знания [13].

Виртуальное пространство (в строгом понимании термина) становится средой воспитания податливой молодежи в духе массового сознания. Рекламный бизнес, как один из форпостов рынка, создает и пропагандирует медиаконвергентные технологии с многочисленными технологическими и эмоционально-психологическими каналами манипуляции массовым культурным и повседневным спросом.

Виртуальное качество пространства становится наглядным преимущественно посредством смартфонов. Пользователи могут ознакомиться, например, с аудиокнигами, а могут и виртуально участвовать в исторических событиях прошлого на основе цифровых программ. Тем самым *quasi*-одновременность приобретает мнимо-практический характер.

«Попадание» в прошлое стало одним из распространенных приемов в жанре фэнтези. Очевидно, что фэнтези значительно видоизменяет тенденции футурологической и космологической фантастики. Писатели-фантасты XX столетия – Станислав Лем, Айзек Азимов, Рэй Брэдбери, Клиффорд Саймак – выражали гуманистические идеи в форме повествования о будущем освоении вселенной или даже под знаком вариативности «теперь» – как Ричард Бах. Смысл же произведений таких авторов, как Артем Рыбаков, Борис Царегородцев, Влад Савин, Анатолий Дроздов, Константин Калбазов, Роман Злотников, Александр Конторович, существенно отличается.

Мотив «личного участия» усиливает эффект правдоподобия, формирует латентное представление о *произвольности исторического дискурса вообще*.

Попытки трактовать переломные события истории несут идею непредвиденности, дезавуируют мысль об объективности ее законов. Характерным историческим материалом, на котором развиваются сюжетные линии так называемых попаданцев, являются события Русско-японской войны и мировых войн XX в., тогда как подобные персонажи являются нашими современниками. В частности, Сергей Лысак фантазирует по поводу влияния героя на техническое развитие военно-морского флота в период Русско-японской войны («Поднять перископ», «У чужих берегов»), а Станислав Смакотин рассматривает тот же период с позиций влияния персонажа (цикл «Цусимский синдром») на ход боевых действий, а также внедрения новаций в технику ведения войны. Герой Дмитрия Зуркова (цикл «Бешенный прапорщик») попадает в тело офицера российской армии в период Первой мировой войны и стремится повлиять на ход ее трагических событий. Авторы абсолютного большинства произведений демонстрируют потребность в «исправлении ошибок» и «улучшении» истории.

На наш взгляд, «виртуальная история» ярко репрезентативна относительно специфики *Homo Virtualis*. Она связана совместностью культурных практик с таким явлением, как «протезирование» телесно-аффективной и коммуникативной сфер самореализации человека функционалом гаджетов. Разумеется, физические границы индивида не являются определяющими, в частности, в силу встроенности технического потенциала в социально-антропологический «модус» человеческого существа. Однако в настоящее время техногенная организация становится максимум субъективности. Не случайным стало уподобление психофизического единства отношению *hardware* и *software*. Логично, что *soft* в такой ситуации становится вариативным и легко отделяемым от *hard*-носителя, одновременно «мертвого» и «живого», непрозрачным касаясь подлинности своих психоэмоциональных проявлений, а они вряд ли уместны в коммуникации. Социально-ролевое пространство индивидов является не просто полиморфным, но – сплошным полем мистификации хаоса, а персона-метафора *Homo Virtualis* – уже не удвоением, а сущностной характеристикой цивилизованного человека.

В этой связи мы считаем целесообразным обратиться к термину *qualia*, который, по нашему мнению, в современном употреблении заменил представление о вторичных качествах и ноуменах. *Hard problem of consciousness*, по Д. Чалмерсу, в настоящее время предполагает выяснение природы «рядовых ощущений» [15], а следовательно, развивает кантианскую гносеологическую парадигму. В связи с особенностями *qualia*, т.е. способов ощущать, возникает вопрос достоверности не-рефлексивных данных. Очевидно, чувственные качества в условиях превращения традиционной коммуникации (и, вероятно, как внутренней, так и межличностной) в интерактивные действия изменяются и подвергаются «протезированию» в составе экстерриториального *Homo Virtualis*. Ибо связь между индивидами, с одной стороны, может сводиться к *online*-формату без осознанного дискомфорта по поводу качества их отношений (явление *digital delete*), а с другой – становится перманентной в силу постоянной возможности ее возобновления *online*.

Подобная связь, дистантная и одновременно гипертрофированная в своей абсолютной возможности, заряжает, видимо, и историческое сознание латентным конструированием пространственной доступности отдаленных реа-

лий. Индивиду, чьи реалии *a priori* искусственные, такое положение, следовательно, не кажется странным. Путешествие в «страну, где не ложатся тени», сводится к переключению регистров *Ego*. Оно, похоже, перебирает на себя субстанциональную роль, в забвении имперсональной инстанции – роль пустую, т.е. являет нам *меон индивидуального* начала.

Разумеется, такое состояние «по ту сторону» трансцендентального процесса задано, с диалектической точки зрения, качеством *Ego*, и, учитывая сообразность такого взгляда цивилизационно-прогрессистским реалиям, вполне им проясняется. Феномен тела, конституированный через взаимодействие со всем другим, несет вторжение в его границы. Вероятно, концепт «плоти мира» П. Флоренского отражает этот момент особенно проникновенно, а технический аспект социальности в полной мере реализует его. «Плоть мира» – феноменологический конструкт, который М. Мерло-Понти, независимо от номинации Флоренского, раскрыл в смысле телесности и чувственности. Важно, что Мерло-Понти в работе «Око и Дух» затрагивает виртуальные основы творчества и мировидения сообразно зрению человека: «Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, *подобно другим вещам, вплетено в мировую ткань* (курсив наш. – Е.Р., И.К., А.Х.). Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя... они становятся продолжением. Вещи... инкрустированы в плоть тела, составляют часть его полного определения... Видение... совершается среди вещей – там, где одно из видимых, обретая зрение, становится видимым для самого себя, а тем самым – видением всех вещей... где... сохраняется... нераздельность чувствующего и чувствуемого» [16. С. 14]. Глаза – по уникально точному выражению автора – это «компьютеры мира, склонные к видимому» [Там же. С. 17]. Феноменологический способ понимать природу целого определен Э. Гуссерлем в терминах горизонта и символической интенции. Позднее М. Мерло-Понти развивает идею живописи как духовного действия, которое «дает видимое бытие тому, что тривиальное зрение считает невидимым» [Там же]. Таким образом, своеобразная магия слитого с осознанием действия, визуализируясь средствами искусства, несет *la vertu* в ее радикальных основаниях – в единстве творческого акта и неизбежности смотреть в глаза истине, под формой не бывшего доньше, независимо от художественного или сугубо технического качества произведения. Вероятно, цементирующая роль музыки в массовой культурной повседневности и определяется «проявлением» такой магии в *performance* пространственности, причем максимальным, в силу способности музыки естественно включаться во все практики культуры. И как парадоксально выясняется, более явной, нежели в пространственных искусствах, доступности ей, музыке, сущностных характеристик пространства.

На материале искусства оказывается наблюдаемой и взаимосвязь времени и пространства в аспекте экзистенциальной экспрессии указанных характеристик при посредстве процессов художественно-эстетического сознания. Устанавливается таким образом и необходимость раскрыть природу конституированных и выраженных в текстах связей – созвучий, слов, форм, – с чем связаны нуминозные коннотации языка в психоанализе Ж. Лакана [17] и Ю. Крыстевой [18], а также пафос археологии нарратива в постмодерных

дискурсах. Выражение и коммуникация таят взаимную представленность вещей и их создания, процессуальность которого необходимо отсылает к истории.

Но процессуальность и временность экзистенции касаются и тела самой истории. Максима виртуальной реальности отражается в историческом повествовании через инверсию процессов, развернутых когда-то как телесная полнота действий и событий, в симулятивное пространство. То есть овеществление субъективности, отток ее в созданные вещи, деантропоморфизация, в которой пространство довлеет над индивидом, и отчуждение самого себя при раз-именовании и превращении социальности в фабулу, являются понятиями, несущими, по нашему мнению, логическую связь историчности и ее виртуально-пространственного самоотрицания. Виртуально-пространственное же качество определяется нами как *quasi*-гилетическое, т.е. одновременно и технологическое, и такое, в котором искусственный вневременной хаос отражает преобразование рядовых ощущений в выявление «постмодерной чувственности» при апофатическом отбрасывании фактичности истории. Преобразованная форма последней знаменует своеобразную двойную иронию, спекулирующую на трансцендентальном мышлении.

Выводы

Цифровая парадигма пространства иллюстрирует кризис историчности посредством динамики ее виртуального момента к инстанции бытия. Ибо в ракурсе пространственного переживания ясно, что оно становится осмысленным через образ движения на основе актуальной доступности протекания. Ментальное качество пространства в *performance*-эффектах преобразуется в готовое декларативное, а темпоральность истории в цифровом пространстве представлена совмещением градаций бесконечности и мнимой мгновенности в *quasi*-одновременности. Движение ретроспективного анализа от единства исторического и логического – через актуализацию субъекта – достигает состояния условно-неопределенного отношения к прошлому. То есть прошлое – из категории, обусловленной реальными фактами и делом истории, – превращается в род *отметки*, от которой отправляются заряженные «гиперреальностью» очертания будущего. Субъект *a priori* гипостазирован в таких представлениях в аффективно-телесный фактор, проявляет себя как «гиперзнак» сущего, *атрибутируемого отменой полноты себя*. В плане категоризации базисного отношения к своей реальности, составляющей основу историчности, такая отмена выражена имитацией свободы воли, а это очевидно есть *форма комического*. Наглядность и самодостаточность виртуального момента историчности показывают процесс отмены изжитого сценария целостности (субъекта культурного опыта) и его замещения витальным качеством, «протезируемым» цифровым континуумом.

Литература

1. Дильтей В. Наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 135–152.
2. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
3. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 1. URL: <http://bookre.org/reader?file=1322507> (дата обращения: 28.04.2019).

4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. С. 309–349.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. URL: <http://www.rus-lib.ru/book/30/eko/02/02-1/023-052.html> (дата обращения: 03.01.2019).
6. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/125> (дата обращения: 20.02.2019).
7. Фуко М. Использование удовольствий. Воля к истине: по ту сторону власти и сексуальности. Работы разных лет. М. : Магистериум : Касталь, 1996. С. 269–306.
8. Козловски П. Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития. М. : Республика, 1997. 238 с.
9. Fukuyama Fr. Reflections on the End of History, Five Years Later // History and Theory. 1995. Vol. 34, № 2. P. 27–43.
10. Flusser V. Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Fr.-a.-M. : Bollmann, 1997. 284 s.
11. Журба М.А. Дигіталізація культури та медіаризики: метафізичний аспект. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdufsp_2013_21_23%282%29_23 (дата обращения: 14.12.2018).
12. Чалмерс Д. Сознательный ум. М. : Либроком, 2015. 512 с.
13. Ramos A.R., Andrada de Gregorio G., López del Hoyo Y. Teléfonos inteligentes y humanos extendidos. Una mirada crítica. Smartphones and extended humans: a critical view. Caracteres. Estudios culturales y criticos de la esfera digital [Электронный ресурс]. URL: http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/?fbclid=IwAR0uFE6ZpKiMZQPMpq_Vy15RmoVkGe_KgW-muQspJT9LjbKEVzhkQR2uc7w (дата обращения: 21.12.2018).
14. Хоружий С.С. Мирозерцание П.А. Флоренского. URL: <https://coollib.com/b/149419> (дата обращения: 04.03.2019).
15. Hardcastle V.Gr. The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory. David Chalmers. URL: https://www.jstor.org/stable/43853712?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 07.02.2019).
16. Мерло-Понти М. Око и дух. М. : Искусство, 1992. 64 с.
17. Lacan J. Écrits, transl. By Bruce Fink. New York : W.W. Norton & Co., 1996. 895 p.
18. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.

Elena V. Ryabinina, National University of civil defense of Ukraine (Kharkov, Ukraine).

E-mail: evryabinina@gmail.com

Inna I. Kovalenko, Yaroslav Mudryi National Law University (Kharkov, Ukraine).

E-mail: kinna087@gmail.com

Aleksandr N. Khoroshev, National University of civil defense of Ukraine (Kharkov, Ukraine).

E-mail: khoroshev61@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 124–134.

DOI: 10.17223/2220836/42/11

THE SPACE OF HISTORICITY IN THE DIGITAL PARADIGM OF CULTURE

Keywords: historicity; virtual; space; quasi-simultaneity; being-nonsense.

The purpose of the article is to reveal the virtual nature of historicity, clearly represented by digital practices, in a spatial aspect. The research methodology is oriented on “hermeneutical understanding”, which is interactive in nature and corresponds to the interpretational possibilities of virtual experience. The specifics of the latter conditioned a phenomenological approach to the question of the definability of the life world of subjectivity, in which the mutually exclusive factors interact. Liberal democratic reasons express the need for recreation, but they signify the unification of individuals. Historical self-consciousness is inherent in existence, but is lost in the absolute power of “here-and-now”. Sociocultural continuum bears the combination of the incompatible (grotesque), being-nonsense, but it exists as fully tangible for all. *The characteristic of the transformed form of historicity, conditioned by its own virtual moment, in the aspect of space constitutes the scientific novelty of the work and allows us coming to the conclusion: the digital paradigm of space reveals the crisis of historicity through the dynamics of its virtual moment to the status of the instance of being. Thus, in terms of experiencing space, it is clear that it becomes meaningful through the image of movement based on the current accessibility of the flow. The mental quality of the space in the performance-effects is transformed into a mature declarative, and the temporality of history in the digital space is represented by the superimposition of gradations of infinity and speculative*

momentality in quasi-simultaneity. The movement of retrospective analysis from the unity of the historical and the logical – through the actualization of the subject – reaches a state of conditionally indefinable relation to the past. That is, the past – from the category conditioned by real facts and the deed of history – turns into a sort of a mark, from which the outlines of the future set off, loaded with “hyperreality”. The subject is *a priori* hypostasizing in such performances into the affective-bodily factor, manifests itself as a “hyper-sign” of the being, which is attributed to the abolition of the fullness of itself. In the sense of categorization of the basic attitude towards its reality, which is the basis of historicity, such abolition is expressed by *imitation of free will*, and this is obviously *a comic form*. The set fair obviousness and self-sufficiency of the virtual moment of historicity shows the process of canceling the obsolete integrity scenario (the subject of cultural experience) and its replacement with a virtual feature that is “prosthetic” by the digital continuum.

References

1. Dilthey, V. (1988) Nabroski k kritike istoricheskogo razuma [Sketches for the critique of historical reason]. *Voprosy filosofii*. 4. pp. 135–152.
2. Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii* [The Meaning and Purpose of the Story]. Translated from German. Moscow: Politizdat.
3. Habermas, Ju. (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*. Vol. 1. [Online] Available from: <http://bookre.org/reader?file=1322507> (Accessed: 28th April 2019).
4. Ortega y Gasset, H. (1991) *Vosstanie mass. Filosofiya kul'tury* [The Revolt of the Masses. Philosophy of Culture]. Translated from Spanish. Moscow: Iskusstvo. pp. 309–349.
5. Baudrillard, J. (1996) *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and simulation]. Translated from French. [Online] Available from: <http://www.rus-lib.ru/book/30/eko/02/02-1/023-052.html> (Accessed: 3rd January 2019).
6. Baudrillard, J. (2000) *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo* [In the Shadow of the Silent Majorities, Or, the End of the Social]. Translated from French. [Online] Available from: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/125> (Accessed: 20th February 2019).
7. Foucault, M. (1996) *Ispol'zovanie udovol'stviy. Volya k istine: po tu storonu vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The use of pleasure. The will to truth: beyond power and sexuality. Works of different years]. Translated from French. Moscow: Magisterium, Kastal'. pp. 269–306.
8. Koslowski, P. (1997) *Kul'tura postmoderna. Obshchestvenno-kul'turnye posledstviya tekhnicheskogo razvitiya* [Postmodern culture. Social and cultural consequences of technological development]. Translated from German. Moscow: Respublika.
9. Fukuyama, F. (1995) Reflections on the End of History, Five Years Later. *History and Theory*. 34(2). pp. 27–43.
10. Flusser, V. (1997) *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Frankfurt am Main: Bollmann.
11. Zhurba, M.A. (2013) *Digitalizatsiya kul'turi ta mediariziki: metafizichniy aspekt* [Digitalisation of culture and media risks: the metaphysical aspect]. [Online] Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdufsp_2013_21_23%282%29_23 (Accessed: 14th December 2018).
12. Chalmers, D. (2015) *Soznayushchiy um* [The Conscious Mind]. Translated from English. Moscow: Librokom.
13. Ramos, A.R., Andradá de Gregorio, G. & López del Hoyo, Y. (2017) Teléfonos inteligentes y humanos extendidos. Una mirada crítica. Smartphones and extended humans: a critical view. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. [Online] Available from: http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/?fbclid=IwAR0uFE6ZpKiMZQPMPq_Vy15RmoVkGe_KgW-muQspJT9LjbKEVzhkQR2uc7w (Accessed: 21st December 2019).
14. Khoruzhy, S.S. (1999) *Mirosozertsanie P.A. Florenskogo* [The Philosophy of P.A. Florensky]. [Online] Available from: <https://coollib.com/b/149419> (Accessed: 4th March 2019).
15. Hardcastle, V.Gr. (1996) *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. David Chalmers. [Online] Available from: https://www.jstor.org/stable/43853712?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (Accessed: 7th February 2019).
16. Merlot-Ponti, M. (1992) *Oko i dukh* [The Eye and the Spirit]. Translated from French. Moscow: Iskusstvo.
17. Lacan, J. (1996) *Écrits*. New York: W.W. Norton & Co.
18. Kristeva, Yu. (2000) *Bakhtin, slovo, dialog, roman. Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue, novel. French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Moscow: IG Progress. pp. 427–457.

УДК 711.4

DOI: 10.17223/22220836/42/12

М.В. Савельев, Н.А. Унагаева, И.Г. Федченко

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОТКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ КРАСНОЯРСКА В ЗОНЕ ВЛИЯНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ¹

Выявлены и проанализированы наиболее характерные морфотипы открытых общественных пространств исторической части Красноярска, находящихся в зонах охраны объектов культурного наследия и пользующихся популярностью у горожан. На основе натурного обследования, регламентирующих документов, реализованных проектов по реконструкции и благоустройству, различных методических подходов сформулированы принципы формирования открытых общественных пространств в зоне влияния объектов культурного наследия с целью сохранения культурной и исторической идентичности поселения.

Ключевые слова: историко-культурный контекст, открытые общественные пространства, охранные зоны объектов культурного наследия.

Актуальность предложенного исследования обусловлена, с одной стороны, современным трендом «формирования комфортной городской среды» открытых общественных пространств, с другой – появлением многочисленных реализованных проектов, в том числе и в Красноярске, которые имеют абсолютно одинаковое функциональное и предметное наполнение, оторванное от культурно-исторического контекста среды.

Планировочная структура исторического центра г. Красноярска сложилась к началу XX столетия между реками Енисей, Кача и транссибирской магистралью [1]. На территории сконцентрированы объекты культурного наследия (ОКН): памятники истории, культуры, архитектуры и озеленения, которые со временем приобретают все большую ценность. Исторический центр постоянно претерпевает изменения, отражая все происходящие в городе динамические процессы, начиная с изменения функционального назначения главных площадей в послереволюционный период до существенного изменения силуэта застройки в наши дни. Развитие исторического центра требует разработки особых принципов реконструкции, основанных не только на сохранении ОКН, но также на понимании целостности восприятия объекта с его окружением, которое, несомненно, складывается в том числе и из пропорционального соотношения открытых и закрытых пространств (морфологии застройки), исторически сложившихся линий и силуэта застройки, стилистических особенностей, масштаба среды, строительных материалов и особенности отделки зданий, объемно-пространственной композиции, визуальных связей с градостроительными доминантами, ансамблями и окружающей средой. Следует обратить особое внимание на формирование среды от-

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».

крытых общественных пространств в зонах охраны объектов культурного наследия, которые прямо или косвенно оказывают влияние на их формообразование, архитектурно-художественный облик, функциональное и предметное наполнение. Современные общественные пространства не должны проектироваться «изолированно» и быть оторваны от общего контекста историческо-исторического окружения. На сегодняшний день Градостроительный кодекс не дает необходимой информации относительно ценности архитектурно-градостроительной среды, целостности исторического облика города, определения границ исторического Места в структуре города, что представляет особую проблему в градостроительной практике [2].

В Приложении 3 к Правилам землепользования и застройки городского округа город Красноярск (с изменениями на 22 июля 2020 года) – «Карте зон с особыми условиями использования территорий, связанными с охраной объектов культурного наследия»¹ (см. рис. 1), определены зоны градостроительного регулирования и охраны памятников культурного, природного и археологического наследия. Наряду с объектами культурного наследия федерального, регионального, местного значения, включенными в реестр и выявленными («средовые» здания, исторические памятники), но не поставленными на учет, выделены сопряженные территории (зоны охраны), которые делятся на охранные зоны объектов, зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности, зоны охраняемого природного ландшафта. На карте также определены территории дисгармонирующих объектов, подлежащих сносу. В документе установлены высотные регламенты для нового строительства и реконструкции зданий исторического центра; ограничения капитального ремонта и реконструкции объектов культурного наследия в отношении их пропорций и параметров, использования строительных материалов, применения цветовых решений; требования к обеспечению визуального восприятия объекта в его исторически-градостроительной и природной среде; ограничения хозяйственной деятельности, необходимые для обеспечения сохранности, в том числе ограничения по размещению рекламных конструкций, где это необходимо, понижение уровня земли до культурного слоя улиц и дворовых пространств, восстановление цоколей и отмосток. Особую значимость представляет конкретизация регламентов к благоустройству и функционально-предметному насыщению открытых общественных пространств в зоне влияния объектов культурного наследия, поскольку при исключительной реставрации и реконструкции самого объекта зачастую невнимание к окружающей территории формирует агрессивную среду и нарушает целостность восприятия. За редким исключением, требования к открытым общественным пространствам содержат общие формулировки о разрешении проведения работ по благоустройству и озеленению территории, не нарушающих визуальное восприятие ОКН, при этом не учитываются характер размещения объекта в городской среде, исторический контекст и сложившиеся градостроительные предпосылки [3].

Авторы исследования ставят цель выявить принципы формирования открытых общественных пространств в зоне влияния объектов культурного наследия. Для этого выделяются наиболее характерные морфотипы открытых

¹ URL: <http://www.admkrsk.ru/citytoday/building/Pages/pzz.aspx> (дата обращения: 25.03.2021).

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Границы — граница округа — граница района — административные районы Объекты культурного наследия — территории объектов культурного наследия — объекты ЗНП — территории объектов культурного наследия — территории выявления объектов культурного наследия — территории	зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 1-1 (р. 6), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 6 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 2-1 (р. 20), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 6 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 3-1, в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 11 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 4-1 (р. 20), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 12 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 5-1 (р. 24), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 12 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 6-1 (р. 20), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 12 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 7-1 (п. 10), в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 15 метров в высоту	зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 8-1: 1- зона подвешенной инфраструктуры зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 9-1 (р. 2) — зоны садоводческой застройки, в пределах которой устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 12 метров в высоту зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности № 10-1, в пределах которых устанавливаются предельные параметры разрешенного строительства и реконструкции до 15 метров в высоту зоны ограниченного природного ландшафта № 1-1 (р. 20) зоны ограниченного архитектурно-природного ландшафта (р. 2) объекты — объект культурного наследия федерального значения — объект культурного наследия регионального значения — объект культурного наследия местного значения — выявленный объект культурного наследия
---	--	--

Fig. 1. The map of zones with special conditions for the use of territories related to the protection of cultural heritage objects, documentation of the Rules for land use and development of the urban district of Krasnoyarsk

- прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), являющаяся частью улицы;
- прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), находящаяся внутри застройки (двор, внутренний сквер, усадьба);
- улица, формируемая фасадами нескольких объектов культурного наследия с одной или двух сторон (охранная зона либо зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН);
- площадь или сквер, являющиеся частью архитектурного ансамбля – объекта культурного наследия (зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН);
- территория квартала, сформированного группой объектов культурного наследия, являющаяся охранной зоной ОКН;
- парк или сквер в границах охраняемых исторических зеленых насаждений («памятное место, связанное с историей и культурой города»);

¹ Приложение 1 Постановления Правительства Красноярского края от 15 ноября 2016 г. № 569.

– рекреационные территории (парки, скверы, набережные, бульвары) в зонах охраняемого природного ландшафта объекта культурного наследия.

Тип 1. Прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), являющаяся частью улицы.

В историческом центре Красноярска ОКН являются частью городского пространства за счет образования историко-архитектурных ансамблей, а также самостоятельных единичных зданий. На сегодняшний день в рамках программ реставрации и реконструкции ОКН уделяется особое внимание исторической преемственности формирования прилегающего открытого общественного пространства улицы, на которую ориентирован объект. Одним из принципов размещения озеленения являлась организация палисадников перед главными фасадами зданий и небольших фрагментарных зеленых насаждений на прилегающих территориях. В рамках реконструкции Литературного музея им. В.П. Астафьева в Красноярске (объект культурного наследия «Деревянный двухэтажный особняк», начало XX в., ул. Ленина, 167) были восстановлены палисадники, формировавшие фронт улицы (рис. 2). Важное значение приобретает сохранение не только ядра усадьбы (жилого дома), но и прилегающей к нему входной группы (ворота, калитки) и других архитектурных элементов как фоновых деталей для целостного восприятия исторического образа усадебного комплекса и пространства улицы [4].

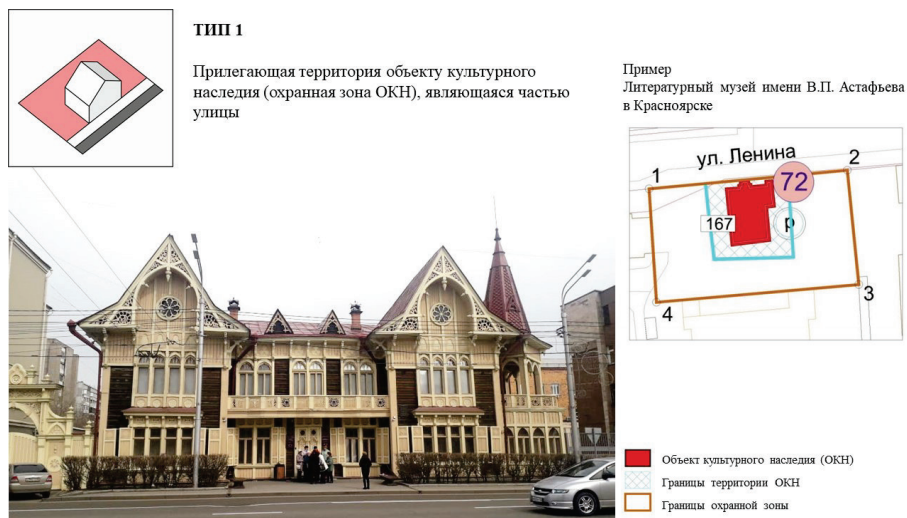


Рис. 2. Прилегающая территория к объекту культурного наследия «Деревянный двухэтажный особняк», начало XX в., Красноярск, ул. Ленина, 167

Fig. 2. The adjacent territory to the object of cultural heritage “Wooden two-story mansion”, early XX century, Krasnoyarsk, st. Lenin, 167

Городская среда исторического центра является полем передачи знаний о прошлом, кодом времени. Особое значение при реконструкции зданий и сооружений должно уделяться достоверности исторического восприятия ОКН. Так, например, в рамках комплексной реконструкции объекта культурного наследия «Здание, где в 1907 – мае 1913 г. работал первый председатель Красноярского Совета рабочих и солдатских депутатов Дубровинский Яков Фёдорович», ул. Карла Маркса, 38 в Красноярске было осуществлено формирование пешеходной зоны тротуара с понижением уровня земли до культур-

ного слоя в охранной зоне. Общественное линейное пешеходное пространство вдоль Дома-музея В.И. Сурикова организовано деревянным пешеходным тротуаром и ограничивающими пространство живыми изгородями, погружая прохожих в историческую атмосферу (рис. 3).



Рис. 3. Формирование пешеходной зоны тротуара с понижением уровня земли до культурного слоя в охранной зоне объекта культурного наследия: *а* – объект культурного наследия, Карла Маркса, 38; *б* – Дом-музей В.И. Сурикова

Fig. 3. The pedestrian zone with lowering the ground level to the cultural layer in the protected zone of the cultural heritage object: *a* – Object of cultural heritage, Karl Marx, 38; *b* – House-Museum of V.I. Surikova

Тип 2. Прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), находящаяся внутри застройки (двор, внутренний сквер, усадьба).

Одним из важнейших планировочных элементов в исторической части городов Сибири является усадьба, за счет которой происходило развитие поселений [5]. Усадебную застройку (как комплекс разнообразных построек, включенных в единую градостроительную структуру) можно отнести к архитектурным объектам, формирующим уникальный вид современной городской общественной рекреации в историческом центре [6] (рис. 4). Условная модель усадебного комплекса формируется несколькими планировочными элементами: ядро (жилой дом) – придомовая территория (двор) – периферийная территория (огород, палисадник) и границы усадьбы, включающие входную группу (ограды и ворота, калитки).

Трансформация усадебного пространства имела прямую зависимость от социально-экономических факторов, тенденций и требований к планировочной структуре города, а также рода деятельности владельцев. В истории формирования усадебного комплекса выявляется несколько этапов развития с характерными планировочными особенностями. Так, на первых этапах главенствующую роль при планировке играли природные факторы и топография рельефа, где окна и главные фасады основного здания были ориентированы на солнечную сторону. Начиная со второй половины XVIII в. центрическая модель усадьбы постепенно подчиняется планировочной структуре города. И начало XIX в. характеризуется подчеркиванием наружных границ усадеб-

ного комплекса, усилением роли улиц, переулков, трактов: улицы формируются фасадами зданий и входными элементами, а дворовые территории перемещаются в сторону коммуникационных осей. Постепенно уменьшается и периферийная территория, которая предназначалась для сельскохозяйственных работ (рис. 5). Таким образом, к началу XX в. территория усадьбы функционально трансформируется на две зоны: часть перед домом образует палисадник с зелеными насаждениями, за домом – хозяйственный двор. Главный фасад и входная группа становятся частью развертки улицы и приобретают более презентабельный вид [4]. Вместе с тем уделяется внимание тому, чтобы они были выполнены в едином архитектурно-художественном стиле.



Рис. 4. Прилегающая территория к объекту культурного наследия. Дом-музей В.И. Сурикова, ул. Ленина, 92

Fig. 4. The adjacent territory to the object of cultural heritage. House-Museum of V.I. Surikov, st. Lenin, 92

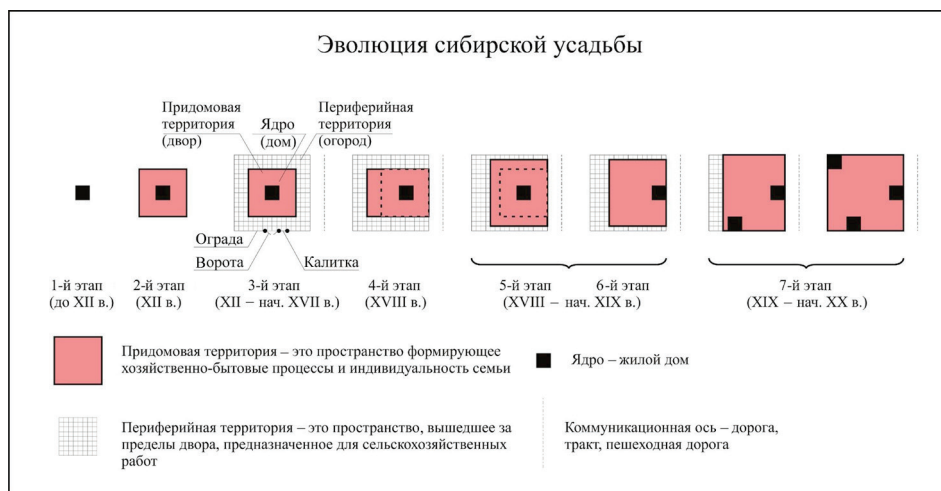


Рис. 5. Схема эволюционного развития усадебного комплекса в Сибири

Fig. 5. Scheme of the evolutionary development of the manor complex in Siberia

Под влиянием социокультурных факторов, способствующих как интенсивному развитию городского населения, так и жилищному строительству, происходит перераспределение производственных процессов, обусловившее изменения функциональной составляющей усадьбы. Исследователи отмечают включение в усадебную структуру многоквартирного доходного жилого дома. При этом на одном усадебном участке могло располагаться несколько жилых домов, что способствовало формированию общей дворовой территории, принадлежащей нескольким хозяевам, которая в дальнейшем трансформировалась в общественное рекреационное пространство. В результате усадьба приобретает несколько входов в зависимости от количества домов, сдающихся в наем, и наличия дорог вблизи границ усадебного участка. Усадебный двор становится общественным пространством с иным функциональным содержанием [4].

Современные процессы реновации функционального назначения объектов культурного наследия и комплексное благоустройство открытых общественных пространств на территории усадебного комплекса, с учетом всех конструктивных, архитектурно-художественных и средовых особенностей объекта, позволяют интегрировать усадебный комплекс в социально-культурную жизнь города, развивая культурно-творческие, информационно-просветительские, рекреативно-оздоровительные, коммуникативные, торговые и другие функции. Ярким примером в Красноярске является усадьба им. В.И. Сурикова, которая была трансформирована в общественное пространство в виде музейного комплекса по адресу ул. Ленина, 98 (рис. 6). Одним из важных принципов сохранения усадебного комплекса является адаптация как функционального назначения усадьбы в целом, так и ее отдельных элементов с учетом требований и тенденций градостроительного развития.

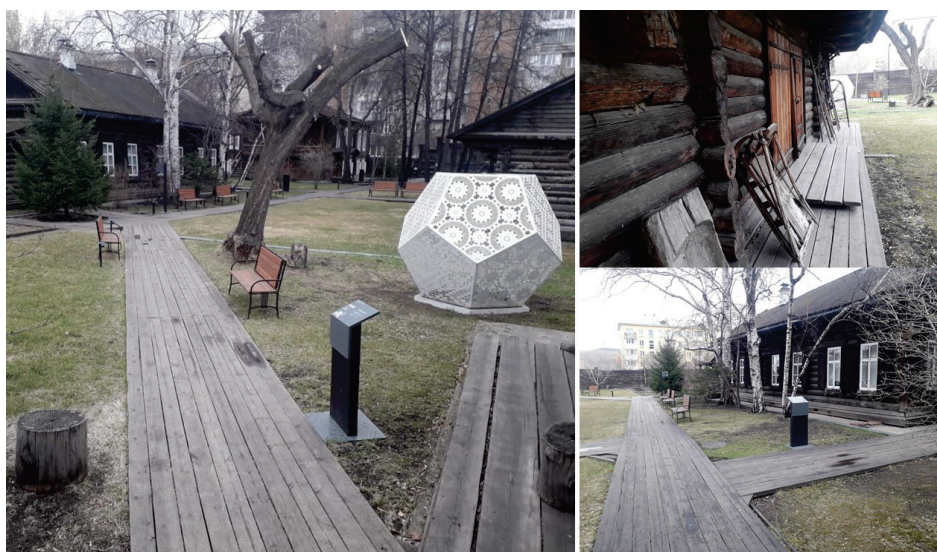
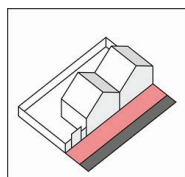


Рис. 6. Внутреннее убранство двора Музея-усадьбы В.И. Сурикова

Fig. 6. The interior decoration of the courtyard of the estate-museum of V.I. Surikova

Тип 3. Улица, формируемая фасадами нескольких объектов культурного наследия с одной или двух сторон.

Фронт застройки центральных улиц Красноярска формируется преимущественно ОКН разных периодов. Сохранились фрагменты цельной непрерывной историко-культурной среды улиц, что формирует линейный архитектурно-градостроительный ансамбль города. При этом важно отметить связующую роль открытых общественных пространств, находящихся либо в зоне охраны, либо в зоне регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН (рис. 7).



ТИП 3

Улица, формируемая фасадами нескольких объектов культурного наследия с одной или двух сторон

Пример
фрагмент улицы Ленина в Красноярске



■ Объект культурного наследия (ОКН)
▨ Границы территории ОКН
▭ Границы охранной зоны

Рис. 7. Улица Ленина в Красноярске, формируемая фасадами нескольких объектов культурного наследия: «Почтамт. Модерн», 1908–1911 гг.; «Деревянный двухэтажный особняк», конец XIX в.; «Здание мужской гимназии»

Fig.7. Lenin Street in Krasnoyarsk, formed by the facades of several cultural heritage sites: “Post Office. Modern”, 1908–1911; “Wooden two-story mansion”, late 19th century; “The building of the male gymnasium”

Современные улицы исторического центра города – это место сосредоточения активной жизни горожан, финансовый актив населенного пункта. Многофункциональное использование ОКН требует информационно-рекламного сопровождения, что приводит к визуальному загрязнению среды, это также усиливается разнохарактерными элементами городской навигации. Поэтому все больше городов мира уделяют внимание организации пешеходных улиц с высоким уровнем благоустройства, активными фасадами, многочисленными функциями, в том числе коммерческого, торгового, делового и культурного назначения, – не только для решения социальных вопросов, но и для повышения инвестиционной привлекательности застроенных территорий. При этом особенно важно учитывать предельные параметры развития уличного фронта: функциональные, физические ограничения, а также предел трафика пешеходного и автомобильного движения. Многолюдность и отсутствие целостности коммуникативной предметно-пространственной городской среды могут вызвать и обратную негативную реакцию у потребителей обще-

ственного пространства. Несмотря на то что общественные пространства города можно назвать «открытой сферой свободного нерегламентированного поведения», дающей возможности для общения, самореализации, наблюдения, обмена информацией и одновременно являющейся местом трансляции современных технологий, приоритетов и установок, в условиях исторического центра должны быть учтены исторический и культурный контекст места, конкретно-исторический феномен среды [7].

Реконструкция улиц исторического центра Красноярска проводилась неоднократно с разными проектными предложениями: расширением проезжей части за счет сокращения зеленых полос и пешеходных тротуаров, организацией парковочных карманов, размещаемых в том числе в охранной зоне объектов культурного наследия; затем наоборот – организацией пешеходных линейных пространств за счет запрета парковки машин в историческом центре. Реконструкция улиц за счет сокращения пешеходной зоны не только создает небезопасные и некомфортные условия пешеходного пользования городским пространством, но и затрудняет восприятие объектов культурного наследия. Например, современный профиль улицы Ленина в Красноярске представляет собой узкую пешеходную «тропу» вдоль объектов культурного наследия, зачастую совмещенную с отмостками здания, что значительно нарушает требования охраны историко-культурного наследия (рис. 7). На проспекте Мира значительно сокращена и ширина пешеходных пространств, и процент озеленения, что в основном представлено одиночными растениями с сохранением газона в приствольных зонах (рис. 8).



Рис. 8. Сопоставление ретроспективных панорам проспекта Мира в Красноярске: 1970 и 2021 гг.

Fig. 8. Comparison of retrospective panoramas of Mira Avenue in Krasnoyarsk: 1970 and 2021

Последняя реконструкция центральных улиц города, выполненная по проекту ООО «Проектдевелопмент», затрагивала и функциональное деление улицы, в том числе пешеходной зоны: выделение разным типом моще-

ния фасадной части тротуара, транзита, зон для возможного размещения уличных кафе и мест отдыха, элементов озеленения, буферной зоны между тротуаром и проезжей частью, что, в принципе, соответствует международной практике и отражено в том числе в Стандарте благоустройства улиц муниципальных образований Красноярского края [8]. Кроме того, были сделаны попытки привести рекламно-информационные конструкции на фасадах, а также информационные таблички с номерами домов и названиями улиц в единый вид.

В условиях исторического центра передача информации об объекте или о его функциональном содержании не должна спорить с уникальностью архитектурного стиля здания, его колористическим решением, а значит, должна быть подчинена стилистике определенной эпохи, быть максимально исторически достоверной. Кроме того, необходимо выработать и единые для всей улицы объединяющие (нейтральные) элементы, малые архитектурные формы, элементы озеленения для создания единого целостного облика среды. В этой связи становится актуальным применение не просто инфографичных и других элементов визуальной коммуникации, а комплексного подхода к проектированию пешеходной инфраструктуры исторического ядра города – места локализации и генерирования городской культуры [7], что должно быть регламентировано в локальных градостроительных документах. Особый подход к художественному решению вывесок должен быть прописан в паспортах ОКН с прямыми указаниями, что разрешается, запрещается и рекомендуется.

Особый интерес представляет метод автоматизированного колористического анализа среды, основанный на применении средств компьютерных технологий и программирования, который был использован для принятия цветовых решений элементов благоустройства и навигации, гармонирующих с внешним обликом исторических зданий, в диссертационном исследовании А.А. Ансфевальд, выполненном под руководством Е.С. Бундовой и Ю.В. Жорова на кафедре градостроительства ИАиД СФУ в 2017 г. [9]. Специально разработанная программа на языке Java, в среде программирования Processing, позволила проанализировать ряд фотографий объектов культурного наследия и разложить изображения, а именно пиксели, на составляющую их цветовую палитру. Такой алгоритм – «разбивания» изображения от максимально разрешенного количества пикселей, – возможно выполнять вплоть до одного-единственного, наиболее активного цвета, который всегда будет средним результатом между двумя представленными. Впоследствии полученный рисунок можно сохранить в формате JPEG и использовать в дальнейшей работе при принятии различных колористических решений при формировании среды в зоне влияния ОКН, а также составлении колористических паспортов зданий. В результате автором была разработана колористическая модель проспекта Мира, где за основу цветового решения элементов визуальной навигации был взят спектр составных цветов, полученных при анализе фасадов зданий (ОКН), а также ахроматическая палитра в качестве разделения цветовых групп друг от друга (рис. 9).



Рис. 9. Методика построения средовой колористики проспекта Мира: строка А – существующая развертка улицы; строка Б – колористическое решение рекламных вывесок, выбивающихся из общей стилистики здания; строка В – предложение по дизайну рекламных вывесок; строка Г – схема предельно допустимой цветовой градации для мощения на рассматриваемом фрагменте

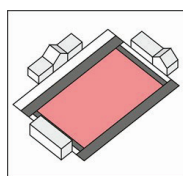
Fig. 9. Methods for constructing the environmental colorist of Prospect Mira: line A – existing street sweep; line Б – the coloristic solution of advertising signs that stand out from the general style of the building; line В – a proposal for the design of advertising signs; line Г – a diagram of the maximum permissible color gradation for paving on the fragment under consideration

Тип 4. Площадь или сквер, являющиеся частью архитектурного ансамбля – объекта культурного наследия (зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН).

В структуре городского центра открытые общественные пространства – площади и скверы, входящие в историко-культурный архитектурно-градостроительный ансамбль и находящиеся в зонах охраны ОКН, – представляют особый тип территорий, на которые также распространяются обременения действия регламентов (рис. 10).

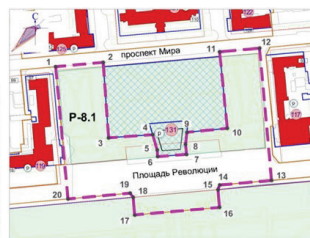
В Красноярске площадь Революции, Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького, а также часть набережной реки Енисей являются объектом культурного наследия регионального значения – «памятное место, связанное с историей и культурой города» (достопримечательное место). Историко-архивные и библиографические исследования, выполненные разными авторами, подтверждают особое значение данного места. Основные принципы композиционного построения трехчастного ансамбля – площадь–парк–набережная – были заложены в период реконструкции исторического центра 1938 г. и «обозначены архитекторами как центральный городской ансамбль, являющийся на ближайший период основным политическим, демонстрационным и культурным центром города» [10. С. 13]. Согласно генеральному плану Красноярска данная «зеленая анфилада» относится к зоне рекреационного назначения. Центральная часть территории площади Революции в границах проспекта Мира и улицы Карла Маркса занята партерным

сквером. Е.С. Нифантьев описывал архитектурные идеи середины XX в.: «Центральная площадь в Красноярске характерна своими большими размерами; условия уже сложившейся капитальной застройки по ее периметру еще до утверждения генерального плана не позволили архитекторам обычным путем сократить эти размеры; это будет сделано разбивкой двух больших скверов у зданий управления железной дороги и краевой библиотеки...» (цит. по: [11. С. 286]). Реализация всего ансамбля площади заняла около 30 лет [12]. На протяжении всей жизни площади изменения касались цветочного оформления партера, малых архитектурных форм и скульптурных групп, которые то устанавливались на площади, то принималось решение об их ликвидации или замене на новые, что, конечно же, не укрепляло формирование архитектурно-художественного образа площади у горожан. Элементы благоустройства, выполненные в стилистике 1930–1950-х гг., не сохранились.



ТИП 4

Площадь или сквер, являющиеся частью архитектурного ансамбля – объекта культурного наследия (зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН)

Пример
площадь Революции в Красноярске

■ Объект культурного наследия (ОКН)
 □ Границы территории ОКН
 □ Границы зоны регулирования

Рис. 10. Площадь Революции в Красноярске, являющаяся частью архитектурного ансамбля: «Памятник В.И. Ленину. (1970 г., скульптор В.И. Пинчук, архитектор А.Г. Лапилов)», площадь Революции; «Памятное место, связанное с историей и культурой города», набережная р. Енисей, пл. Революции, городской парк им. Горького.

Fig. 10. The Revolution Square in Krasnoyarsk, which are part of the architectural ensemble: “Monument to V.I. Lenin. (1970, sculptor V.I. Pinchuk, architect A.G. Lapirov)”, Revolution Square; “Memorable place associated with the history and culture of the city”, river embankment. Yenisei, pl. Revolution, city park them. Gorky

После последней реконструкции территории партерного сквера 2017–2019 гг., выполненной по проекту архитектурного бюро WOWHAUS, вокруг центральной клумбы была установлена многофункциональная деревянная конструкция в виде перголы с качелями и тентовыми навесами [13]. Подобные конструкции по проектам этой же фирмы были установлены в новом жилом районе Москвы на Шелепихинской набережной (2018 г.), в парке «Черное озеро» в Казани (2017 г.) [14]. Также были установлены скамьи, вазоны, интерактивные площадки с гамаками и другими переносными элементами, принято световое решение малых архитектурных форм (рис. 11), абсолютно не вписывающиеся в концепцию главной площади города, которая, несомненно,

должна сохранять репрезентативный характер, оставаться частью архитектурного ансамбля, а используемые элементы стилистически перекликаться с архитектурой зданий, формирующих площадь, что среди прочего закреплено и законодательно. Среди положительных решений данного проекта следует отметить запланированный на третью очередь реализации озелененный линейный парк вместо самой крупной в городе открытой парковки вдоль улицы Карла Маркса (по данным 2ГИС, на 367 машино-мест).



Рис. 11. Проект благоустройства площади Революции. Архитектурное бюро WOWHAUS [14]

Fig. 11. Improvement project for the Revolution Square. Architectural firm WOWHAUS [14]

Согласно Приказу Службы по государственной охране объектов культурного наследия Красноярского края № 379 от 04.08.2020 «Об утверждении требований к осуществлению деятельности и градостроительным регламентам в границах территории достопримечательного места» в границах действия центрального сектора сквера на площади Революции запрещено: нарушение сложившейся композиционно-планировочной и архитектурно-пространственной структуры партерного (газонного) сквера; изменение вида открытого пространства; размещение элементов благоустройства и малых архитектурных форм, не характерных для архитектурного стиля историко-градостроительной среды достопримечательного места периода 1930–1950-х гг. (советский неоклассицизм); устройство утилитарного наружного освещения на любых конструкциях, за исключением утилитарного наружного освещения на столбах, выполненных на основе историко-архивных и натурных исследований и соответствующих элементам историко-градостроительной среды периода 1930–1950-х гг. (советский неоклассицизм) [15]. Требования регламентов касаются и элементов озеленения: запрещается высадка высокоствольных деревьев, вырубка кустарника, уничтожение цветочных клумб, газонов, устроенных на основе специально разработанного проекта озеленения, в соответствии с настоящими требованиями к планировочным, объемно-пространственным и архитектурно-стилистическим характеристикам элементов озеленения и благоустройства; а также особенностей устройства различ-

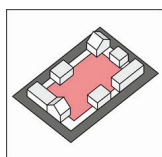
ных типов дорожного и тротуарного покрытия и бордюров: разрешается использовать природный и искусственный камень, композитные материалы, при наличии исторических сведений – оригинальные типы покрытия, характерные для периода формирования площади Революции, в том числе асфальтовое покрытие [15]. Ранее все вышеперечисленные требования были закреплены в Проекте зон охраны объектов культурного наследия, расположенных на территории г. Красноярска, разработанном ТГИ «Красноярскгражданпроект» по заказу министерства культуры Красноярского края (шифр: 361 (869-12), Акт о согласовании проекта Департаментом государственной охраны культурного наследия Министерства культуры Российской Федерации (от 12 августа 2015 г. № 3501-12-06) и Постановлением Правительства Красноярского края № 569-п от 15.11.2016 «Об утверждении границ зон охраны объектов культурного наследия федерального, регионального и местного (муниципального) значения, расположенных в г. Красноярске, особых режимов использования земель и требований к градостроительным регламентам в границах данных зон охраны».

Таким образом, современное решение площади Революции подтверждает тот факт, что открытые общественные пространства в зоне влияния ОКН должны иметь свое «лицо» в зависимости от культурно-исторического контекста среды. Их функциональное и предметное наполнение должно отличаться от других общественных площадок в городе и уж тем более не быть типовым для разных городов, быть уместными, а самое главное – соответствовать регламентам (при их наличии), действующим на сопряженных с ОКН территориях, в его исторической среде.

Тип 5. Территория квартала, сформированного группой объектов культурного наследия, являющаяся охранной зоной ОКН.

В целях сохранения самобытности исторической среды сибирских поселений необходимо разрабатывать комплексную программу развития территорий – зон влияния ОКН – и рассматривать их как целостные градостроительные образования, отражающие определенный этап развития градостроительной культуры конкретно взятого места. Особую задачу сбалансированного пространственного развития исторического центра Красноярска решают проекты по реновации нескольких объектов, входящих в одну охранную зону и представляющих собой историко-культурный градостроительный ансамбль в виде цельного квартала (рис. 12). Основными принципами обновления подобных ансамблей в структуре центра определены: выявление / уточнение границ историко-культурно значимых объектов, разработка стратегии повышения эффективности использования территории при бережном сохранении исторического облика зданий и сооружений, формирование удобной пешеходной сети и движения безмоторных средств передвижения, разработка комплексных проектных решений.

Примером комплексного подхода к развитию групп ОКН в виде градостроительного планировочного элемента в Красноярске является реновация исторического квартала в границах улиц Карла Маркса, Горького, Богграда, Декабристов. Программа направлена на формирование общественного пространства с включением культурных, социальных, деловых функций как единой эмоционально-образной среды (рис. 13).



Тип 5

Территория квартала, сформированного группой объектов культурного наследия, являющаяся охранной зоной ОКН

Пример
Исторический квартал в границах улиц
К. Маркса – Горького – Бограда – Декабристов
в г. Красноярск



Рис. 12. Территория Исторического квартала в Красноярске, сформированного группой объектов культурного наследия в одной охранной зоне: «Жилой дом, 1908–1909 гг.», ул. Бограда, 106; «Особняк, 1946 г.», ул. Горького, 7; «Усадьба Колесникова, 1906 г.: жилой дом, амбар, ворота», ул. Горького, 9; «Усадьба, 1910-е гг.: дом врача Гланца, в котором с апреля 1920 г. размещалась народная консерватория – первое музыкальное заведение г. Красноярска (дерево), ворота (дерево)», ул. Горького, 11; «Флигель Королёвой Н.М. (кирпич, дерево), 1904 г.», ул. Горького, 11а; «Усадьба С.В. Телегина (дерево), 1910-е гг.: флигель, дом жилой», ул. Горького, 13, ул. Горького, 15; «Усадьба Г.П. Некрасова (дерево), нач. XX в.: дом жилой, ворота» ул. Горького, 17; «Римско-католический костёл. Псевдоготика, 1910–1911 гг. Архитектор Соколовский», ул. Декабристов, 20; «Дом ксендза, 1910 г.», ул. Декабристов, 22; местного значения: «Дом жилой», ул. Декабристов, 16

Fig. 12. Territory of the Historical Quarter in Krasnoyarsk, formed by a group of cultural heritage objects in one protected zone: “Dwelling house, 1908–1909”, st. Bograd, 106; “Mansion, 1946” st. Gorky, 7; “Kolesnikov's estate, 1906: dwelling house, barn, gate”, st. Gorky, 9; “The estate, 1910s: the house of the doctor Glants, which since April 1920 housed the people's conservatory – the first musical institution in Krasnoyarsk (tree), gate (tree)”, st. Gorky, 11; “Wing Koroleva N.M. (brick, wood), 1904”, st. Gorky, 11a; “The estate of S.V. Telegin (tree), 1910s: wing, residential building, st. Gorky, 13, st. Gorky, 15; “Estate of G.P. Nekrasov (tree), early. XX century: residential building, gate” st. Gorky, 17; “Roman Catholic Church. Pseudo-Gothic, 1910–1911 Architect Sokolovsky”, st. Decembrists, 20; “House of the priest, 1910”, st. Decembrists, 22; local significance: “House of residential”, st. Decembrists, 16



Рис. 13. Проект реконструкции Исторического квартала в Красноярске в границах улиц Карла Маркса, Горького, Бограда, Декабристов (проект выполнен в проектной мастерской «А-2» [17]

Fig. 13. The project of reconstruction of the Historical Quarter in Krasnoyarsk within the boundaries of Karl Marx, Gorky, Bograd, Dekabristov streets (the project was carried out in the design studio “A-2”. Source: [17]

Восстановление исторической застройки на территории квартала началось в 2011 г. Первоначальный план регенерации был разработан мастерской градостроительного проектирования ТГИ «Красноярскгражданпроект» на основе историко-архивных и археологических исследований. Позднее проект был доработан в ООО «Кооперативная проектная мастерская А-2» [16]. В проекте предложена стратегия развития, функциональной и композиционной интеграции внутренних и внешних пешеходных пространств. В объектах культурного наследия будут размещены учреждения социально-культурной направленности, а также предприятия досуга. В декабре 2020 г. реставраторы завершили все фасадные работы, сформирована пешеходная улица. В настоящее время работы внутри квартала продолжаются. Важной составляющей проекта являются разработанные рекомендации по благоустройству территории, где приведены примеры малых архитектурных форм, стилистически и исторически соподчиненных с объектами культурного наследия.

Понимание специфики развития историко-культурных мест, формирующего облик исторической застройки сибирских городов, и следование сложившимся архитектурным традициям позволяют современным проектным решениям вписываться в контекст среды, не нарушая ее целостности.

Тип 6. Парк или сквер в границах охраняемых исторических зеленых насаждений.

В качестве примера данного морфотипа можно рассмотреть Центральный парк города Красноярска, который входит в границы территории объекта культурного наследия регионального значения и является «памятным местом, связанным с историей и культурой города» (достопримечательное место) (рис. 14). Парк представляет собой сегодня рекреационную зону, насыщенную различного рода аттракционами (детскими, семейными, экстремальными), некапитальными строениями временного характера (павильоны, торговые киоски, эстрады и т.п.), элементами благоустройства и малыми архитектурными формами (скамейки, урны, конструкции уличного освещения), парковыми скульптурами. Из малых архитектурных форм, представляющих историко-культурную ценность, сохранились лишь уличные литые фонари советского периода (6 шт.) – двухрожковые с круглыми плафонами и ажурным декором [10]. Напротив здания Духовной семинарии (ул. Горького, 2) – объекта культурного наследия федерального значения – находится хозяйственный двор с хаотично расположенными постройками. В состав предмета охраны достопримечательного места входит детская железная дорога (в 1936 г. подарена железнодорожниками горожанам), однопутная, кольцевая протяженностью магистрали 1,3 км, с двумя остановками в противоположных концах парка: станция «Юбилейная» – в восточной части, посадочная платформа «Мечта» – в западной.

Помимо этого, рекреационный парк всегда выполнял санитарно-гигиеническую функцию. Несмотря на ухудшение состояния парка к концу XIX в., горожане отмечали, что он «все-таки привлекает летом со всех сторон массу разнообразной публики, приходящей сюда подышать чистым, здоровым воздухом после душлимой пыли, столбом стоящей на городских улицах», а среди первых мероприятий советской власти в Красноярске в 1917 г. была подготовка «воззвания к горожанам, призывавшего сохранить городской сад как учреждение, служащее для бедноты средством иметь возмож-

ность пользоваться бесплатно свежим воздухом» (цит. по: [11. С. 284]). К сожалению, в результате планировочных преобразований Центрального парка в разные его периоды развития, особенно с ростом числа аттракционов, сокращалось количество зеленых насаждений. В середине XX столетия была произведена масштабная реконструкция: вместо старых погибших 300 деревьев было высажено 1 800 молодых. Стали уделять внимание интродукции древесной растительности и развитию цветоводства, высказывались мнения о развитии на территории ботанического сада, но идея так и не получила воплощения. Одна из самых крупных акций в новейшей истории парка прошла в 2017 г. под названием «Посади дерево в Центральном парке!», в результате которой совместно с горожанами было высажено порядка тысячи деревьев.

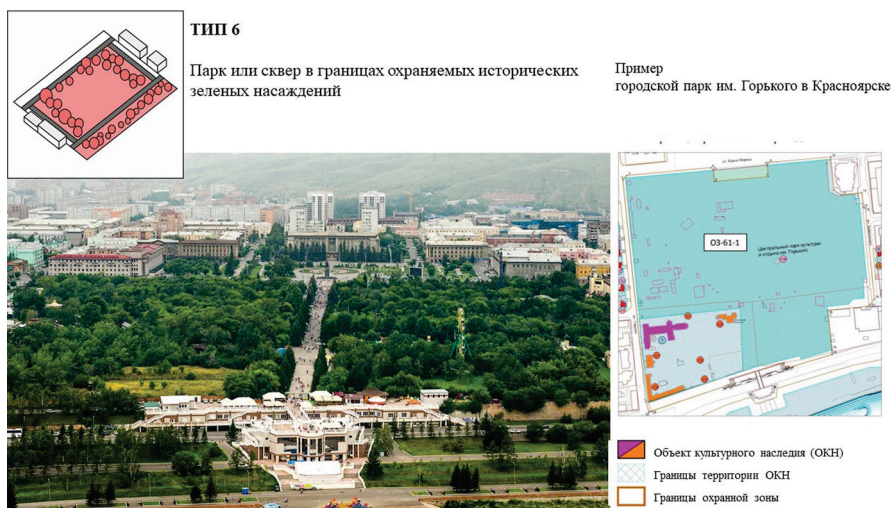


Рис. 14. Городской парк им. Горького в Красноярске в границах охранной зоны ОКН: «Здание духовной семинарии, 1906–1907 гг.», ул. Горького, 2; регионального значения: «Памятное место, связанное с историей и культурой города», набережная р. Енисей, пл. Революции, городской парк им. Горького

Fig. 14. The Central Park in Krasnoyarsk within the boundaries of the protected zone of the cultural heritage: “The building of the theological seminary, 1906–1907”, st. Gorky, 2; regional significance: “Memorable place associated with the history and culture of the city”, the embankment of the r. Yenisei, pl. Revolution, city park them. Gorky

В декабре 2020 г. выбран победитель открытого международного конкурса на разработку концепции развития Центрального парка – российско-британский консорциум под лидерством бюро МАП из Москвы [17]. Концепция проекта направлена на возрождение культурного наследия, просвещение жителей Красноярска и основана на четырех главных составляющих – наследие, культура, здоровье и активный образ жизни горожан [17]. Центральный парк – то редкое исключение, относительно которого утверждены регламенты, включающие мероприятия, направленные на регенерацию историко-градостроительной и природной среды территории (требования касаются элементов озеленения, покрытий дорожной и тропинойной сети, малых архитектурных форм, а также отметок природного рельефа, открытых пространств, элементов гидрографической сети); мероприятия по ограничению размещения наружной рекламы, вывесок, временных построек и сооружений (автостоянок, киосков, навесов); мероприятия по комплексному инженерному благоустройству территории (проведение работ по строительству и реконструкции

сетей инженерно-технического обеспечения, вертикальной планировки, инженерных работ по отведению ливневых вод, разработка элементов освещения, не нарушающих целостности и обеспечивающих благоприятное визуальное восприятие элементов предмета охраны достопримечательного места); мероприятия, реализация которых способствует сохранению предмета охраны достопримечательного места (снос или оптимизация архитектурного решения дисгармоничных объектов в целях их полной или частичной адаптации к характеристикам ценной историко-культурной среды в параметрах, определяемых на основе историко-культурных исследований, анализа типологической структуры ценного историко-градостроительного окружения и выводов визуально-ландшафтного анализа; проведение работ по ремонту и реконструкции, без увеличения габаритных параметров, сооружений инженерно-технического обеспечения с приведением к стилистическим характеристикам объектов капитального или некапитального строительства соответствующего участка режима; воссоздание утраченных строений Городского сада (XIX – начало XX в.)); мероприятия по пожарной и экологической безопасности; мероприятия досуговой деятельности (функциональное и предметное наполнение среды, в том числе и временного характера, сопровождающее оформление площадок праздничного и событийного характера)¹.

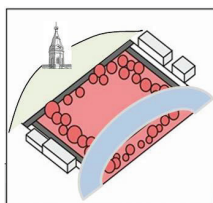
Центральный парк Красноярска является важным элементом городской планировочной структуры всего города. Новая концепция развития парка должна отражать основные принципы преемственности в формировании культурно-исторической среды, подчеркнуть и усилить его важную роль в формировании экологического каркаса города, будучи важной составляющей «зеленой анфилады», соединяющей речные акватории и природные ландшафты в его центральной части.

Тип 7. Рекреационные территории (парки, скверы, набережные, бульвары) в зонах охраняемого природного ландшафта объекта культурного наследия.

В историческом центре Красноярска можно выделить еще один морфотип – открытые общественные пространства, в том числе и открытые природные территории, на которые накладывается регламент охраняемого природного ландшафта ОКН (рис. 15) в целях сохранения и восстановления композиционной связи с объектом культурного наследия природного ландшафта, включая долины рек, водоемы, леса и другое, сохранения качеств окружающей среды, необходимого для регенерации охраняемого природного ландшафта, сохранения сложившегося в охраняемом природном ландшафте соотношения открытых и закрытых пространств в целях обеспечения визуального восприятия объекта культурного наследия в его историко-градостроительной и природной среде [15]. Например, Покровский парк, а также территория склона Караульной горы с южной и юго-западной сторон до ул. Брянская, с восточной и северо-восточной сторон до застроенных территорий, а также территория памятника включены в охранную зону объекта «Караульная башня – часовня Параскевы Пятницы», 1855 г. Кроме того, есть «зоны охраны ландшафта» (Караульная гора), а для сохранения визуальных

¹ На основании Приказа Службы по государственной охране объектов культурного наследия Красноярского края № 379 от 04.08.2020 «Об утверждении требований к осуществлению деятельности и градостроительным регламентам в границах территории достопримечательного места» [16].

связей с естественными природными достопримечательностями – Караульной горой и рекой Енисей – выделены «зоны регулирования застройки» (с 6–15 до 27 метров в высоту) (рис. 15). Караульная гора – важнейшая природная и историческая доминанта города, где органично сочетаются природная целостность и маломерная старинная застройка. Тем не менее, высотная застройка на месте бывшей деревни Покровской и даже некоторые элементы озеленения, как, например, аллея вблизи часовни Параскевы Пятницы, нарушают исторически сложившееся восприятие часовни – символа Красноярска – на фоне неба, что требует ввода дополнительных регламентов на данные территории.



ТИП 7

Рекреационные территории (парки, скверы, набережные, бульвары) в зонах охраняемого природного ландшафта объекта культурного наследия

Пример
Общественные пространства на реке Кача,
Караульной горе

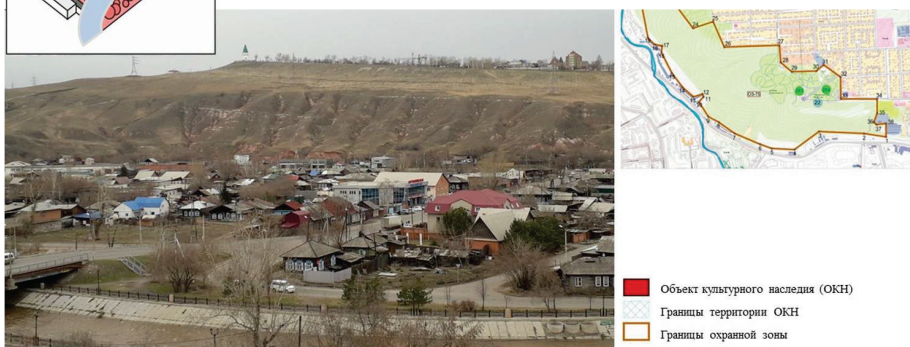


Рис. 15. Панорама Караульной горы входящей в зону охраны объекта культурного наследия федерального значения: «Караульная башня – часовня Параскевы Пятницы, 1855 г», Караульная гора, ул. Степана Разина, 51а. В охранную зону объекта включена территория склона Караульной горы с южной и юго-западной сторонами до ул. Брянская, с восточной и северо-восточной сторон до застроенных территорий, включая территорию памятника

Fig. 15. Panorama of Karaulnaya Gora included in the protection zone of a cultural heritage site of federal significance: “Guard Tower – Chapel of Paraskeva Pyatnitsa, 1855”, Karaulnaya Gora / st. Stepan Razin, 51a. The protected area of the object includes the territory of the slope of Karaulnaya Gora from the southern and southwestern sides to the street. Bryansk, from the eastern and northeastern sides – to built-up areas, including the territory of the monument

Исторический центр города, его искусственная среда всегда воспринимается целостно с окрестными ландшафтами и является традиционным принципом формирования архитектурной композиции города на Енисее [18]. Согласно ФЗ № 73 от 25.06.2002 г. «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» исторический центр Красноярска и есть «достопримечательное место», которое в свое время было границами исторического поселения, местом, откуда началось развитие Большого Красноярска. Поэтому можно считать, что предметами охраны являются все исторически ценные градоформирующие объекты данного места (идентично предмету охраны исторического поселения): здания и сооружения, формирующие историческую застройку, планировочная структура, объемно-пространственная структура, композиция и силуэт застройки, соотношение между различными городскими пространствами, композиционно-видовые связи и т.д. (ст. 59, п. 2) [19].

Таким образом, изучение генезиса типов открытых общественных пространств исторического центра Красноярск позволило выделить несколько характерных морфотипов, находящихся в зонах охраны и, соответственно, в зоне влияния объектов культурного наследия. Все рассмотренные методические подходы к их проектированию позволили сформулировать основные принципы формирования открытых общественных пространств (историческая преемственность, архитектурно-градостроительная целостность среды, историко-культурной идентичность в функциональном и предметном наполнении пространства, визуальная связь с естественными природными достопримечательностями) [20]. Авторы исследования полагают, что документы, регламентирующие проектное решение общественных пространств с учетом предложенных принципов, способны обеспечить формирование целостного архитектурно-художественного образа у горожан.

Литература

1. Крушлинский В.И., Царев В.И. Красноярск. История и развитие градостроительства. – Красноярск : Кларетианум, 2001. 252 с.
2. Шевченко Э.А. О том, что фактически должно лежать в основе установления границ объектов культурного наследия в виде Достопримечательных мест. Ч. 1 // Academia. 2019. № 1. С. 62–69.
3. Блянкинштейн О.Н., Попкова Н.А., Савельев М.В., Унагаева Н.А., Федченко И.Г., Чуй Я.В. Социокультурная основа градостроительного регулирования открытых общественных пространств городов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 18–40.
4. Савельев М.В. Особенности пространственной архитектурно-художественной организации деревянной входной группы сибирской городской усадьбы конца XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2017. 229 с.
5. Крюкова Ю.Е., Савельев М.В., Шагов Н.В. Ретроспектива городской усадьбы Сибири (XVII – начало XX в.) // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. Архитектура и градостроительство. 2012. № 3. С. 54–64.
6. Долгополова К.А., Савельев М.В. Проблемы сохранения исторического архитектурного наследия на материале анализа реставрационных приемов усадебных комплексов городов России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 173–180.
7. Семенов М.Ю. Проблема исторического исследования феномена городской культуры (теоретические аспекты) // Научные ведомости. 2009. № 1 (56). С. 59–65.
8. Стандарт благоустройства улиц муниципальных образований Красноярского края. URL: http://minstroy.krskstate.ru/dat/bin/art_attach/16379_st1.pdf (дата обращения: 25.03.2021).
9. Ансфевальд А.А. Обеспечение пешеходных зон исторического центра города средствами визуальной навигации (на примере г. Красноярск): магистр. дис. Красноярск : СФУ, 2017.
10. Акт ГИКЭ от 29.06.2020 проекта требований к осуществлению деятельности и градостроительным регламентам в границах территории объекта культурного наследия регионального значения «Памятное место, связанное с историей и культурой города» (достопримечательное место), расположенного по адресу: Красноярский край, г. Красноярск, набережная р. Енисей, площадь Революции, Центральный парк (ул. Карла Маркса, 151). URL: https://www.ookn.ru/docs/?ELEMENT_ID=65152&sphrase_id=104954 (дата обращения: 25.03.2021).
11. Царев В.И., Чобанян В.Л. Центральный парк в городе Красноярске: история формирования и архитектурно-планировочные преобразования // Вестник КрасГАУ. 2013. № 7. С. 281–288.
12. Гонина Н.В., Дворецкая А.П. Ансамбль площади Революции г. Красноярск: последний аккорд сталинской эпохи // Баландинские чтения. 2015. Т. 10, № 2. С. 137–147.
13. Благоустройство общественных пространств центральной части города Красноярска. URL: <https://archi.ru/projects/russia/14835/blagoustroistvo-obschestvennykh-prostranstv-centralnoi-chasti-goroda-krasnoyarska> (дата обращения: 25.03.2021).
14. Архитектурное бюро WOWHAUS. Портфолио реализованных проектов. URL: <https://wowhaus.ru/urbanistics.html> (дата обращения: 25.03.2021).

15. Зоны с особыми условиями использования территории, связанные с охраной объектов культурного наследия. Интерактивная карта города Красноярска. URL: <https://webgis.admkrsk.ru/portal/map/imap/> (дата обращения: 25.03.2021).

16. ООО «Кооперативная проектная мастерская А-2». Портфолио проектов. URL: <http://www.proa2.ru/projects/kvartal-na-markovskogo> (дата обращения: 25.03.2021).

17. Определен победитель конкурса на разработку концепции развития Центрального парка им. Горького в Красноярске / Новости Информационно-образовательного портала Totalarch. URL: <http://totalarch.com/krasnoyarskpark-2020/final> (дата обращения: 20.04.2021).

18. Гевель Е.В. Образ города в Красноярском урочище. Красноярск, 2012. 224 с.

19. ФЗ № 73 от 25.06.2002. «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 15.12.2020).

20. 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 докладов на Девятых и Десятых Иконниковских чтениях / сост., отв. ред. И.В. Добрицина. М. : ЛЕНАРД, 2017. С. 220–229.

Matvei V. Saveliev, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: sawmat@mail.ru

Natalya A. Unagaeva, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: nataliav45@mail.ru

Irina G. Fedchenko, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: ifedchenk@inbox.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 135–157.

DOI: 10.17223/2220836/42/12

THE FEATURES OF PUBLIC SPACE FORMATION WITHIN CULTURAL HERITAGE AREAS OF INFLUENCE

Keywords: historical and cultural context; open public spaces; protected areas of cultural heritage objects.

The authors consider the problem of formation of open public spaces within areas affected by the influence of cultural heritage sites. The focus here is on the historical center of Krasnoyarsk city.

Relevance of the research is determined, on the one hand, by the current trend for the formation of comfortable urban environment in public open spaces. On the other hand, by the appearance of numerous implemented projects, including those in Krasnoyarsk, which have identical functional and objective content, detached from the cultural and historical context of the environment.

The analysis of the “Map of areas with special land use requirements related to the protection of cultural heritage objects” in the historic center of Krasnoyarsk revealed the following characteristic morphotypes of public open spaces (genesis types) within cultural heritage areas: territory adjacent to a single cultural heritage object (protection zone of a cultural heritage object), which is part of the street; territory adjacent to a single cultural heritage object (protection zone of a cultural heritage object), which is inside the development area (yard, courtyard garden, manor house); a street formed by the facades of several cultural heritage objects on one or both sides; a square or a garden square, which is part of the architectural ensemble – an object of cultural heritage; the territory of the quarter formed by a group of cultural heritage objects, and which is a cultural heritage protection zone; a park or square within the protected historic green space. Each type is analyzed using examples, survey of protection zones of cultural heritage, the established urban planning regulations within their boundaries regarding the availability of requirements for the improvement of public open spaces.

The authors touch upon the problems of landmark attractions, preservation of identity in the historical and cultural environment of the settlement. They also formulate the principles of public open space formation within influence areas of cultural heritage objects on the basis of various methodological approaches approved by the Department of Urban Planning within the School of Architecture and Design of the Siberian Federal University.

References

1. Krushlinskiy, V.I. & Tsarev, V.I. (2001) *Krasnoyarsk. Istoriya i razvitie gradostroitel'stva* [Krasnoyarsk. History and Development of Urban Planning]. Krasnoyarsk: Klaretianum.

2. Shevchenko, E.A. (2019) O tom, chto fakticheski dolzhno lezhat' v osnove ustanovleniya granits ob'ektov kul'turnogo naslediya v vide Dostoprimechatel'nykh mest. Ch. 1 [What, in fact, should underlie the boundaries of cultural heritage objects in the form of Sightseeing places. Part 1]. *Academia*. 1. pp. 62–69.
3. Bliankinstein, O.N., Popkova, N.A., Saveliev, M.V., Unagaeva, N.A., Fedchenko, I.G. & Chui, Ya.V. (2021) Sociocultural Basis of Urban Planning Regulation for Public Open Spaces. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 18–40. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/2
4. Saveliev, M.V. (2017) *Osobennosti prostranstvennoy arkhitekturno-khudozhestvennoy organizatsii derevyannoy vkhodnoy gruppy sibirskoy gorodskoy usad'by kontsa XIX – nachala XX vv.* [Spatial architectural and artistic organization of the wooden entrance group of the Siberian city estate of the late 19th – early 20th centuries]. Art History Cand. Diss. Barnaul.
5. Kryukova, Yu.E., Saveliev, M.V. & Shagov, N.V. (2012) Retrospektiva gorodskoy usad'by Sibiri (XVII – nachalo XX v.) [Retrospective of Siberian city estate (17th – early 20th century)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta – Journal of Construction and Architecture*. 3. pp. 54–64.
6. Dolgopolova, K.A. & Saveliev, M.V. (2017) Problems of preservation of historic architectural heritage restoration in the material analysis techniques estate complexes Russian cities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 173–180. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/25/21
7. Semenov, M.Yu. (2009) Problema istoricheskogo issledovaniya fenomena gorodskoy kul'tury (teoreticheskie aspekty) [The problem of historical research of the urban culture phenomenon (theoretical aspects)]. *Nauchnye vedomosti*. 1(56). pp. 59–65.
8. The Ministry of Construction of the Krasnoyarsk Territory. (n.d.) *Standart blagoustroystva ulits munitsipal'nykh obrazovaniy Krasnoyarskogo kraya* [Standard for the improvement of the streets in municipalities of the Krasnoyarsk Territory]. [Online] Available from: http://minstroy.krskstate.ru/dat/bin/art_attach/16379_st1.pdf (Accessed: 25th March 2021).
9. Ansfevald, A.A. (2017) *Obespechenie peshekhodnykh zon istoricheskogo tsentra goroda sredstvami vizual'noy navigatsii (na primere g. Krasnoyarska)* [Visual navigation means for pedestrian zones in the city historical center (a case study of Krasnoyarsk)]. Master's Thesis. Krasnoyarsk: Siberian Federal University.
10. The State Service for Protection of Heritage Sites. (2020) The State Historical and Cultural Expertise Act of June 29, 2020, of the draft requirements for the activities and town-building regulations within the boundaries of the regional cultural heritage site territory “Memorable place associated with the city's history and culture”, located at the address: Krasnoyarsk Territory, Krasnoyarsk, the Yenisei Embankment, Revolution Square, Central Park (Karl Marx St., 151). [Online] Available from: https://www.ookn.ru/docs/?ELEMENT_ID=65152&sphrase_id=104954 (Accessed: 25th March 2021). (In Russian).
11. Tsarev, V.I. & Chobanyan, V.L. (2013) The central park in Krasnoyarsk City: formation history and architectural and planning transformations. *Vestnik KrasGAU – The Bulletin of KrasGAU*. 7. pp. 281–288. (In Russian).
12. Gonina, N.V. & Dvoretzskaya, A.P. (2015) Ansambl' ploshchadi Revolyutsii g. Krasnoyarska: posledniy akkord stalinskoy epokhi [The ensemble of the Revolution Square in Krasnoyarsk: the last chord of the Stalin era]. *Balandinskie chteniya*. 10(2). pp. 137–147.
13. Archi.ru. (n.d.) *Blagoustroystvo obshchestvennykh prostranstv tsentral'noy chasti goroda Krasnoyarska* [Improvement of public spaces in the central part of Krasnoyarsk]. [Online] Available from: <https://archi.ru/projects/russia/14835/blagoustroystvo-obshchestvennykh-prostranstv-centralnoi-chasti-goroda-krasnoyarska> (Accessed: 25th March 2021).
14. WOWHAUS. (n.d.) *Arkhitkturnoe byuro WOWHAUS. Portfolio realizovannykh projektov* [WOWHAUS Architectural Bureau. Portfolio of completed projects]. [Online] Available from: <https://wowhaus.ru/urbanistics.html> (Accessed: 25th March 2021).
15. Krasnoyarsk. (n.d.) *Zony s osobymi usloviyami ispol'zovaniya territorii, svyazannye s okhranoy ob'ektov kul'turnogo naslediya. Interaktivnaya karta goroda Krasnoyarska* [Zones with special conditions for the use of the territory related to the protection of cultural heritage sites. Interactive map of Krasnoyarsk]. [Online] Available from: <https://web-gis.admkrsk.ru/portal/map/imap/> (Accessed: 25th March 2021).

16. Proa2.ru. (n.d.) ООО “Kooperativnaya proektnaya masterskaya A-2”. Portfolio proektov [ООО Cooperative Design Workshop A-2. Portfolio of Projects]. [Online] Available from: <http://www.proa2.ru/projects/kvartal-na-markovskogo> (Accessed: 25th March 2021).

17. Totalarch Information and Educational Portal. (n.d.) *Opredelen pobeditel' konkursa na razrabotku kontseptsii razvitiya Tsentral'nogo parka im. Gor'kogo v Krasnoyarske* [The winner of the competition for the development of the concept for the development of the Gorky Central Park in Krasnoyarsk]. [Online] Available from: <http://totalarch.com/krasnoyarskpark-2020/final> (Accessed: 20th April 2021).

18. Gevel, E.V. (2012) *Obraz goroda v Krasnoyarskom urochishche* [The image of the city in the Krasnoyarsk tract]. Krasnoyarsk: [s.n.].

19. Russian Federation. (2002) *FZ № 73 ot 25.06.2002. “Ob ob”ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii”* [FZ No. 73 dated June 25, 2002, On objects of cultural heritage (monuments of history and culture) of the peoples of the Russian Federation]. [Online] Available from: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (Accessed 15th December 2020).

20. Unagaeva, N.A. & Fedchenko, I.G. (2017) *Sotsiokul'turnye transformatsii landshafta zhilykh territoriy krupnogo goroda XXI veka* [Socio-cultural transformations of the landscape of residential areas of a large city of the 21st century]. In: Dobritsina, I.V. (ed.) *Voprosy teorii arkhitektury. Arkhitektura: sovremennyy opyt professional'noy samorefleksii* [Problems of the Theory of Architecture. Architecture: Modern Experience of Professional Self-Reflection]. Moscow: LENARD. pp. 220–229.

УДК 304.2

DOI: 10.17223/22220836/42/13

А.Ю. Чмыхало, Л.А. Коробейникова

БАРЬЕРЫ В РАЗВИТИИ УМНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (SMART EDUCATION): СПЕЦИФИКА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИИ¹

Рассматриваются проблемы в развитии умного образования (Smart Education) в России. Раскрывается современное состояние и выявляются ключевые барьеры в развитии умного образования в мире. Приводятся результаты социологического исследования, позволившего выявить позицию заинтересованных групп населения в отношении различных аспектов социокультурной среды, оказывающей влияние на становление умного образования в России. Осуществлен сравнительный анализ барьеров, выделяемых современными зарубежными исследователями, с барьерами, которые выделяют отечественные респонденты. Утверждается, что внедрение smart-технологий в жизнь российского общества носит догоняющий характер. Это обуславливает поверхностный характер знакомства представителей российского общества с умным образованием и недостаточную степень рефлексии по поводу барьеров, которые имеют место на пути его внедрения.

Ключевые слова: умное образование, умный город, электронное обучение, социокультурная среда.

На протяжении нескольких последних десятилетий интенсификация развития в технико-технологической сфере, в особенности в области IT-технологий, определяет изменение контекста жизни современного человека. В настоящее время формируется новая технико-технологическая реальность, где имеет место переплетение цифровых медиа-технологий (смартфоны, планшеты, Wi-Fi-соединения) с открытыми просторами городов, поселков (парки, сады и т.д.). Эта ситуация не является абсолютно новой, еще не исследованной, но она бросает вызов специалистам по информационным технологиям, урбанистам, ученым, исследующим социальные проблемы и проблемы образования в направлении поиска решений по дальнейшему внедрению smart-технологий в систему образования с целью нахождения наиболее адекватных ответов на данный вызов.

Понятие «smart» появилось и стало применяться в технологическом контексте еще в 1970-е гг., отражая значительные улучшения, которые произошли в сфере производства. Однако более значительные изменения в применении smart-технологий были осуществлены несколько позже – начиная со второй половины 1990-х гг. [1]. За это время умными стали не только отдельные вещи – Smart TV, Smart Home, Smart Cars, но даже целые сферы жизнедеятельности современного человека – Smart Shopping, Smart Medicine, Smart Businesses [2]. Неудивительно, что такие значительные изменения технико-технологического характера затронули и сферу образования, приведя к рождению Smart Education (умного образования), которое представляет улуч-

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ 18-013-00192.

шенную стратегию образования, применяемую в технологически развитых городах (Smart Cities).

Smart Education считается самым передовым этапом изменения образования с помощью новых информационно-коммуникационных технологий (ИКТ). Со второй половины 1990-х гг. в эволюции информационно-коммуникативных технологий, нашедших свое применение в сфере образования, можно выделить несколько ключевых этапов: 1) с 1996 г. – начало внедрения ИКТ с использованием персонального компьютера; 2) с 2003 г. – e-learning (электронное обучение или обучение с помощью интернета и мультимедиа); 3) с 2005 г. – m-learning (с использованием мобильных устройств); 4) с 2010 г. – u-learning (учебные среды могут быть доступны в различных контекстах и ситуациях); 5) с 2012 г. – Smart Education (умное образование) [3].

Еще на стадии внедрения ИКТ с использованием персональных компьютеров в конце 1990-х – начале 2000-х гг., а затем с началом использования e-learning курсов исследователи констатировали влияние различных факторов, оказывающих негативное влияние на процесс и результаты обучения. Выявлялись недостатки информационно-коммуникационных технологий, применявшихся в процессе обучения, отмечалось влияние социокультурных особенностей разработчиков курсов, обучающихся и преподавателей на качество курсов и эффективность их применения.

Российские университеты все сильнее ощущают необходимость учитывать социокультурные различия между студентами не только в рамках очного обучения, но и при использовании элементов умного образования, в частности e-learning курсов [4]. Если относительно недавно для представителей многих стран постсоветского пространства, Азии и Африки российские вузы были практически безальтернативным вариантом для получения современного высшего образования [5], то в настоящий момент ситуация изменилась, в том числе по причине все большей доступности электронного обучения.

В связи с этим в России актуализируется необходимость ускорения перехода к образованию будущего, которое предполагает модернизацию всех образовательных процессов. В частности, такая модернизация подразумевает не только внедрение отдельных интеллектуальных технологий, систем и устройств, но и всего комплекса Smart Education с целью создания новых возможностей для академических и учебных организаций с точки зрения повышения стандартов образования. При этом важно обращать внимание не только на технологическую сторону данного процесса, но и на социокультурную среду, в условиях которой она находит свое применение.

Необходимо отметить, что практически все страны, идущие по пути внедрения умного образования сталкиваются с тем или иным комплексом проблем. Технологические успехи развитых стран мира в обеспечении эволюции современного образования оказали влияние на формирование у части исследователей убежденности в том, что именно техническими средствами можно разрешить практически весь комплекс проблем [6], которые возникают в этом процессе, в том числе и проблемы социокультурного характера. Только за последние годы были созданы такие технологии, как технология дополненной реальности, компьютерное зрение, технологии распознавания речи, аналитические технологии и т.д., которые способствовали увеличению эффективности обучения студентов с учетом их личностных характеристик,

а также приверженности к различным стилям обучения, когнитивным стилям и проч. [7].

В отношении оценки природы барьеров и характера их воздействия на дальнейшее развитие умного образования сформировалось несколько позиций:

– одна группа исследователей (М. Kassab, J. DeFranco, J.M. Voas и др.) полагает, что барьеры могут быть преодолены посредством дальнейшего развития новых технологий, которые будут способны адаптировать систему умного образования с учетом личности каждого студента. Полагаем, что проблематика развития умного образования смещается в сторону преодоления барьеров посредством дальнейшего развития технологий [8];

– другая группа исследователей (например, J. Loizzo, P.A. Ertmer) полагает, что развитие технологий умного образования не устраняет барьеры социокультурного характера, а меняет их содержание. В частности, современные технологии электронного обучения формируют динамичные глобальные культуры социального обучения, которые необходимо использовать как при разработке курсов, так и в процессе сопровождения процесса обучения. Особенно это характерно в отношении технологий, позволяющих охватить большие группы обучающихся, например технологии массовых открытых онлайн курсов (MOOCs) [9];

– одна из наиболее современных позиций в интерпретации Smart Education прослеживается в работах Т. Nam, Т.А. Pardo и др. Она заключается в том, что технологии, лежащие в основе умного образования, – это улучшенные технологии образовательной стратегии, которая должна применяться в технологически развитых городах. Иными словами, умное образование мыслится в качестве элемента более масштабной умной системы – Smart City. Данное обстоятельство смещает акценты в рассмотрении ключевых проблем и барьеров на пути дальнейшего развития умного образования в сторону исследования роли трех ключевых факторов:

1) технологических (все средства, поддерживающие разумность города, его физическую инфраструктуру и ИКТ);

2) институциональных, представленных потенциалом и инструментами для управления городом;

3) человеческих, касающихся граждан и их способности к инновациям, учению и формированию человеческого облика города [10]. Или, иными словами, необходимо изучать влияние социокультурной среды на формирование и реализацию инноваций¹.

Таким образом, можно констатировать наличие достаточно широкого спектра позиций, связанных с анализом современного состояния умного образования, проблем и барьеров, возникающих в его развитии. Современное образование представляет собой весьма динамичную область исследований, где происходят каждодневные, часто незаметные изменения, которые в течение последних двух десятилетий уже неоднократно приводили электронное обучение к сдвигам «тектонического» характера, переводя его в состояние

¹ В рамках настоящей работы под социокультурной средой будет пониматься совокупность различных макро- и микроусловий жизнедеятельности человека, его социального (ролевого) поведения, которая включает и его случайные контакты, и глубинные взаимодействия с другими людьми, и конкретное природное, предметное окружение [11].

умного образования. Данное обстоятельство обуславливает необходимость постоянного мониторинга сложившейся в этой области ситуации, оценки наличного состояния и перспектив развития умного образования.

В настоящей статье рассматривается один из аспектов умного образования в России, связанный с выяснением специфики ключевых проблем и барьеров, актуальных для современного этапа его развития. В процессе исследования раскрываются современное состояние и ключевые барьеры в развитии Smart Education за рубежом. Приводятся результаты социологического исследования, позволившего выявить позицию стейкхолдеров (заинтересованных групп населения) в отношении различных аспектов социокультурной среды, оказывающей влияние на становление умного образования в России. Осуществлен сравнительный анализ барьеров, выделяемых современными зарубежными исследователями, с теми барьерами, которые присущи современному российскому обществу, позволивший выявить моменты сходства и различия между ними.

Эмпирической основой работы послужил социологический опрос, проведенный в марте–июне 2018 г. В обследовании использовалась техника полуструктуризованного интервью с представителями пяти групп стейкхолдеров. В ходе обследования были отобраны информанты, которым были заданы вопросы о значении, барьерах и перспективах использования смарт-технологий в образовании. В обследовании приняли участие 37 человек. Панель стейкхолдеров была представлена пятью различными группами: представители власти, руководители организаций, преподаватели, студенты и научные сотрудники. Их объединяет то, что все они связаны или зависят от образовательной системы г. Томска. Одни в нее плотно интегрированы, а другие являются потребителями ее продукта. Для групп, тесно связанных с образованием (преподаватели, студенты и научные сотрудники), критерием отбора являлись: вуз, гуманитарное или техническое направление, стаж работы (или учебный курс для студентов) и гендерные различия. Были опрошены информанты из трех вузов Томска: государственного (ТГУ), политехнического (ТПУ) и университета систем управления (ТУСУР). В рамках опроса выяснялась осведомленность стейкхолдеров о смарт-технологиях и об уровне развития умного образования в России, а также ряд иных вопросов, связанных с описанием дискурсивного поля возможностей, барьеров и перспектив применения смарт-технологий в образовательном процессе. Для обработки и анализа полученных данных использовался дискурс-анализ текстов интервью опрошенных лиц.

Состояние, актуальные проблемы и барьеры в развитии Smart Education: зарубежный опыт. Для того чтобы оценить уровень освоения смарт-технологий в отечественном образовании, понять в каком состоянии находится развитие умного образования в современной России, специфику барьеров, возникающих в этой области, важно иметь представление о передовом опыте формирования умного образования.

Smart Education (умное образование) в последние годы приобрело глобальное значение. Проекты, ориентированные на формирование принципиально нового образования, начали создаваться еще в конце 1990-х гг., но особенно активно они разрабатывались в начале 2000-х гг. Можно отметить некоторые из них:

1) в 2006 г. в Сингапуре принят Генеральный план, в котором указывалось, что технологически поддерживаемое образование является важной его частью [12]. В соответствии с планом предполагалось создание восьми школ, сфокусированных на создании разнообразных учебных сред;

2) в 2011 г. в Финляндии начинает реализовываться проект интеллектуального образования, связанный с использованием системных учебных решений (SysTech). Основная цель проекта – использование с помощью современных информационных технологий пользовательских и мотивационных учебных решений в учебном процессе [13];

3) в 2012 г. в Австралии с помощью компании IBM была разработана интеллектуальная, мультидисциплинарная система образования учащихся [14], связавшая в единую систему школы, высшие учебные заведения и подготовку кадров.

Это далеко не полный перечень проектов, которые описаны в исследовательской литературе. Участие в этих проектах стран, представляющих различные континенты, с разной культурой и уровнем экономического развития показывает, что реализация проектов в области умного образования уже давно стала глобальной тенденцией. Вместе с тем сформировалось несколько различных подходов к пониманию того, что являет собой умное образование. В рамках настоящей статьи не представляется возможным обзор всех значимых концептуальных подходов к пониманию умного образования. Можно выделить подход, представленный в работе Z.T. Zhu и В. Не [15], который интегрировал общие принципы формирования проектов умного образования в разных странах. С их точки зрения суть умного образования заключается в создании интеллектуальных сред с помощью интеллектуальных технологий, дающих возможность умной педагогике обеспечить индивидуальное обучение и услуги по расширению возможностей учеников и, таким образом, реализовать их талант и интеллект, а также улучшить формирование у них ценностных ориентаций, мышления высокого качества и более сильной способности к действию. Z.T. Zhu и В. Не выделяют три основных элемента интеллектуального образования: интеллектуальная среда, умная педагогика, умный ученик.

Понятие «умные ученики» в исследовательской литературе, как правило, раскрывается через выявление совокупности знаний и навыков, которыми должен обладать человек, живущий в XXI в. Современность диктует человеку необходимость обретения таких знаний и навыков, которые не только позволили бы ему эффективно трудиться, но и продуктивно проводить свободное время.

В настоящее время сформулировано несколько подходов к определению навыков, которыми должны обладать умные ученики. В частности, можно отметить подход, сформулированный в рамках Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР). Представители данной организации выдвинули десять ключевых навыков, которые, как полагается, будут востребованы в XXI в. Эти навыки были сгруппированы в 4 основные категории, а именно: способы мышления, инструменты для работы, способы работы и способы жизни в мире [16].

Понятие «умная педагогика» подразумевает развитие образовательных технологий, включающих все более гибкие и эффективные методы обучения

студентов. Образовательные технологии должны быть дифференцированы и реагировать на различные уровни готовности учащихся, их интересы и учебные профили. Причем новые методы и технологии должны применяться независимо от того, происходит ли обучение в классе или через интернет, индивидуально или в команде. Думается, что в процессе совместной работы необходимо в первую очередь сформировать у учащихся критическое мышление и умение находить решение проблемных задач. Учебные процессы должны быть адаптированы в соответствии с потребностями учащихся в обучении, учитывать специфику их личности, интересы, предпочтения и т.д. [17].

Понятие «интеллектуальная учебная среда» включает в себя технологии, которые предоставляют учащимся цифровые ресурсы, обеспечивают взаимодействие с системами обучения в любом месте и в любое время, а также предоставляют им необходимое учебное руководство, инструменты или учебные пособия в нужном месте, в нужное время и в правильной форме [6]. В настоящее время существует несколько типов технологий, используемых для поддержки обучения, которые включают в себя как аппаратное обеспечение (интерактивная доска, смарт-стол, смартфон, облачные вычисления и т.д.), так и программное обеспечение (обучающие программы, онлайн-ресурсы, образовательные игры, визуализация, виртуальная реальность и т.д.). Цель умной учебной среды – обеспечить персонализированное и беспрепятственное обучение учащимся.

Комплекс мнений об умном образовании, нашедший свое выражение в работах современных американских, европейских и азиатских авторов, обусловил направленность исследований, связанных с выявлением актуальных проблем и барьеров, возникающих на пути его дальнейшего развития. Было установлено наличие барьеров, оказывающих негативное влияние на функционирование и развитие всех составляющих умного образования. Среди наиболее актуальных проблем указывают на формирование барьеров, связанных с необходимостью преодоления этических ограничений (например, конфиденциальность студентов), технических ограничений (например, технология big data охватывает все более широкий спектр разнородных источников для обработки), экономических ограничений (например, дополнительные расходы на развитие технологий в образовании) и физических ограничений (острая потребность в доступных технологиях и каналах связи внутри школы) [7].

Раскрывая содержание современных представлений о Smart Education, необходимо отметить и то, что в начале 2000-х гг. умное образование стало рассматриваться в контексте понятия «умный город» (Smart City) [18]. Данная концепция подразумевает, что цель умного образования, как составной части умного города, заключается в том, чтобы в рамках интеллектуальной инфраструктуры города предоставить каждому гражданину персонализированные услуги и обеспечить беспрепятственные возможности для обучения. Полагается, что в условиях умного города обучение происходит в любом месте и в любое время с учетом множества поведенческих особенностей учащихся. Однако представление Smart Education в качестве одной из подсистем Smart City породило комплекс новых барьеров, связанных с необходимостью согласования интересов как минимум трех ключевых субъектов умного горо-

да – университетов, бизнеса и власти (муниципалитетов). В исследовании R.P. Dameri [19] было показано, как в процессе реализации идеи умного города возникают новые барьеры, в том числе и на пути развития умного образования. Он указывает следующее:

Во-первых, университеты и исследовательские центры считают умный город инновационным, где они могут реализовывать свои экспериментальные решения, иногда игнорируя недостатки технологий, трудности в финансировании и отсутствие у муниципалитетов компетенций по управлению инновациями.

Во-вторых, частные компании пытаются заставить муниципалитеты расставить приоритеты в своей деятельности, не уделяя достаточного внимания реальным потребностям граждан и предлагая стандартные системы, вместо того чтобы проектировать специальные решения для конкретного городского района.

В-третьих, муниципалитеты пытаются преобразовать города в умные города, но должностные лица часто не способны ни определить стратегическое планирование для реализации проекта умного города, ни вносить изменения в программы. Концепция умного города слишком нова и незрела, и общественные органы нуждаются в дополнительном обучении и поддержке со стороны правительства, чтобы разрешить комплекс возникающих проблем.

Оценка результатов воплощения в реальность проектов умного города и умного образования в странах Европы, Америки и Азии пока демонстрирует наличие частных успехов, что не имело однозначно позитивных примеров их реализации. Синергия, объединяющая усилия многочисленных участников этих проектов, пока не привела к реализации конечной цели – значимым показателям в повышении качества жизни граждан. Более того, констатируется рассогласованность деятельности университетов, бизнеса и государства, проявляющаяся в том, что люди никогда не находятся в центре их усилий. Все они больше заинтересованы в достижении собственных целей, чем общего блага. Есть угроза, что проекты по созданию умных городов так и останутся интересной инновационной лабораторией, а не стратегией, которая в состоянии создать общественную и частную ценность для всех в долгосрочной перспективе.

Электронное обучение в России (на примере Томского политехнического университета). Перейдем к оценке уровня развития Smart Education в современной России. Свою оценку мы сформировали на основании анализа ситуации, сложившейся в г. Томске и ведущих вузах города.

Томск и его вузы могут рассматриваться в качестве приоритетной среды для оценки самой возможности проведения исследования развития умного образования в России и последующего транспонирования полученных результатов в отношении оценки состояния данного образования в других регионах страны. Это обусловлено как высокими показателями деятельности учреждений образования (особенно высшего) в г. Томске, так и масштабами применения ИКТ в образовательном процессе во всех вузах города. Томская область и г. Томск в частности отличаются высокой концентрацией научных кадров высшей квалификации среди всех регионов России (более 5 тыс. докторов и кандидатов наук), научно-образовательный комплекс включает 6 государственных университетов, 6 институтов Томского научного центра

Сибирского отделения Российской академии наук, 7 институтов Томского научного центра Сибирского отделения Российской академии медицинских наук и т.д. [20]. Кроме того, ТПУ и ТГУ занимают ведущие позиции в международных рейтингах среди российских вузов, в том числе и в области внедрения ИКТ в образовательный процесс. Вузы г. Томска также характеризуются весьма интенсивным движением в направлении внедрения Smart Education, что достаточно отчетливо продемонстрировано на примере деятельности ТПУ в этой сфере.

За период с 2000 г. по настоящее время ТПУ прошел несколько этапов в развитии электронного обучения, которые в значительной степени совпадают с теми этапами, которые прошли и остальные вузы мира: 1) 2000–2009 гг. – период адаптации к технологиям электронного обучения. В это время были оборудованы интерактивные лекционные аудитории, внедрена система дистанционного обучения WebCT, разработаны электронные курсы для самостоятельной работы студентов, начинают использоваться дистанционные образовательные технологии; 2) 2010–2013 гг. – переход к комплексному использованию информационных технологий. Сформирована электронная информационно-образовательная среда ТПУ (ЭИОС); 3) 2013–2014 гг. – период переориентации электронного обучения. Растет количество предложений программ онлайн-обучения, в том числе для иностранных студентов; 4) 2014 г. по настоящее время – период развития инфраструктуры электронного обучения с ориентацией на смарт-образование. Планируется, что к 2020 г. доля дисциплин, преподаваемых по модели полного электронного обучения, должна достичь 50% по программам подготовки магистров и 15% по программам подготовки бакалавров [21].

К настоящему моменту ТПУ предлагает студентам для изучения более 1 000 электронных курсов. В числе разработчиков курсов на 2018 г. значилось 752 преподавателя (всего в университете работает 1 500 преподавателей), а общая численность пользователей курсов составляла более 24 тыс. человек (при общей численности студентов чуть более 12 200 человек) [22].

Таким образом, наличие значимых результатов в поступательном движении томских вузов во внедрении ИКТ в сферу образования позволило констатировать сформированность эмпирической базы для проведения исследования, связанного с выявлением барьеров и проблем в развитии умного образования именно на примере г. Томска и томских вузов.

Smart Education (умное образование) в России: готовность социальной среды к инновациям в обучении и барьеры (по результатам социологического исследования). Социокультурная среда была одной из ключевых категорий анализа для рассмотрения транскриптов информантов. Участникам было предложено высказаться по вопросу готовности общества в целом и системы образования в частности к использованию новых технологий в образовательном процессе. Анализ позволил выделить три уровня оценки готовности: низкий, средний и высокий.

Хотя высказываний о низкой готовности было меньше других, но они имеются, что говорит о наличии определенной части общества, которая не готова к взаимодействию и включению в процесс использования смарт-технологий в системе образования. Высказывания, относимые к демонстрации среднего уровня готовности, были одними из доминирующих в ходе опроса.

Они свидетельствуют об адекватной оценке и здоровой критике. Высокая готовность связана с оптимистическим дискурсом. Оптимизм оценок готовности социальных субъектов к инновациям демонстрировали все группы опрошенных, что позволяет надеяться на их объединение и содействие в освоении новых технологий в системе образования, так как социокультурная среда является важным фактором осуществления любого социального проекта.

Таким образом, было выявлено три дискурса готовности общества к инновациям в образовании (внедрению умного образования): негативный, адекватный и некритический. Контекст рассуждений первого: среда враждебна, общество не готово к принятию новых технологий, у него нет возможностей и в ближайшее время их не будет, мало шансов на сотрудничество и ожидание результатов внедрения смарт-технологий в образовательный процесс. Второй контекст характеризуется пониманием неоднородной готовности среды и наличием критических замечаний, что может способствовать формированию пространства взаимодействия всех заинтересованных сторон для развития и внедрения умных технологий в обучение. Третий контекст характеризуется отсутствием критических оценок в отношении готовности общества к инновациям. Информантам, высказывающимся подобным образом, близка позиция к сотрудничеству и объединению усилий участников инновационного процесса в образовании. Оптимизм задает заинтересованность к совершению конкретных поступков для достижения результата и интеграции в инновационное образовательное пространство.

Что касается барьеров, то логика рассуждений участников опроса, а также систематизация их высказываний демонстрируют наличие всевозможных препятствий для внедрения смарт-технологий в обучение. При всем оптимизме настроений некоторых информантов общее мнение – барьеры существуют. Было выделено пять факторов, препятствующих осуществлению или внедрению смарт-технологий в образовательной системе: экономика, правовые аспекты, материально-техническая база, педагогические практики в виде программ и методик, а также человеческий фактор. Информантам было предложено оценить влияние указанных аспектов на развитие смарт-технологий в обучении.

Единого мнения не ожидалось, так как в ходе анализа отчетливо проявились группы пессимистично и оптимистично настроенных стейкхолдеров. Одни участники опроса в качестве сдерживающих факторов на первое место ставили недостаточность финансов и материально-технические ограничения. В основном подобным образом высказывались преподаватели и научные сотрудники, т.е. лица, знающие ситуацию в вузе изнутри. Другие, наоборот, подчеркивали, что *экономика и финансирование – не самый главный сдерживающий фактор*. Именно так рассуждают руководители разных уровней управления. Третьи в качестве основного барьера называли человеческий фактор в виде возрастных преподавателей, причем это мнение чаще высказывали не студенты, а сами преподаватели.

Неучастники образовательного процесса настаивали на педагогических аспектах, как основных барьерах смарт-технологий. Отдельно в качестве помех был выделен «языковой барьер» – респонденты указывали на то, что смарт-технологии изобретены не в России и не все социальные субъекты владеют иностранным языком. Чаще других звучали суждения о консерва-

тизме системы образования в целом и нежелании что-то модифицировать. В большей степени молодежь настаивает на этих оценках. Наконец, были мнения о том, что барьеров нет.

Наряду с открытыми высказываниями информантам было предложено оценить по пятибалльной шкале несколько ключевых элементов социокультурной среды: экономика, правовые аспекты, материально-техническая база, педагогические практики (программы и методики), человеческий фактор. Баллы суммировались по каждой группе стейкхолдеров, затем по каждому элементу среды были вычислены средние значения (таблица).

Основные барьеры в развитии умного образования в России (в средних значениях по группам опрошенных, max – 5 баллов)

The main barriers in the development of smart education in Russia (in average values for the groups of respondents, max – 5 points)

Группа стейкхолдеров	Элемент среды				
	Состояние экономики	Правовые аспекты	Материально-техническая база	Педагогические практики	Человеческий фактор
Представители власти	2	2,5	2	3	4
Руководители	3,25	3,5	3,25	2,5	3
Преподаватели	3	3,12	4,5	3	3,75
Студенты	4	3	4	3,27	3,8
Научные сотрудники	3,5	3	3,42	3,87	3,62
В целом по всем группам	3,42	3,06	3,78	3,24	3,66

Данные таблицы позволяют увидеть, что одними из наиболее существенных барьеров развития умного образования в России (3,78 и 3,66 балла соответственно) в России являются барьеры, связанные с материально-технической базой и человеческим фактором. Особенно высокие баллы, оценивая такие барьеры, поставили преподаватели и студенты (4,5 и 4 балла из 5). Хотя и другие элементы среды имеют близкие средние значения. Представители власти главным барьером считают человеческий фактор (4 балла), экономика и материальная база, по их мнению, практически не препятствуют внедрению смарт-технологий (по 2 балла).

Разброс оценок помех того или иного элемента среды в зависимости от группы информантов по группам факторов составлял: материально-техническая база – 2,5 балла, экономика – 2, педагогические практики – 1,37, правовые аспекты – 1, человеческий фактор – 1 балл.

Таким образом, аргументация относительно барьеров, мешающих развитию умного образования в России, различна. Наблюдается многообразие дискурсов и разночтений в оценках этих препятствий. Однако высказывания участников практик, заданные функционалом социального института, создают необходимый резерв для регулирования совместной деятельности. С этой точки зрения социологический опрос не только дал возможность описать протекание социального процесса, но и в перспективе перейти к разработке рекомендаций для устранения барьеров.

Кроме того, в ходе исследования был выявлен ряд парадоксов в оценке настоящего состояния развития умного образования в России:

– во-первых, субъекты, не связанные с системой образования, занимающие должностные позиции, демонстрируют отсутствие рефлексии по поводу развития смарт-технологий и умного образования и настаивают на том, что умные технологии в образовании – это «не просто реальность, а давно реальность»;

– во-вторых, хотя субъекты образовательного процесса продемонстрировали заинтересованность в смарт-технологиях, у них возникает масса сомнений и в их ответах не чувствуется сопричастность к происходящим изменениям в системе образования. Более всего они руководствуются собственным опытом. Успешный опыт настраивает их позитивно (полагают, что за смарт-технологиями будущее), а отсутствие или отрицательный опыт мешают конструктивному разговору о развитии умных технологий в обучении.

Социокультурные различия в актуализации барьеров в развитии умного образования: сравнительный анализ. Сравнительный анализ барьеров на пути дальнейшего развития умного образования, выявленных в исследованиях европейских, американских и азиатских авторов, с оценками отечественных стейкхолдеров показывает наличие существенных различий между ними:

1. В зарубежных исследованиях комплекс проблем, связанных с формированием новых педагогических методов в системе умного обучения, рассматривается в качестве одного из наиболее важных барьеров во внедрении Smart Education. При этом полагается, что разработка новых педагогических стратегий должна охватывать формальное и неформальное обучение как в реальном, так и в цифровом мире [15]. Важно, чтобы эти стратегии включали широкое разнообразие подходов, а именно: дифференцированное обучение по классам, групповое совместное и индивидуальное обучение, массовое обучение. Отечественные стейкхолдеры, наоборот, не рассматривают педагогические практики в качестве существенного барьера в развитии умного образования.

2. Зарубежные исследователи и отечественные стейкхолдеры акцентируют внимание на человеческом факторе. Их оценки во многом носят общий характер. Они выражаются в утверждении неспособности представителей тех или иных групп (в частности возрастных, профессиональных и проч.) к полноценному участию в реализации умного образования. Однако результаты проведенных исследований в странах Западной Европы опровергают данный стереотип и показывают, что представители старших поколений проявляют большую готовность применять смарт-устройства в своей профессиональной деятельности [23].

Кроме того, отечественные стейкхолдеры практически не конкретизируют вопрос о том, какие знания, умения, навыки должен приобрести ученик, прошедший обучение с применением умных технологий. В противоположность этой позиции в зарубежных исследованиях акцентируется внимание на уточнении комплекса компетенций для ученика XXI в. Полагается, что именно четкое понимание содержания данных компетенций отличает умное образование от подходов, которые применялись ранее [7].

3. В зарубежных исследованиях поднимается вопрос об умной педагогике, как о важнейшем условии реализации концепции умного образования. Однако умная педагогика рассматривается как составная часть триады,

включающей в себя умную среду, умных педагогов и умных учеников. Полагается, что невозможно изменить ситуацию с развитием умного образования, внося изменения только в отношении одной из составляющих данного комплекса [7]. Подобное комплексное видение решения проблем развития умного образования пока не характерно не только для российских респондентов, но и для отечественных исследователей.

4. Отечественные респонденты практически не рассматривают в качестве существенных барьеры правового характера. Особенно это характерно для представителей власти. Наоборот, в зарубежных исследованиях имеет место не только обозначение наличия барьеров административно-правового характера, но актуализируется вопрос выработки и апробации конкретных решений по формированию административных процессов и управленческих решений для реализации проектов в области смарт-технологий [24, 25]. Обращается внимание на этическую сторону использования умных технологий, связанную с нарушением прав человека и гражданина [8]. Отечественное правовое сознание, по всей видимости, влияние таких барьеров пока игнорирует.

5. Зарубежные исследователи рассматривают дальнейшее развитие смарт-технологий в контексте масштабных социально-экономических проектов, которые должны интегрировать имеющиеся смарт-технологии в единый комплекс. Их реализация способна привести к радикальному изменению качества жизни людей. Одним из ключевых подобных проектов является концепция Smart City. Установлено, что важнейшим препятствием в реализации проектов в этой области является рассогласованность действий ключевых игроков – университетов, бизнеса и власти. При этом данная ситуация складывается при наличии развитых социальных институтов в странах Западной Европы и Северной Америки, которые имеют опыт взаимодействия и решения различных проблем. Отечественные стейкхолдеры барьеры подобного рода практически не выделяют.

Вместе с тем можно отметить значительное сходство позиций представителей бизнеса во всех странах по вопросу дальнейшего развития умных технологий, которое состоит в игнорировании интересов граждан в процессе внедрения новых технологий. Общим местом является утверждение о том, что дальнейшее развитие технологий и деньги способны решить практически все проблемы [19].

Подводя итог, можно констатировать, что в ходе проведения исследования было выделено пять групп барьеров, препятствующих реализации смарт-технологий в современном российском обществе. Сравнительный анализ результатов социологического исследования, проведенного среди российских респондентов, с выводами зарубежных авторов по поводу препятствий, лежащих на пути дальнейшего развития смарт-технологий, показал наличие определенной корреляции в выделении ключевых групп барьеров. Однако практически всегда их конкретизация различна. Внедрение смарт-технологий в жизнь российского общества носит догоняющий характер, что обуславливает не только достаточно поверхностное знакомство представителей российского общества с самими смарт-технологиями, но и недостаточную степень рефлексии по поводу барьеров, которые имеют место на пути их внедрения. Данное обстоятельство, с одной стороны, должно актуализиро-

вать внимание к изучению зарубежного опыта, а с другой стороны, обуславливает необходимость поиска самостоятельных решений, учитывающих социокультурную специфику современного российского общества.

Литература

1. Sultan M., Ahmed K.N. Smart to Smarter: Smart Home Systems History, Future and Challenges // Computing Conference. 2017. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/18c1/b2bcb167e4f52d5c1dddfebf6881d4357b.pdf>
2. Miller M. The Internet of Things: How Smart TVs, Smart Cars, Smart Homes, and Smart Cities Are Changing the World, Pearson Education, Indianapolis, 2015. URL: <http://ptgmedia.pearsoncmg.com/images/9780789754004/samplepages/9780789754004.pdf>
3. Klichowski M. et al. CyberParks as a New Context for Smart Education: Theoretical Background, Assumptions, and Pre-service Teachers' Rating // American Journal of Educational Research. 2015. Т. 3, № 12A. P. 1–10.
4. Ardashkin I.B., Chmykhalo A.Yu., Makienko M.A., Khaldeeva M.A. Smart-Technologies in Higher Engineering Education: Modern Application Trends // The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences (EpSBS). 2018. Vol. L. URL: <https://www.futureacademy.org.uk/files/images/upload/icRPTSS2018FA008.pdf>
5. Чмыхало А.Ю., Ардашкин И.Б., Макиенко М.А. Интернационализация высшего образования как отражение ценностей культуры постмодерна: российская специфика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 85–99.
6. Hwang G.J. Definition, framework and research issues of smart learning environments-a context-aware ubiquitous learning perspective // Smart Learning Environments. 2014. 1(1). P. 1–14. URL: https://www.researchgate.net/publication/301612985_Smart_Learning_Environments_Concepts_and_Issues
7. Zhu Z.T., Yu M.H., Riezebos P. A research framework of smart education // Smart Learning Environments. 2016. № 3(1).
8. Kassab M., DeFranco J., Voas J.M. Smarter Education // IT Professional. 2018. № 20 (5). P. 20–24.
9. Loizzo J., Ertmer P.A. MOOCocracy: The learning culture of massive open online courses // Educational Technology Research and Development. 2016. № 64 (6). P. 1013–1032.
10. Nam T., Pardo T.A. Conceptualizing smart city with dimensions of technology, people, and institutions // Proceedings of the 12th Annual International Digital Government Research Conference: Digital Government Innovation in Challenging Times. 2011. June. P. 282–291.
11. Бальженинмаева Е.П. Социокультурная среда как фактор стабильности российского общества // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2016. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnaya-sreda-kak-faktor-stabilnosti-rossiyskogo-obschestva>
12. Hua M.T.A. Promises and threats: iN2015 Masterplan to pervasive computing in Singapore // Sci. Technol. Soc. 2012. № 17 (1). P. 37–56.
13. Kankaanranta M., Mäkelä T. Valuation of emerging learning solutions // Proceedings of World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications / J. Herrington, J. Viteli, M. Leikomaa (eds.). 2014. P. 168–172. URL: <https://www.learnlib.org/p/147498/>
14. IBM, Smart Education (2012). URL: https://www.ibm.com/smarterplanet/global/files/au_en_uk_cities_ibm_smarter_education_now.pdf
15. Zhu Z.T., He B. Smart Education: new frontier of educational informatization // E-education Research. 2012. № 12. P. 1–13.
16. Ananiadou K., Claro M. 21st century skills and competences for new millennium learners in OECD countries // OECD Education Working Papers. 2009. Vol. 41.
17. Sampson D., Karagiannidis C., Kinshuk. Personalised learning: educational, technological and standardization perspective // Interactive Educational Multimedia. 2002. № 4. P. 24–39.
18. Hollands R.G. Will the real smart city please stand up? Intelligent, progressive or entrepreneurial? // City. 2008. Vol. 12, № 3. P. 303–320.
19. Dameri R.P. The Conceptual Idea of Smart City: University, Industry, and Government Vision // Smart City Implementation. Springer International Publishing. 2017. P. 23–43.
20. Chmykhalo A.Y., Hasanshin, Yu.R. Problems and Perspectives of Performance of Higher Education Institutions in the Development of Russian Innovative System (Regional Aspect) // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2015. Vol. 166. P. 497–504.

21. *Фадеев А.* Онлайн-технологии в инженерном образовании. URL: <http://portal.tpu.ru/eL/about/history>
22. *Друки А.* Концепции и платформы реализации онлайн-образования ТПУ. URL: http://portal.tpu.ru:7777/eL/system_elearning_TPU
23. *Raghunath R., Anker C., Nortcliffe A.* Are academics ready for smart learning? // *British Journal of Educational Technology*. 2016. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/bjet.12532>
24. *Washburn D., Sindhu U., Balaouras S., Dines R.A., Hayes N.M., Nelson L.E.* Helping CIOs Understand “Smart City” initiatives: Defining the smart city, its drivers, and the role of the CIO. Cambridge. 2010. URL: http://public.dhe.ibm.com/partnerworld/pub/smb/smarterplanet/forr_help_cios_and_smart_city_initiatives.pdf
25. *Ardashkin I.B.* Philosophy of Education as a Social Development Factor: World Trends and Prospects for Russia // *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 166. P. 277–286. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814066622>

Alexander Yu. Chmykhalo, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sanichtom@inbox.ru

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

E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 158–173.

DOI: 10.17223/2220836/42/13

BARRIERS IN DEVELOPMENT OF SMART EDUCATION: SOCIO-CULTURAL PECULIARITIES OF RUSSIA

Keywords: smart education; smart city; e-learning; sociocultural context.

Smart Education is the most advanced stage of the evolution in education associated with new information and communication technologies. The world is forming a new technical and technological reality. Digital media technologies (smartphones, wi-fi connections) penetrate into open spaces of cities and towns (parks, gardens, etc.). Modernity dictates the need for a person to acquire such knowledge and skills that should allow him not only working effectively, but also spending his free time productively.

This situation is not entirely new, but it makes researchers find solutions for further implementation of smart technologies in the education system in order to search for the most appropriate answers to this challenge.

Russia needs to accelerate the transition to education of the future, which involves the modernization of all educational processes. The presented research touches upon the issue of the development of Smart Education in Russia. The paper reveals the current state and identifies the key barriers in the development of smart education in the world.

The empirical basis of the work is a sociological survey conducted in March-June 2018. The survey used the technique of semi-formalized interviews with representatives of five groups of stakeholders: government officials, heads of organizations, teachers, students and researchers. The educational system of Tomsk (Russia) affects the interests of all above mentioned stakeholders. The survey was aimed at the determination of the role of Smart technologies in education, their importance, barriers and prospects of implementation.

The article presents the results of a sociological study that revealed the position of stakeholders in relation to various aspects of the socio-cultural environment that has an impact on the formation of smart education in Russia.

The evaluation of the results of the implementation of smart city and smart education projects in Europe, America and Asia shows the presence of private success, which has not led to the formation of unambiguously positive examples of their implementation. Synergy, which unites the efforts of many participants of these projects, has not yet led to the realization of the ultimate goal – significant indicators in improving the quality of life of citizens.

The comparative analysis of barriers to further development of smart education identified in the studies of foreign authors with the assessment of Russian stakeholders shows the existence of significant differences between them.

The introduction of smart technologies in the life of Russian society is catching up. This leads to a rather superficial nature of acquaintance of Russian society of smart education and a lack of reflection on the barriers to its implementation.

References

1. Sultan, M. & Ahmed, K.N. (2017) *Smart to Smarter: Smart Home Systems History, Future and Challenges*. [Online] Available from: <https://pdfs.semanticscholar.org/18c1/b2becb167e4f52d5c1dddfeebff6881d4357b.pdf>
2. Miller, M. (2015) *The Internet of Things: How Smart TVs, Smart Cars, Smart Homes, and Smart Cities Are Changing the World*. Indianapolis: Pearson Education. [Online] Available from: <http://ptgmedia.pearsoncmg.com/images/9780789754004/samplepages/9780789754004.pdf>
3. Klichowski, M. et al. (2015) CyberParks as a New Context for Smart Education: Theoretical Background, Assumptions, and Pre-service Teachers' Rating. *American Journal of Educational Research*. 3(12A). pp. 1–10.
4. Ardashkin, I.B., Chmykhalo, A.Yu., Makienko, M.A. & Khaldeeva, M.A. (2018) Smart-Technologies in Higher Engineering Education: Modern Application Trends. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences (EpSBS)*. L. [Online] Available from: <https://www.future-academy.org.uk/files/images/upload/icRPTSS2018FA008.pdf>
5. Chmykhalo, A.Yu., Ardashkin, I.B. & Makienko, M.A. (2016) Internationalization of higher education as a reflection of the value postmodern culture: Russian specificity. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 4(24). pp. 85–99. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/24/9
6. Hwang, G.J. (2014) Definition, framework and research issues of smart learning environments – a context-aware ubiquitous learning perspective. *Smart Learning Environments*. 1(1). pp. 1–14. DOI: 10.1186/s40561-014-0004-5
7. Zhu, Z.T., Yu, M.H. & Riezebos, P. (2016) A research framework of smart education. *Smart Learning Environments*. 3(1). DOI: 10.1186/s40561-016-0026-2
8. Kassab, M., DeFranco, J. & Voas, J.M. (2018) Smarter Education. *IT Professional*. 20(5). pp. 20–24.
9. Loizzo, J. & Ertmer, P.A. (2016) MOOCocracy: The learning culture of massive open online courses. *Educational Technology Research and Development*. 64(6). pp. 1013–1032. DOI: 10.1007/s11423-016-9444-7
10. Nam, T. & Pardo, T.A. (2011) Conceptualizing smart city with dimensions of technology, people, and institutions. *Proceedings of the 12th Annual International Digital Government Research Conference: Digital Government Innovation in Challenging Times*. June. pp. 282–291. DOI: 10.1145/2037556.2037602
11. Balzhinimaeva, E.P. (2016) Sotsiokul'turnaya sreda kak faktor stabil'nosti rossiyskogo obshchestva [Sociocultural environment as a factor of stability of Russian]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennyye nauki – Humanities, Social-economic and Social Sciences*. 5. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnaya-sreda-kak-faktor-stabilnosti-rossiyskogo-obshchestva>
12. Hua, M.T.A. (2012) Promises and threats: iN2015 Masterplan to pervasive computing in Singapore. *Science, Technology & Society*. 17(1). pp. 37–56. DOI: 10.1177/097172181101700103
13. Kankaanranta, M. & Mäkelä, T. (2014) Valuation of emerging learning solutions. In: Herington, J., Viteli, J. & Leikomaa, M. (eds) *Proceedings of World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications*. pp. 168–172. [Online] Available from: <https://www.learntechlib.org/p/147498/>
14. IBM. (2012) *Smart Education*. [Online] Available from: https://www.ibm.com/smarterplanet/global/files/au_en_uk_cities_ibm_smarter_education_now.pdf
15. Zhu, Z.T. & He, B. (2012) Smart Education: new frontier of educational informatization. *E-education Research*. 12. pp. 1–13.
16. Ananiadou, K. & Claro, M. (2009) 21st century skills and competences for new millennium learners in OECD countries. *OECD Education Working Papers*. 41. DOI: 10.1787/218525261154
17. Sampson, D., Karagiannidis, C. & Kinshuk. (2002) Personalised learning: educational, technological and standardization perspective. *Interactive Educational Multimedia*. 4. pp. 24–39.
18. Hollands, R.G. (2008) Will the real smart city please stand up? Intelligent, progressive or entrepreneurial? *City*. 12(3). pp. 303–320. DOI: 10.1080/13604810802479126
19. Dameri, R.P. (2017) *Smart City Implementation*. Springer International Publishing. pp. 23–43.

20. Chmykhalo, A.Yu. & Hasanshin, Yu.R. (2015) Problems and Perspectives of Performance of Higher Education Institutions in the Development of Russian Innovative System (Regional Aspect). *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 166. pp. 497–504. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.12.561
21. Fadeev, A. (n.d.) *Onlayn-tehnologii v inzhenernom obrazovanii* [Online technologies in engineering education]. [Online] Available from: <http://portal.tpu.ru/eL/about/history>
22. Druki, A. (n.d.) *Kontseptsii i platformy realizatsii onlayn obrazovaniya TPU* [Concepts and platforms for the implementation of TPU online education]. [Online] Available from: http://portal.tpu.ru:7777/eL/system_elearning_TPU
23. Raghunath, R., Anker, C. & Nortcliffe, A. (2016) Are academics ready for smart learning? *British Journal of Educational Technology*. [Online] Available from: 10.1111/bjet.12532
24. Washburn, D., Sindhu, U., Balaouras, S., Dines, R.A., Hayes, N.M. & Nelson, L.E. (2010) *Helping CIOs Understand “Smart City” initiatives: Defining the smart city, its drivers, and the role of the CIO*. Cambridge: [s.n.]. [Online] Available from: http://public.dhe.ibm.com/partnerworld/pub/smb/smarterplanet/forr_help_cios_und_smart_city_initiatives.pdf
25. Ardashkin, I.B. (2015) Philosophy of Education as a Social Development Factor: World Trends and Prospects for Russia. *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 166. pp. 277–286. [Online] Available from: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814066622>

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.071

DOI: 10.17223/22220836/42/14

Н.Г. Денисов, В.Б. Храмов

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО КАК ФЕНОМЕН ИНТЕРНЕТ-ТРАНСЛЯЦИИ

На основе анализа интернет-трансляции и конкурсов Чайковского показано, что она не только способствует развитию демократических традиций этого мероприятия, не только обогащает художественное восприятие концертной жизни, но также становится относительно самостоятельным произведением искусства, неоценимым материалом для искусствоведения и обеспечивает автономный художественный статус конкурса.

Ключевые слова: художественная культура, исполнительское искусство, интернет-трансляция, Международный конкурс имени П.И. Чайковского.

Международный конкурс имени П.И. Чайковского проводится уже в течение шестидесяти лет, является традиционным и, несомненно, важнейшим событием нашей культуры. И сегодня он не утратил творческой интенции к обновлению, т.е. к развитию, в связи с теми изменениями, которые происходят в мировой и отечественной музыкальной культуре. Один из серьезнейших аспектов его нынешнего обновления – интернет-трансляция этого музыкального события. Ее – уже во второй раз – осуществляет онлайн-платформа *medici.tv*, имеющая большой опыт трансляции концертов классической музыки и достигшая серьезных успехов в этом деле, подняв уровень ТВ-интернет показа на новую ступень – трансляция стала своего рода художественным произведением (с осторожностью ее можно отнести к одному из видов современного «синтетического искусства»).

ТВ трансляции конкурса Чайковского осуществлялись в нашей стране давно. Они сыграли свою положительную роль, расширив аудиторию слушателей-зрителей названного музыкального события. Но уровень трансляции был примитивный: устроители ставили телекамеру в зал, и оператор снимал, как говорится, «все подряд». Казалось, на него никто не обращал внимания, и сам он не слишком заботился о содержании «картинки». Случались на конкурсе незапланированные перерывы, хождение зрителей по залу и разговоры – а он все это снимал. «Картинка» была скучная, но и за подобную трансляцию любители музыки благодарили ТВ, ибо конкурс являлся значительным событием музыкальной жизни, его ждали четыре года, его итоги становились своеобразным художественным ориентиром для работы организаторов концертов и педагогов-музыкантов. Интерес к конкурсу был огромен, но, по понятным причинам, лишь немногие любители музыки могли приехать в Москву и побывать на прослушивании участников. А когда начались ТВ-трансляции, то

достаточно было попасть в «зону досягаемости сигнала», и проблема была решена – «вчерне», конечно, ибо впечатление от конкурса у посетителя Большого зала Московской консерватории было другим – несравненно сильнее, ярче.

Укажем на существенные особенности организации интернет-трансляции двух последних [1, 2] конкурсов Чайковского по сравнению с тем, что было в прежних ТВ их показах. Во-первых, благодаря мастерству и современной технике команде *medici.tv* удалось достичь качества записи и трансляции звукового сигнала, соответствующих студийному уровню. Во-вторых, с помощью нескольких кинокамер, обеспечивающих многоплановость и разнообразие ракурсов съемки, была воспроизведена, благодаря виртуозной работе режиссера, импровизирующего в условиях конкурса, яркая и, несомненно, художественно значимая «визуальная картинка» события. Сам конкурс проходил как отлично организованный концерт, т.е. с учетом эстетических требований трансляции. Таким образом, прямая интернет-трансляция конкурса фактически превратилась в показ фильма, имеющего самостоятельную художественную ценность.

Нельзя не отметить, что современная режиссура прямых трансляций была известна в нашей стране, в основном, по показу спортивных соревнований. Они в ряде случаев (классический пример – показ центральных матчей английской футбольной лиги) были выполнены на высочайшем профессиональном уровне. Но осуществить интересную трансляцию спортивного соревнования не так уж и сложно, ибо спорт динамичен, в спорте присутствует динамика, а движение – тот специфический существенный признак, который отличает кино от других видов искусства. Иное дело игра музыканта – здесь перед объективом камеры находится «статичный объект». Динамизм при съемке подобных объектов добавляет тот, кто организывает трансляцию, используя «картинки», полученные несколькими камерами, ритмично меняя крупный, средний, общий план изображения, ракурс съемки и проч.

Из музыкальных событий самыми сложными для кинопоказа являются, пожалуй, сольные выступления пианистов. Они продолжаются весьма долго, ибо, в отличие от других музыкантов, пианисты в состоянии играть большие программы; так, например, на конкурсе П.И. Чайковского каждое выступление участника длилось около часа. Относительно проще осуществлять трансляцию концерта симфонического оркестра: присутствует много музыкантов – разные лица, разные и весьма интересные инструменты, тут дирижер, исполняющий «танец рук». Игра оркестра – красивое зрелище, позволяющее режиссеру, переключая камеры, меняя планы и ракурсы в соответствии со звучащей музыкой создавать весьма динамичную картинку события. Думается, когда дело касается классической музыки, то предпочитают снимать и показывать симфонический оркестр. Пианист – один, сидит в статичной позе, виден только в профиль, если смотреть из зрительного зала, его движения целесообразны, а поэтому, откроем маленькую профессиональную тайну, – минимальны. Дело осложняет еще и «конкурсная специфика» исполнения – в первом туре конкурса Чайковского, например, все участники имеют стилистически сходные программы. Часто они играют одни и те же произведения (так, например, на конкурсе «Аппассионата» Бетховена прозвучала много раз). Поэтому создать в прямом эфире, импровизируя, «интересный фильм»

о конкурсе пианистов – задача наитруднейшая, требующая и таланта, и высочайшего мастерства.

Сегодня, осмысливая опыт двух последних трансляций конкурса, можно с уверенностью сказать, что мастерски выполненная интернет-трансляция, пожалуй, не уступает по эстетическому критерию оценки, тому впечатлению, которое получает слушатель, посетивший Большой зал Московской консерватории. Правда, это уже несколько иное впечатление. Поэтому интернет-трансляция не конкурирует с непосредственным «концертным вариантом» прослушивания участников и не может его заменить. Трансляция – новое эстетическое событие, дополняющее и обогащающее художественную культуру.

На анализе упомянутых «обогащающих культуру» элементов остановимся подробнее. Начнем с констатации того существенного факта, что посещающий концерт слушатель является непосредственным участником события. История создания уникальной исполнительской интерпретации рождается на его глазах, существуя однократно и неповторимо. Его аплодисменты, его настроение, мимика, жесты в той или иной степени влияют на игру артиста, поэтому «включаются в исполнение». И чем талантливей артист, тем лучше он улавливает «творческие импульсы», идущие из зала. М. Чехов по данной проблеме писал: «Спектакль состоит не только из актеров, но и из публики» [3. С. 90–91]. Это своеобразное соучастие в неповторимом творческом процессе исполнения произведения является специфической характеристикой эстетического впечатления, которое получает посетитель концерта. Тот, кто смотрит интернет-трансляцию, имеет иное впечатление от того же музыкального события. Он не участвует в нем, он созерцает концерт подобно тому, как созерцают архитектурный шедевр. Но ведь названный шедевр тоже можно созерцать активно, творчески: смотреть много раз с разных точек (находиться близко или на расстоянии от исполнителя и проч.), в разное время суток, в разную погоду, в разное время года, в разном настроении, в разных компаниях... И тот, кто смотрит-слушает интернет-трансляцию, тоже может к восприятию относиться творчески, выбирая время прослушивания, фрагменты произведения, динамику, аппаратуру (разное качество звучания), он может экспериментировать с тембрами и проч.

Однако есть еще одно весьма значимое свойство интернет-трансляции: она позволяет осуществить искусствоведческое исследование на принципиально ином уровне, и это касается не только музыкального исполнительства, но и других временных видов искусства – театра, прежде всего. И действительно, какова достоверность прежних исследований феноменов концертного исполнения произведения? Если исследователь изучает актуально существующее искусство, то он вынужден опираться на собственное впечатление от его просмотра-прослушивания. У него есть возможность сопоставить свое впечатление с мнениями других, подчас весьма авторитетных специалистов. Часто, особенно когда дело касается действия спектакля на сцене «репертуарных» стационарных театров, исследователь может посетить его несколько раз и проверить свое первое впечатление. Таким образом, у искусствоведа есть возможности для исследования интерпретации, которые он, конечно, должен использовать в полном объеме. Но все-таки «фундамент» научного обобщения, на который «опирается» исследователь, в данном случае весьма ненадежен.

Во-первых, его выводы невозможно проверить, ибо эмпирические основания их он не в силах предоставить в тождественной событию форме – исследуемый материал остался в прошлом. Поэтому в большинстве случаев приходится лишь верить исследователю «на слово», что не вписывается в традиции науки. Возможно, поэтому (в частности!) существует, мягко говоря, «труднообъяснимая ситуация» с оценкой актерской игры в театре, а также в музыкальной и театральной педагогике. Не хочется никого обижать, но слишком много в искусствоведении и артпедагогике элементов, напоминающих религиозные практики, сектантство. Впрочем, думается, что после «Театрального романа» М. Булгакова [4] вряд ли следует обижаться на наши, как видится, вполне доброжелательные суждения. Тем более что мы вполне осознаем – «элементы религиозности» существуют не только в данном сегменте (виде) художественной практики. В естественных науках, столь далекой от искусства сфере (обожествление физиками теории А. Эйнштейна, например), и в философии это тоже есть, о чем приходится только сожалеть.

Во-вторых, в работах по теории исполнительского искусства слишком много субъективности. Наука к субъективному аспекту познания относится с известным недоверием. Создатель «логики науки» Ф. Бэкон настаивал на том, что субъективный фактор должен быть категорически исключен из научного познания [5. С. 18–20]. Затем, правда, методологи науки чуть смягчили этот запрет [6. С. 61]. Беда в том, что исследовательская субъективность в нашем случае, к сожалению, вообще неустранима. Искусствоведу приходится полагаться на свою память, но последняя суть ненадежный источник познания, что доказали и психологи и... юристы – и очень давно.

В-третьих, многое в процессе эмпирического искусствоведческого исследования музыки и театра относят к тому, что точнее всего называть случайностью. Искусствовед, например, смотрит-слушает концерт «с одной точки». Более того, эту «точку», точнее место созерцания, он часто не может обоснованно избрать: какой билет приобрел – такие и места. Возникают, выражаясь языком Л.Н. Гумилёва, вполне естественные абerrации – близости, дальности [7. С. 495], одного ракурса и проч. Кроме того, в концертной обстановке (случайно!) возникает целый ряд помех полноценному восприятию собственно художественного события, ибо оно носит социальный характер. Помимо вещей банальных – отвлекающего поведения публики, например, – существуют еще и некие «искривляющие восприятие» социально-психологические механизмы: исследователь становится слушателем наравне со всеми, т.е. его эмоционально «заражают» не только игра музыканта или актера, но и восторги публики (возникает «абerrация коллективного восприятия»).

Еще хуже обстоят дела у искусствоведа, который изучает прошлое – историю исполнительских искусств. У него нет даже того «зыбкого» эмпирического основания для суждений и выводов, которыми обладает исследователь, лично посетивший концерт или спектакль. Он вынужден опираться только «на источники», сопоставляя всякого рода письменные и устные свидетельства о художественном событии. Они же носят весьма сомнительный для научного исследования характер «легенды» [8. С. 292–299]. И если исследователь – свидетель события может с некоторой степенью объективности описать свои впечатления, то «историк» пишет лишь о том, как исполнение ху-

дожественного произведения отразилось в доступной ему литературе – подчас очень и очень скудной.

Люди, осуществляющие подобные исследования, занимаются важным и даже благородным делом – сохраняют культуру, не позволяют прежним духовным феноменам полностью исчезнуть. Они заслуживают общественной поддержки. Но как скудны их познавательные возможности по сравнению с теми исследователями, которые имеют доступ к записям трансляций концертов и спектаклей!

Итак, интернет-трансляции позволяют искусствоведению сделать принципиально новый шаг в познании исполнительского искусства. Ибо концерт можно повторять сколько угодно раз. Ибо его запись можно подвергнуть серьезнейшему исследованию с использованием современных компьютерных программ. И теория исполнительства способна подняться на качественно новый уровень: становится в один ряд с другими разделами искусствоведения – теорией живописи, архитектуры, музыкознания, изучающего нотные тексты, и т.д.

Еще раз отметим, что на двух последних конкурсах Чайковского режиссерам и операторам удалось достигнуть высочайшего уровня трансляции – художественного. Речь идет, прежде всего, о конкурсе пианистов, который проходил в великолепном зале Московской консерватории, что позволило организаторам добиться замечательных результатов, создав некий образец синтетического эстетического зрелища. Сам факт того, что конкурс был «оформлен» несколько иначе, т.е. показан по-новому, заслуживает поддержки, ибо свидетельствует о творческом подходе к делу его организации.

И последнее. Интернет-трансляция изменила статус конкурса Чайковского. Первоначально в 1958 г. он был задуман и осуществлен, прежде всего, как общественно-политическое событие, знаменующее начало периода «политики открытости», проводимой руководством нашей страны. И в этом смысле конкурс можно поставить в один ряд с такими мероприятиями, как проведение в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов, организация павильона достижений СССР на Всемирной выставке в Брюсселе [9. С. 181–182]. В известном смысле слова конкурс Чайковского имел функцию пропаганды – социалистического образа жизни, успехов в деле социалистического культурного строительства. Поэтому ему была оказана беспрецедентная государственная поддержка. И неслучайно советское правительство приняло участие в заключительном концерте участников (в качестве публики), а лауреатов конкурса пригласили на торжественный прием в Кремль. Конечно, для любителей музыки конкурс и тогда был важнейшим и долгожданным музыкальным событием, но даже они чувствовали его идеологическую составляющую, которая многих раздражала. В действиях властей видели очередную попытку принизить искусство, заставить его служить политике. Отсюда проистекали всякого рода разговоры и болезненное отношение к конкурсным «несправедливостям», которые всегда есть, но в то время в них видели исключительно «руку Кремля». Сегодня запечатленный в «цифровом формате» конкурс, став «произведением искусства», приобрел вполне автономный от политики статус. Конечно, существует государственная поддержка, но у нас в стране так повелось еще с дореволюционных времен: всякое серьезное культурное мероприятие-преобразование осуществляется при государственной поддержке, а иначе, как правило, – хорошо не

получается. Конечно, он может выполнять и политическую функцию, впрочем, как и любое другое произведение искусства. Но акценты все-таки сместились: конкурс стал вполне самодостаточным событием, он существует как художественное произведение, к которому можно обращаться вновь и вновь, подобно тому как мы вновь и вновь перечитываем произведения классической литературы.

Литература

1. XV Международный конкурс им. П.И. Чайковского: официальный сайт. URL: <http://tch15.medic.tv/ru/> (дата обращения: 20.10.2021).
2. XVI Международный конкурс им. П.И. Чайковского: официальный сайт. URL: <https://tchaikovskycompetition.com/ru/> (дата обращения: 20.10.2021).
3. Чехов М.А. Путь актера: Жизнь и встречи. М. : АСТ : АСТ Москва : Хранитель, 2007. 554 с.
4. Булгаков М.А. Театральный роман (Записки покойника). СПб. : Кристалл, 2003. 160 с.
5. Бэкон Ф. Новый органон. М. : Мысль, 1978. Т. 2. 370 с.
6. Рассел Б. История западной философии. М. : Миф, 1993. Т. 2. 445 с.
7. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. М. : Айрис-пресс, 2017. 560 с.
8. Минто В. Дедуктивная и индуктивная логика. СПб. : Комета, 1994. 464 с.
9. Белоненко А. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2019. № 7. С. 170–190.

Nicholas G. Denisov, Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: ngdenisov@gmail.com

Valery B. Khramov, Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: valery.khramov@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 174–180.

DOI: 10.17223/2220836/42/14

INTERNATIONAL TCHAIKOVSKY COMPETITION AS A PHENOMENON OF WEBCAST

Keywords: artistic culture; performing arts; webcast; International Tchaikovsky Competition.

The International Tchaikovsky Competition has been held for sixty years and has become a tradition with an intention to renew itself. An essential aspect of this is the webcast, which, being performed at the highest level, not only develops the established democratic orientation of this competition, but makes the competition a relatively independent artistic event.

The empirical base of the research is Internet broadcasting of XV and XVI competitions. Method – a comparative analysis, performed in the context of cultural knowledge.

The article analyzes the features of the modern Internet broadcast of the competition, which distinguish it from previous TV and Internet broadcasts. The specific difficulties of shooting musical events related to their duration and the static of what is happening, as well as the resources that were used by the director and operators of "Medici.tv" in the creative solution of these problems, were understood. It is shown that the perception of the online broadcast of the competition is not inferior in terms of artistic criteria to the impression that the listener who attends the concert receives, but this is a different impression, not canceling, but supplementing the traditional one.

On this basis, the conclusion is formed that the Internet broadcasting enriches the artistic culture. It provides the audience with new opportunities for creative perception of an artistic work. In addition, the webcast allows the art critic to carry out research on the phenomena of the performing arts at a fundamentally different level, to increase the degree of reliability of the knowledge gained. Previously, the theory of performing arts relied on an unreliable empirical research base: a single viewing and listening to a concert version of a work and memories of it.

Webcasting allows multiple viewing and listening, verification of the findings, including through the use of computer programs, which allows one to overcome the degree of subjectivity that is unacceptable for science, which is inevitably present in art criticism, based on the empirical experience of a researcher attending a concert, protects against the accidents of perception that lie in wait for the listener in the concert hall. And the theory of performance objectively becomes on a par with other

branches of art history - the theory of painting, architecture, musicology, studying musical notation, etc.

The webcast changed the status of the Tchaikovsky Competition. Initially, in 1958, it was conceived and implemented as, first of all, a socio-political event, marking the beginning of the period of the "policy of openness" pursued by the leadership of our country. Thanks to the webcast, the competition has become a completely self-sufficient event - it exists as a "piece of art", which you can which can be enjoyed again and again, just as we re-read works of classical literature over and over again.

References

1. The 15th International Competition. P.I. Tchaikovsky: official site. [Online] Available from: <http://tch15.medic.tv/ru/> (Accessed: 20th October 2021).
2. The 16th International Competition. P.I. Tchaikovsky: official site. [Online] Available from: <https://tchaikovskycompetition.com/ru/> (Accessed: 20th October 2021).
3. Chekhov, M.A. (2007) *Put' aktera: Zhizn' i vstrechi* [The actor's path: Life and meetings]. Moscow: AST; Khranitel'.
4. Bulgakov, M.A. (2003) *Teatral'nyy roman (Zapiski pokoynika)* [Theatrical Novel (Notes of the Deceased)]. St. Petersburg: Kristall.
5. Bacon, F. (1978) *Novyy organon* [New organon]. Vol. 2. Translated from English. Moscow: Mysl'.
6. Russell, B. (1993) *Istoriya zapadnoy filosofii* [A History of Western Philosophy]. Vol. 2. Translated from English. Moscow: Mif.
7. Gumilev, L.N. (2017) *Etnogenez i biosfera zemli* [Ethnogenesis and Biosphere of the Earth]. Moscow: Ayris-press.
8. Minto, W. (1994) *Deduktivnaya i induktivnaya logika* [Deductive and inductive logic]. Translated from English. St. Petersburg: Kometa.
9. Belonenko, A. (2019) Shostakovich i Sviridov: k istorii vzaimootnosheniy [Shostakovich and Sviridov: on the history of relationships]. *Nash sovremennik*. 7. pp. 170–190.

УДК 783.2:908:930.272

DOI: 10.17223/22220836/42/15

Т.Г. Казанцева

ТОБОЛЬСКИЙ ИРМОЛОГИОН СВЯТИТЕЛЯ ФИЛОФЕЯ¹

В статье впервые в научный оборот вводится памятник музыкальной письменности юго-западнорусского барокко – Ирмологион киевской квадратной ноты, принадлежавший выдающемуся деятелю Русской православной церкви святителю Филофею митрополиту Сибирскому и Тобольскому. Рассматриваются палеографические особенности рукописи, редакция гимнографического текста, структура и состав сборника, его отличия от ранних певческих нотоплинейных книг московской традиции. Выдвигается гипотеза о происхождении рукописи из Киево-Печерской Лавры. Ставится вопрос о влиянии богослужебно-певческой традиции киевской митрополии на становление музыкальной культуры Сибири.

Ключевые слова: святитель Филофей (Лецинский), Тобольский архив, Ирмологион, певческие рукописи линейной нотации, музыкальная культура Сибири.

Певческие книги малых рукописных собраний Сибири нечасто обращают на себя внимание музыковедов-медиевистов. Однако опыт археографической работы показывает, что небольшие региональные собрания в определенном ракурсе могут быть чрезвычайно интересными. Прежде всего, они содержат памятники, позволяющие судить о прошлом музыкальной культуры того или иного сибирского региона. Кроме того, в них подчас обнаруживаются музыкальные памятники, могущие стать предметом самостоятельного изучения. Одним из них является рукопись пятилинейной нотации (киевской квадратной ноты) из фонда Государственного архива в г. Тобольске, хранящаяся под № 306 (далее – ТА № 306).

Рукопись обращает на себя внимание, прежде всего, владельческой записью на внутренней стороне нижней крышки переплета: «Сей Ермолой архиерея схимонаха Феодора, ево хлопец тунгусь Петр, и онъ взятъ изъ тунгусского, арххиерей схимонахъ Феодоръ и ево малинкого привосъ и ево научилъ грамоти, и петъ училъся по этой Ермолое, православную веру принять хвалъно. Петр Тунгусъ» (рис. 1).

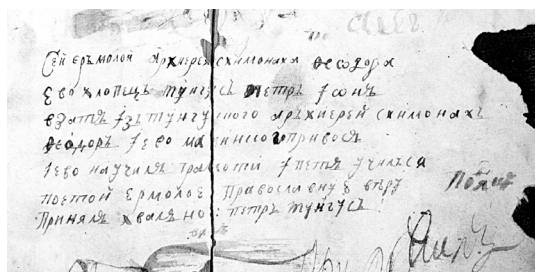


Рис. 1. Ирмологион, ТА № 306. Владельческая запись

Fig. 1. Irmologion, TA No. 306. Owner's recording

¹ Статья написана в рамках проекта РФФИ 17-04-00443-ОГН «Музыкальная культура Сибири: источники, исследовательские центры и направления».

Впервые данная запись была зафиксирована в 1975 г. Е.И. Дергачевой-Скоп и Е.К. Ромодановской, занимавшимися сплошным выявлением рукописных и печатных книжных памятников в фондах различных государственных учреждений Сибири и составлением их первичного описания [1. С. 139]. Однако филологов, по понятным причинам, интересовали, прежде всего, литературные памятники, а внимание музыковедов-медиевистов данная информация в свое время не привлекала. Между тем совершенно очевидно, что речь идет о митрополите Сибирском и Тобольском Филофее (схимонахе Феодоре) – десятом архипастыре Сибири, пятом митрополите и первом украинском ученом-монахе на Сибирской кафедре. Личность Филофея настолько значима для сибирского православия, что не позволяет обойти вниманием книжный раритет, связанный с его именем¹.

Митрополит Филофей вошел в историю Русской Церкви, прежде всего, как просветитель коренных народов Сибири (остяков, вогулов, тунгусов), устроитель новых храмов и попечитель монастырей, основатель первого в Сибири учебного заведения – архиерейской школы (1702), преобразованной позднее в духовную семинарию, и духовного театра.

Особое значение в сибирском периоде жизни митрополита имел Свято-Троицкий тюменский монастырь. Основанный еще в 1616 г. монахом Казанского Раифского монастыря Нифонтом как Преображенский, этот монастырь привлек внимание митрополита уже в первые годы его пребывания на Тобольско-Сибирской кафедре. Строительство обители было особой заботой Филофея. В 1706 г. он обращается к Петру I с просьбой разрешить постройку каменного (первого в Сибири) собора во имя Святой Троицы, давшего новое название монастырю, и в этом же году получает такое разрешение. Позднее, в 1717 г. к северу от Троицкого собора была возведена церковь во имя Сорока мучеников Севастийских с трапезной, корпусом для братских келий и домо-

¹ Следует отметить, что несмотря на достаточно многочисленную литературу о митрополите Филофее (наиболее полную на сегодняшний день аннотированную библиографию и список источников, касающихся его, см. в [2]), серьезных работ, вводящих новые сведения о жизни святителя Филофея, а не тиражирующих общеизвестные факты не так много. Среди них назовем брошюру омского протоиерея Ал. Сулоцкого (1882 г.) [3] и статью протоиерея Бориса Пивоварова (в то время дьякона) в Журнале Московской патриархии (1977 г.) [4]. Деятельность митрополита в связи со становлением музыкальной культуры в Сибири также упоминается в монографиях Т.А. Роменской [5. С. 61–64; 6. С. 57–59]. Согласно имеющимся в перечисленных работах сведениям будущий митрополит Филофей (Лещинский) родился в 1650 г. в г. Королевец (ныне Сумская область Украины). Вопрос о его происхождении остается предметом дискуссий, а мирское имя неизвестно. По окончании Киево-Могилянской Коллегии (будущей Академии), получив высшее духовное образование, он стал приходским священником, но рано овдовел и принял монашеский постриг в Киево-Печерской Лавре и имя Филофей, где вскоре был избран экономом. Затем его возвели на должность строителя (настоятеля) Брянского Свенского монастыря, приписанного к Киево-Печерской Лавре. В 1702 г. при участии Местоблюстителя Патриаршего престола митрополита Рязанского Стефана Яворского архимандрит Филофей был посвящен в сан митрополита Сибирского и Тобольского и после так и не приехавшего в Сибирь митрополита Дмитрия (Туптало, впоследствии митрополита Ростовского) направился на новое место служения. В 1709 г. святитель Филофей после тяжелой болезни принял схиму с именем Феодор и удалился на покой в обновленный им Свято-Троицкий (Тюменский) монастырь, но до прибытия в 1711 г. нового Тобольского митрополита Иоанна (Максимовича) продолжал управлять епархией. Деятельность его последователя продлилась недолго, и после смерти Иоанна Филофей вновь был назначен сибирским архиереем. Он служил до 1720 г., пока, наконец, не получил царское разрешение уйти на покой. Последние годы его жизни были связаны со Свято-Троицким монастырем, где он скончался в 1727 г. Митрополит Филофей похоронен в Троицком соборе тюменского монастыря, канонизирован Русской Церковью как святитель в 1984 г., память его совершается в составе Собора Сибирских святых 10 (23) июня.

вой церковью митрополита во имя Боголюбской иконы Божией Матери. Незадолго до своей кончины (в 1726 г.) святитель заложил еще один храм – в честь святых апостолов Петра и Павла. В 1720-е гг. возводились каменные монастырские стены¹.

Все начинания владыки по обустройству Свято-Троицкого монастыря несли в себе явно выраженный ностальгический отпечаток и демонстрировали неразрывную связь сибирского архиерея с его прошлым, с религиозной культурой Киевской митрополии. Так, планируя несколько престолов в Троицком соборе, митрополит Филофей один из них – Преображенский – задумывает с целью сохранения прежнего названия Тюменской обители, два других – Успенский и в честь преподобных отцов Антония и Феодосия Печерских – в память о его пострижении и прежнем монашеском житии в Киево-Печерской Лавре. Лаврской реминисценцией был и Петропавловский храм, прообразом которого явилась церковь на Экономических воротах Киево-Печерской Лавры.

Внутреннее убранство Троицкого собора также было ориентировано на новые барочные традиции храмостроительства Киевской митрополии, а для написания украсивших собор икон святитель Филофей специально вызвал мастеров-иконописцев из Киева. Известно также, что уже в первый год своего управления Сибирской митрополией Филофей послал в Киев боярских детей для приобретения «церковных треб» и приглашения «учителей латинских наук» и «спеваков». В 1703 г. они вернулись с пятью монахами Киево-Печерского монастыря и привезли более двухсот книг: часословы, псалтири, служебники, акафистники, русские грамматики. Тогда же были образованы первые в Сибири церковный и «домовой» (митрополичий) хоры из «сосланных черкас» – украинцев Поднепровья, а в архиерейской школе среди прочих предметов преподавалось «пение по ноте» [6. С. 57–59].

При святителе Филофее архипастырская обитель стала крупнейшим центром церковно-певческой культуры. Сам Филофей был духовным писателем: по некоторым сведениям, его перу принадлежат тропарь и кондак Верхотурскому праведнику Симеону и канон мученику Василию Мангазейскому, а также стихи религиозного содержания [3. С. 38–39]. Он не только формировал хоры из «выписанных» монахов и сосланных казаков, но и сам занимался обучением грамоте и пению, в том числе и новокрещеных сибиряков. «Живя на покое, – пишет А. Сулоцкий, – в часы досуга особенно в зимнее время... учил читать, писать и петь детей новокрещенцев, из которых некоторые и жили у него в келье» [3. С. 38–39]. Видимо, одним из них и был автор владельческой записи на Тобольской рукописи – Петр Тунгус. Обратимся далее непосредственно к ее анализу².

Титульный лист рукописи утрачен, поэтому самоназвание певческой книги не известно. В своей записи Петр Тунгус обозначил ее как «Ерьмолой». Однако по всем признакам, которые будут указаны ниже, книга является Ирмологионом. Под этим общим условным термином подразумеваются певческие книги, сформировавшиеся в XVI в. в православной церковной

¹ Об истории Свято-Троицкого тюменского монастыря см.: История обители // Тюменский Свято-Троицкий мужской монастырь: официальный сайт. URL: <http://troica-tyumen.cerkov.ru/istoriya-obiteli/> (дата обращения: 27.07.2018).

² Подробное музыкально-палеографическое описание см.: [7. С. 105–110].

практике Великого княжества Литовского и содержащие юго-западнорусский вариант («извод») знаменного роспева [8–10].

Рукопись представляет собой кодекс довольно хорошей сохранности, крупного размера – in folio (39,6 × 23,6 см), объемом в 250 листов. Блок шит из 32 тетрадей, большинство из которых состоит из 8 листов; от последней тетради сохранилось лишь 2 начальных листа, остальные (как и переплетные) были утрачены; первые 22 тетради отмечены сигнатурами. Блок помещен в переплет, сделанный из досок, обтянутых кожей с простым тиснением, на обреше сохранились следы бордовой краски.

Бумага рукописи одного сорта – белая, с верже и понтюзо, имеет филигрань «Страсбургская лилия на щите под короной» в сопровождении сложного вензеля из литер «АСН» в двух вариантах формы короны на гербе. Точного соответствия первому варианту не обнаружено; второй (встретившийся на последних листах) совпадает с формой филигрании из каталога Т.В. Диановой и Л.М. Костюхиной под № 967, датируемой 1662 г. [11. С. 112]. Таким образом, дата создания рукописи по времени совпадает с юными годами будущего сибирского митрополита. Этот факт, в свою очередь, позволяет предположить, что по данной книге учился пению сам Филофей и что она какое-то время бытовала в Киево-Печерской Лавре, с которой тесно был связан фактически весь «досибирский» период жизни митрополита, а возможно, была непосредственно создана писцами Лавры (рис. 2).



Рис. 2. Ирмологий, ТА № 306. Л. 212 об. – 213. Начало раздела «Трипесницы на па[ве]чериях пред Ро[ж]д[ес]твом Хр[ис]товым»

Fig. 2. Irmologion, TA No. 306. Fol. 212 rev – 213. The beginning of the part “Triodes of the Compline at before the Nativity of Christ”

Оформление рукописи довольно скромное: крупные киноварные заглавия разделов и стилизованные крупные инициалы, выполненные киноварью и тушью (рис. 3, 4); в некоторых случаях (например, в разделе Обихода всенощного бдения) заглавие и / или инициал не выписаны, но под них оставлено место. Кроме них единично встречаются концовка и заставка геометриче-

ского орнамента, обе выполнены пером чернилами. Декоративную функцию также выполняет оформленная в виде сложной виньетки двойная черта, обозначающая конец песнопения – так называемые сторожа (рис. 5).



Рис. 3. Ирмологион, ТА № 306. Л. 87 об. Киноварный инициал «М»

Fig. 3. Irmologion, TA No. 306. Fol. 87 rev. Cinnabar initial “M”



Рис. 4. Ирмологион, ТА № 306. Л. 193. Начало раздела Подобнов. Киноварный инициал «Б»

Fig. 4. Irmologion, TA No. 306. Fol. 193. The beginning of the part of Automelons. Cinnabar initial “B”



Рис. 5. Ирмологион, ТА № 306. Л. 133 об. Стилизованное оформление окончания песнопения

Fig. 5. Irmologion, TA No. 306. Fol. 133 rev. Stylized decoration of the end of the chant

Текст (вербальный и нотный) написан четырьмя почерками, представляющими собой юго-западнорусский полуустав с элементами скорописных начертаний и множеством выносных литер; некоторые слова (Хр[и]стос, Кр[е]ст, Сп[а]се и др.) даются под титлами; используются грецизированные и латинизированные варианты написания некоторых заглавных букв (например, «О» выписано как «W», «С» – как «Σ»). Слова в подтекстовке делятся как на открытые, так и на закрытые слоги. Все эти палеографические приметы отличают данную рукопись от московской традиции.

Обращает на себя внимание вербальный текст, стоящий ближе к древнерусским (дореформенным) певческим книгам, чем пореформенным московским. Приведем несколько примеров, где через косую черту сопоставлены фрагменты текста песнопений из Тобольского Ирмологиона и московских пореформенных рукописей (табл. 1)

Таблица 1. Различия в текстах песнопений Ирмологиона и пореформенных певческих книг московской традиции

Table 1. Differences in the texts of the chants of the Irmologion and the post-reform singing books of the Moscow tradition

Песнопение	Ирмологион, ТА № 306	Сборник певческий, ТА № 304*
Ирмос 3-й пени канона Рождеству Христову	<i>Первовечному</i> от Отца рожденну Нетленну Сыну...	<i>Прежде век</i> от Отца рожденному нетленно Сыну...
Ирмос 4-й песни канона Введению	Духом <i>пре[д]зря</i> пророк Аввакум...	Духом <i>провидя</i> пророче Аввакуме...
Ирмос 1-й песни канона Пасхи	Воскресения день просветимся людие. Пасха Господня Пасха. От смерти <i>убо</i> ко жизни и от земли <i>на небо</i> Христос Бог нас <i>привел есть</i> , победную поюще	Воскресения день, просветимся, людие. Пасха, Господня Пасха: от смерти <i>бо</i> к жизни и от земли <i>к небеси</i> Христос Бог нас <i>преведе</i> , победную поющия

* В качестве образца московской традиции избран певческий сборник из того же фонда, что и Ирмологион – Октоих и Ирмологий нотолинейные последней четверти XVIII в., принадлежавший, согласно многочисленным записям на его листах, Тобольскому кафедральному собору. Описание данной рукописи см.: [7. С. 114–119].

В Ирмологионе, хотя и в незначительном количестве, сохраняются не только старые словоформы, но и элементы раздельноречия, полностью устраненные в московских пореформенных списках не только пятилинейной, но и знаменной нотации (выделены курсивом): «Вонегда скорбети ми»,

«О рекших мне вонидем», «Во дому Давыдове» (степенные антифоны 1-го гласа). Очевидно, что московская книжная справа середины XVII в., приведшая к трагическим последствиям раскола Русской Церкви, совершенно не коснулась юго-западных русских по происхождению текстов, и именно так, в «дораскольном» варианте они звучали в сибирских пределах еще в XVIII в.

Структура Ирмологиона также отличается от московских певческих книг как древнерусской, так и пореформенной традиции. По составу песнопений Тобольская певческая рукопись, согласно классификации Ю. Ясиновского [9. С. 120], относится к наиболее распространенному со второй половины XVII в. «гласовому» типу украинско-белорусского Ирмологиона. Основной ее объем (л. 1–192 об.) составляют восемь разделов-гласов, объединяющих песнопения, которые в московских рукописях формируют самостоятельные певческие книги – Октоих и Ирмологий. Каждый гласовый раздел включает богородичны великой вечерни на «Господи воззвах» (обозначенные как «догматы») и богородичны на стиховне; антифоны степенные утрени; ирмосы канонов осмогласника и праздников. Соотношение песнопений разных книг в составе Ирмологиона представлено в табл. 2, где в первой колонке приведены инципиты начальных песнопений 1-го гласа из Ирмологиона ТА № 306 в порядке их следования, во второй и третьей – инципиты тех же песнопений из нотопетельного сборника московской традиции из того же собрания (ТА № 304), где они отнесены к двум разным книгам – Осмогласнику и Ирмологии соответственно.

Таблица 2. Состав гласовых разделов Ирмологиона и пореформенных певческих книг московской традиции

Table 2. The composition of the modal sections of the Irmologion and the post-reform singing books of the Moscow tradition

Жанр	Ирмологион, ТА № 306	Сборник певческий, ТА № 304 Осмогласник	Сборник певческий, ТА № 304 Ирмологий
	Глас 1	Глас 1	Глас 1
Богородичен-догматик	Всемирую славу	Всемирую славу	
Богородичен на стиховне великой вечерни	Се исполнися Исаино проречени	Се исполнися Исаино проречение	
Степенна, антифон 1	Вонегда скорбети ми	Внегда скорбети ми	
	Пустнный непрестанно божественно	Пустным непрестанное божественное желание	
	Святому Духу честь и слава	Святому Духу честь и слава	
Степенна, антифон 2	Во горы Твоих вознесе мя	На горы Твоих вознесл еси мя	
	Десною Ти рукою	Десною Твоею рукою	
	Святым Духом всяка тварь обновляется	Святым Духом всяка тварь обновляется	
Степенна, антифон 3	О рекших мне вонидем	О рекших мне внидем	
	Во дому Давыдове	В дому Давыдове	
	Святому Духу честь и поклонение	Святому Духу честь и поклонение	
		Далее гласы 2–8	
Ирмосы. Песнь 1 Воскресный	Твоя победительная десница		Твоя победительная десница

Окончание табл. 2

Жанр	Ирмологион, ТА № 306	Сборник певческий, ТА № 304 Осмогласник	Сборник певческий, ТА № 304 Ирмологий
	Глас 1	Глас 1	Глас 1
			Христос во граде Вифлеемstem младенствует
Рождеству Христову	Христос рождается славите		Христос рождается славите
Рождеству Христову	Спасе люди чудодея		Спасе люди чудодействуй
Кресту	Божественный прообрази древле Мойсей		Божественнейший прообрази древле Моисей
Пасхе			Воскресения день
Фоме и Новому лету	<i>Поймо</i> вси людие		<i>Поим</i> вси людие
Успению Богородицы	Преукрашена божиею славою		Преукрашенная божественною славою
Октоиха и Введению	Песнь победную <i>воспо</i> ем вси Богу		Песнь победную <i>поим</i> вси Богу
Октоиха	<i>Люты</i> работы избыи		<i>Горькия</i> работы избавил
	Столпом огненным		Столпом огненным
	Помогшему Богу		Помогшему Богу
	Воспоем песнь нову Богу		Поим песнь новую Богу
	И т.д.		Поим Господеви песнь нову
			Похвалу Боговидец Моисей
			Фараона с колесницами
			Вознесу Тя Боже Спасе мой
			Господеви поим победную песнь

Примечание. Курсивом выделены расхождения в орфоэпике и орфографии «киевского» и «московского» изводов гимнографического текста.

Из табл. 2 видно, в московских рукописях ирмосы не только составляют самостоятельную книгу, но и представлены большим числом образцов. В целом в московском пореформенном Ирмологии из сборника ТА № 304 размещено 167 ирмосов, тогда как в разделе 1-го гласа Ирмологиона – всего 99. Таким образом, по составу песнопений последний приближается к древнерусскому Ирмологию краткой редакции.

Сдвоенный раздел Октоиха-Ирмология составляет основную, но не единственную часть Ирмологиона. Кроме него насчитывается еще несколько разделов, в московской традиции также относящихся к разным певческим книгам.

Второй раздел книги (л. 193–212 об.) обозначен как «Подобны». В московских рукописях данный свод песнопений-моделей обычно помещается в певческой книге «Обиход». По сравнению с московской редакцией он значительно расширен в жанровом отношении: помимо традиционных стихирсамоподобнов (αὐτόμελον) в нем выписаны песнопение «Бог Господь», воскресные тропари и седальны. Отметим, что указания на жанр тропаря и седальна даются не регулярно, а стихиры-подобны обозначены только в первых двух гласах.

Объединение песнопений этих жанров со стихирами-подобными и под одним заголовком, видимо, обусловлено функциональной аналогией песно-

пений. Действительно, припев «Бог Господь» является образцом не только для постных Аллилуй и так называемых концов тропарей, но и для циклов обиходного осмогласия («воззвухов», припевов «Свят Господь»). Вопрос об использовании тропарей на «Бог Господь» в функции мелодической модели требует дальнейшего исследования, здесь отметим только, что, судя по контексту рукописи, они выполняют роль самоподобных по отношению к седальнам. Что же касается самих седальнов, то фиксация их мелодического текста является признаком пореформенной традиции: в древнерусских рукописях нотированные седальны почти не встречаются, несмотря на то что указания их пения на подобен наличествуют в служебных книгах.

Список стихир-самоподобных в целом соответствует репертуару «Подобников» нотолинейных «Ирмологов» московской традиции, выявленному в свое время Ю.В. Артамоновой [12]. Наблюдаются также множественные репертуарные пересечения с аналогичными подборками «Подобнов» древнерусских рукописей знаменной нотации.

Сходство и различия состава песнопения в разделах «Подобнов» разных временных периодов и региональных традиций наглядно представлены в табл. 3.

Таблица 3. Состав подобнов в древнерусских и пореформенных певческих рукописях

Table 3. The repertoire of the automelons in ancient Russian and post-reform singing manuscripts

Глас	Подборки подобнов в крюковых рукописях XV–XVII вв.	Подборки подобнов в крюковых рукописях XVII–XVIII вв.	Репертуар нотолинейных подобников рукописей XVII–XVIII вв.	Подобны в Ирмологии № 306
1				Гроб Твой, Спасе (седален)
	Небесным чином	Небесным чином	Небесным чином	Небесным чином
	Прехвалнии мученицы	Прехвалнии мученицы	Прехвалнии мученицы	Прехвалнии мученицы
	О дивное чудо		О дивное чудо	О дивное чудо
			Днесь вернии ликом- ствуют	
	Облак тя свету			
2				Благообразный Иосиф (седален)
	Егда от древа	Егда от древа	Егда от древа	Егда от древа
	Доме Ефрантово	Доме Ефрантово	Доме Ефратовъ	Доме Евфратов
	Кими похвальными		Кими похвальными (Кими недостойными устнами)	Кими похвальными
	Терпяще мучения			
	Просветителя нашего			
	Всехъ преидохъ			
3				Христос от мертвых воста (седален?)
	Велия креста Твоего сила		Велия креста Твоего сила	Велия Креста Твоего сила
			Красоте девство	
	Поставиша тридесять			
4				Возревше на гробный выход (седален?)
				Удивися Иосиф (седален?)
				Скоро предвари (седален?)

Глас	Подборки подобнов в крюковых рукописях XV–XVII вв.	Подборки подобнов в крюковых рукописях XVII–XVIII вв.	Репертуар нотоподобных подобников рукописей XVII–XVIII вв.	Подобны в Ирмологионе № 306
				Явися еси днесь вселенной (<i>кондак Богоявлению?</i>)
	Яко добля в мученицех	Яко добля в мученицех	Яко добля в мученицех	Яко добля во мученицех
	Даль еси	Даль еси	Дал еси знамение	Дал еси знамение
	Званыи совыше (Иже званыи совыше)	Званыи совыше (Иже званыи совыше)	Званыи съвыше	Званыи совыше
	Хотехъ слезами	Хотехъ слезами	Хотехъ слезами	Хотех слезами очистити
5	Радуйся Живоносный Кресте	Радуйся Живоносный Кресте	Радуйся Живоносный Кресте	Радуйся Живоносный Кресте
	Преподобные отче богоносе (Преподобные отче добру)		Преподобные отче богоносе	Преподобные отче
6	Ангельския предъидут		Ангельския предъидутъ	Ангельския предъидите силы
	В третии день (Тридневно)	В третии день	Тридневно воскресл еси	Тридневно воскресл еси
	Весеупование (Все возложше)	Весеупование (Все возложше)	Всеупование	Всеупование на небеси возложиша
			Кто ти Спасе ризу раздра	Кто Ти, Спасе, ризу раздра
	Неначаемая жития		Неначаемая жития	
7	Не к тому возбраняемы		Не к тому возбраняемы	Не к тому возбраняема
	Днесь бдит Июда			
	Подъ кровь Твои			
8	О преславленное чудо	О преславленное чудо	О преславное чудо	О преславное чудо
			Возлег на перси Иисусовы (Премудрости на перси возлег)	Возлег на перси Иисусовы
	Что вы наречем	Что вас наречем	Что вы наречем	Что вас наречем
			Повеленное таинство	Повеленное тайно (<i>седаден?</i>)
	Господи аще и на судищи	Господи аще и на судищи	Господи аще и на судищи	
	Мученицы Господени (Мученицы Твои Господи)		Мученицы Господни	
	Иже въ Едеме раи			
	Приидете всѣхъ верныхъ			

Примечание. Состав подборок подобнов в московских крюковых и нотоподобных рукописях XV–XVIII вв. (колонки 2–4) приводится по [12. С. 81–82, 87–88, 91–92].

Очевидно, что в рукописи владыки Филофея достаточно полно находит воплощение типичный для украинских и русских Ирмологионов того времени репертуар стихирных моделей. Репертуар подобнов в рассматриваемой рукописи в количественном отношении скорее соответствует «московским» спискам более раннего периода (XV–XVII в.), чем современным ей Обиходам. Обращает на себя внимание сохранность в Ирмологионах подобнов 3-го и 7-го гласов, исчезнувших из «московских» пореформенных рукописей. Отметим также ряд подобнов, являющихся принадлежностью только Ирмологионов: «Кто Ти, Спасе, ризу раздра» (глас 6), «Возлег на перси Иисусовы»,

«Повеленое тайно» (глас 8) (последний, впрочем, является тропарем к Акафисту Богородицы и используется в качестве подобна седальнов).

Третий раздел рукописи (л. 213–223 об.), обозначенный как «Трипесницы на па[ве]чернях...» (см. рис. 2) формально соответствует традиционному разделу «Розников» древнерусского крюкового Ирмология, однако, помимо традиционных ирмосов канонов предпразднеств Рождества Христова и Богоявления («Просвещения Господня»), он включает ряд песнопений этих праздников, не относящихся к жанру ирмосов. В первом случае это славник (глас 2) «Августу Единоначалствующу на земли», «припевы» (песнь пророка Исайи) на Рождество и Богоявление «С нами Бог», припевы вместо «Молитв ради апостол» «Всяческая днесь», стихира (глас 6) «Слава во вышних Богу», светилен «Посетил ны еси», славник на хвалитех «Днесь Христос во Вифлееме раждается»; во втором – славник на вечерне (глас 6) «Преклонил еси главу», стихира по 50-м псалме (глас 6) «Бог Слово явился плотию», славник на хвалитех (глас 2) «Денесь Христос на Иордан пришел». В данном случае следует говорить о контаминации репертуара Ирмология, Обихода и Стихиаря минейного.

Четвертый раздел (л. 223 об. – 232) представляет собой выборку из Обихода постного и содержит следующие песнопения: 1-ю строфу псалма 136 «На реце вавилонстей», великопостный славник (глас 8) «Покаяния отоверзи ми двери», прокимны «Не отоврати лица» и «Дал еси достояние»; фрагменты литургии «Преждеосвященной» («Да ся исправит молитва моя», «Ныне силы небесния» вместо Херувимской, Аллилуия, «Вкусите и увидите» вместо причастна, «Благословлю Господа на всяко время»); «О Тебе радуется, Обрадованная» на литургии Василия Великого; кондак «Возбранной Воеводе», светилен в Великий четверг «Чертог Твой, Спасе», славник Великой Пятницы «Тебе Одеющегося светом»; песнопение вместо Херувимской в Великую субботу «Да молчит всяка плоть», светилен Пасхе. Эта последовательность изредка нарушается включением образцов из Обихода всенощного бдения (припевы Благовещению «Архангельский глас», «Благовестуй земле») и Триодного стихиаря (стихира в неделю Цветную «Денесь благодать Святаго Духа» и припев вместо «Молитв ради» «Днесь Христос воходит»).

Следующий – пятый – раздел (л. 232–238 об.) соответствует Стихиарю минейному и включает избранные песнопения отдельных праздников: «Святому Духу»: славник (глас 8) «Придете людие, Трисоставному Божеству», на хвалитех стихиры (глас 4) «Преславная днесь видеша вси языцы», «Дух Святый бяше присно», «Дух Святый, Свет и Живот» и славник (глас 6) «Царю Небесный»; славники апостолам Петру и Павлу (глас 4) «Трикраты въпрошение» и Преображению Господню (глас 6) «Прообразуя въскресение Твое, Христе»; богородичен-осмогласник «Богоначальным манованием» на Успение Богородицы, славник (глас 4) «Егда изниде Богородице Дево» и припевы «надгробного пения» «Блажим Тя», «Достойно есть», «Роди вси» того же праздника.

Шестой раздел (л. 239–242 об.) содержит начальный фрагмент Обихода всенощного бдения «напел[у] киевского» (заглавие отсутствует, информация помещена в колонтитулах) и включает только псалом 103 «Благослови, душе моя, Господа», припевы на ектении, первую статью кафизмы «Блажен муж» и песнопение «Бог Господь» на 8 гласов.

Возможно, конец шестого раздела оказался утраченным: обрыва текста нет, но после «Бог Господь» следует смена почерка, открывающая последнюю (7-ю) часть кодекса, которую составляют два полных канона – в неделю Ваий и Пасхе. В первом случае распетые ирмосы и тропари дополнены также кондаком (глас 6) «На престоле на небеси» и седальными «Совет ми умно очищение», «На другом Твоим слезы точащи» (оба с указанием: «Подобен Удивися Иосиф») и «Восхвалите согласно людие» (с указанием: «Подобен Камени знаменан»). Канон Пасхи, к сожалению, не полон, утрачены последние листы рукописи с текстами 6–9-й песней и, видимо, кондаком и седальными (если исходить из аналогии с предыдущим канонам). Оба цикла, вероятно, ранее принадлежали другой рукописи, о чем свидетельствуют не похожие на три чередующихся основных более мелкие, приближающиеся к скорописи почерки, которыми выписаны данные каноны.

Самым интересным вопросам, конечно, является музыкальный материал Ирмологиона. Это, несомненно, тема отдельного исследования. Однако первичные визуальные наблюдения позволяют говорить о том, что мы имеем дело со знаменным распевом (кроме всенощной киевского «напелу»), но в специфическом варианте, который пока осторожно назовем «киевский извод» знаменного распева.

Таким образом, Тобольский Ирмологион представляет собой певческую книгу универсального содержания, содержащую песнопения Октоиха, Ирмология, Обихода, Минеяного и Триодного стихирарей. Особое внимание обращает на себя тот факт, что стихирарный раздел включает праздники, точно соответствующие престолам Киево-Печерской Лавры – Успение Богородицы, Троица, Преображение Господне, св. апп. Петра и Павла, что является дополнительным свидетельством лаврского происхождения рукописи.

В заключении следует отметить, что Тобольская рукопись в целом является типовым украинско-белорусским Ирмологионом. Подобных книг в хранилищах России, Украины и Белоруссии в настоящее время выявлено более полутора тысяч, большая часть из них получила описание и исследована Ю. Ясиновским [8]. Однако для сибирского региона, где преобладают крюковые певческие книги позднего старообрядческого происхождения, она, несомненно, уникальна. На сегодняшний день нам известно всего три рукописных экземпляра этой певческой книги в разных сибирских фондах. Тобольский Ирмологион – самый ранний из них. Эти книги, как и ряд более поздних по происхождению рукописей линейной нотации, имеющих в сибирских собраниях, составляет неотъемлемую часть наследия Киевской митрополии в культуре Московского государства на его восточных рубежах. Они формируют фундамент для поставки масштабной проблемы влияния юго-западно-русского барокко на становление музыкальной культуры Сибири.

Литература

1. Дергачева-Скоп Е.И., Ромодановская Е.К. Собрание рукописных книг Государственного архива Тюменской области в Тобольске // Археография и источниковедение Сибири. Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1975. С. 64–143.
2. Тихон (Бобов), архимандр. Митрополит Тобольский и Сибирский Филофей Лещинский и его связь с Тюменским Свято-Троицким монастырем. 1621–2003. Тюмень : Рутра, 2006. 472 с.
3. [Сулоцкий А.] Святитель Филофей, митрополит Сибирский и Тобольский, просветитель сибирских инородцев / протоиерея Ал. Сулоцкого. 2-е изд., испр. и доп. Омск, 1882. 46 с.

4. Пивоваров Борис, дякон. Святитель Филофей, в схиме Феодор, митрополит Тобольский и всея Сибири // Журнал Московской Патриархии. 1977. № 3. С. 68–75.
5. Роменская Т.А. История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года. Томск : Изд-во ТГУ, 1992. 411 с.
6. [Роменская Т.А.] Музыкальная культура Сибири : в 3 т. Новосибирск : Изд-во НГК им. М.И. Глинки, 1997. Т. 2, кн. 1: Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582) до крестьянской реформы 1861 года. 431 с.
7. Казанцева Т.Г. Певческие рукописи XVII–XX веков Государственного архива в г. Тобольске : каталог. Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2016. 178 с.
8. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ирмологі 16–18 століть: Каталог і кодікологічно-палеографічно дослідження. Львів, 1996. 623 с.
9. Ясиновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.
10. Герасимова И.В. Украинско-белорусские нотолінійні Ирмологіони в системі руских певческих книг (последняя треть XVII–XVIII в.) // КАΛΟΦΩΝΙΑ: науковий зб. з історії церковної монодії та гімнографії. Львів, 2008. Ч. 4. С. 84–93.
11. Водяные знаки рукописей России XVII в. По материалам Отдела рукописей ГИМ / сост. Т.В. Дианова, Л.М. Костюхина; отв. ред. В.И. Буганов. М., 1980. 174 с.
12. Артамонова Ю.В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII в. : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998.

Tatyana G. Kazantseva, The State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: kerkzak2002@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 181–194.

DOI: 10.17223/2220836/42/15

TOBOLSK IRMOLOGION OF SAINTED PHILOTHEUS

Keywords: Sainted Philotheus (Leshchinsky); Tobolsk Archives; Irmologion; singing manuscripts of five-linear notation; musical culture of Siberia.

The object of research in this article is the chant manuscript of a five-line notation kept in the funds of the State Archive in Tobolsk (No. 306). The significance of this musical monument for the culture of Siberia is determined by its belonging to the fifth metropolitan of Siberia and Tobolsk Philotheus (Schemamonk Feodor), the first Ukrainian scholar monk at the Siberian cathedra. About belonging of the manuscript to sainted Philotheus is testifies owner's record of his pupil Peter Tungus.

Sainted Philotheus played an important role not only in the education of indigenous peoples, but also in the emergence of a new European type culture in Siberia. He initiated the construction of the first stone cathedral in Siberia in the name of the Holy Trinity in the monastery of the same name and founded of the bishop's school (later seminary), the religious theater. Metropolitan Philotheus paid much attention to the issues of church singing. Thus, in the bishop's school singing “according to the note” was taught, the lord himself organized the church and metropolitan choruses from the “written out” Kiev monks and exiled Cossacks, and taught literacy and singing, including of newly baptized Siberians.

Given the period (the beginning of the XVIII century) and the ancestry of Metropolitan Philotheus, cultivated by him the church-singing culture in the Siberian metropolia was under considerable influence of the South-West Russian Baroque. The manuscript being analyzed is a monument of this tradition. According to the complex of paleographic signs, the manuscript dates back to the early 1660s. and, perhaps, was created by scribes of the Kiev-Pechersk Lavra, from where Philotheus was erected to the Siberian Metropolitan Cathedra. The singing book is written in four handwritings, representing the South-West Russian semi-uncial with elements of cursive writing and a lot of outline letter, some words are given under the titles, greekized and latinized variants of capital letters are actively used. The edit of the text is pre-reform, elements of razdelnorechyie are preserved. The composition and content of the book refers to the most common from the second half of the XVII century “Oktoih” type of the Ukrainian-Belarusian Irmologion. It consists of seven parts: 1) (main) chants of the Sunday service and the irmos of the canons; 2) automelon (αὐτόμελον) (samples for chanting stichera, troparia and sedalen (Κάθισμα)); 3) Irmos and other hymns to the Compline of Feasts of the Nativity of Christ and the Epiphany; 4) a fragment of the Obikhod of Quadragesima; 5) selected holidays of the Minei stikheres-book; 6) a fragment of the Obikhod of the all-night vigil of the

Kiev chant; 7) full-text canons in the Palm Sunday and Easter. Thus, the structure of the Irmolion differs from the Moscow singing books of both the Old Russian and the post-reform traditions, and some

differences in the repertoire of the chants are noted. The musical material of the manuscript belongs to the Kiev "izvod" (derivation) of the znamenny chant.

In conclusion, it is noted that the Tobolsk manuscript is a typical Ukrainian-Belarusian Irmologion, but for the Siberian region it is undoubtedly unique. Tobolsk Irmologion together with later manuscripts in various Siberian storages form the foundation for the statement of a large-scale problem of the influence of South-West Russian Baroque on the development of the musical culture of Siberia.

References

1. Dergacheva-Skop, E.I. & Romodanovskaya, E.K. (1975) *Sobranie rukopisnykh knig Gosudarstvennogo arkhiva Tyumenskoj oblasti v Tobol'ske* [A collection of hand-written books in the State Archives of Tyumen Region in Tobolsk]. In: Pokrovsky, N.N. (ed.) *Arkheografiya i istochnikovedenie Sibiri* [Archeography and Source Studies of Siberia]. Novosibirsk: Nauka. pp. 64–143.
2. Bobov, T. (2006) *Mitropolit Tobol'skiy i Sibirskiy Filofey Leshchinskiy i ego svyaz' s Tyumenskimi Svyato-Troitskim monastirem. 1621–2003* [Metropolitan of Tobolsk and Siberia Philotheus Leshchinsky and his relationship with the Tyumen Holy Trinity Monastery. 1621–2003]. Tyumen: Rutra.
3. Sulotsky, A. (1882) *Svyatitel' Filofey, mitropolit Sibirskiy i Tobol'skiy, prosvetitel' sibirskikh inorodtsev* [Sainted Philotheus, Metropolitan of Siberia and Tobolsk, enlightener of Siberian non-Russians]. Omsk: [s.n.].
4. Pivovarov, B. (1977) *Svyatitel' Filofey, v skhime Feodor, mitropolit Tobol'skiy i vseya Sibiri* [Sainted Philotheus, in the schema of Theodore, Metropolitan of Tobolsk and all Siberia]. *Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii*. 3. pp. 68–75.
5. Romenskaya, T.A. (1992) *Istoriya muzykal'noy kul'tury Sibiri ot pokhodov Ermaka do krest'yanskoy reformy 1861 goda* [The history of the musical culture in Siberia from Ermak to the Peasant Reform of 1861]. Tomsk: Tomsk State University.
6. Romenskaya, T.A. (1997) *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: v 3 t.* [Musical Culture in Siberia: in 3 vols]. Vol. 2. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
7. Kazantseva, T.G. (2016) *Pevcheskie rukopisi XVII–XX vekov Gosudarstvennogo arkhiva v g. Tobol'ske: katalog* [Singing manuscripts of the 17th – 20th centuries of the State Archives in Tobolsk: Catalog]. Novosibirsk: SB RAS.
8. Yasinovsky, Yu. (1996) *Ukrains'ki ta bilorus'ki notoliniyni Irmoloï 16–18 stolit': Katalog i kodikologichno-paleografichno doslidzhennya* [Ukrainian and Belarusian five-line Irmologion of the 16th–18th century: Catalog and the codecologic-palaeographic research]. Lviv: [s.n.].
9. Yasinovsky, Yu. (2011) *Vizantiys'ka gimnografiya i tserkovna monodiya v ukrains'kiy retseptsii rann'omodernago chasu* [The Byzantine Hymnography and the Church monody in the Ukrainian reception of Early Modern Time]. Lviv: [s.n.].
10. Gerasimova, I.V. (2008) *Ukrainsko-beloruskie notolineynye Irmologiony v sisteme russkikh pevcheskikh knig (poslednyaya tret' XVII–XVIII v.)* [Ukrainian-Belarusian five-line Irmologions in the system of Russian singing books (the last third of the 17th–18th century)]. In: *КАΛΟΦΩΝΙΑ: naukoviy zb. z ictorii tserkovnoi monodii ta gimnografii* [КАΛΟΦΩΝΙΑ: a seminal collection of the history of monody and hymnography]. Part 4. Lviv: [s.n.]. pp. 84–93.
11. Dianova, T.V. & Kostyukhina, L.M. (1980) *Vodyanye znaki rukopisey Rossii XVII v. Po materialam Otdela rukopisey GIM* [Watermarks of Russian manuscripts of the 17th century. Based on the materials of the Department of Manuscripts of the State Historical Museum]. Moscow: Institute of the USSR History.
12. Artamonova, Yu.V. (1998) *Pesnopeniya-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII v.* [Hymns-models in the Old Russian singing art of the 11th–18th century]. Art History Cand. Diss. Moscow.

УДК 78.00.02

DOI: 10.17223/22220836/42/16

Н.Н. Покровская

КУЛЬТУРА ИГРЫ, ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ И ЗВУК У АРФИСТА

Исходя из предпосылки, что звук каждого инструменталиста – явление сугубо индивидуальное, неповторимое, автор пытается объяснить причины появления «дурного» звука и определить условия для создания прекрасного и одновременно уникального звучания инструмента. Для этого предлагается рассматривать звучание арфы в момент игры на ней как результат закономерного взаимодействия многих компонентов. Из этих компонентов объективным характером обладают авторский текст, звуковые особенности и техническое состояние инструмента, а также волновая природа звука как физического явления, зависящего от акустики помещений и даже погодных условий во время исполнения. Субъективный характер при обучении в системе «учитель – ученик» имеет уровень компетентности педагога, его отношение к делу и к ученику.

Ключевые слова: *арфа, звук, звукоизвлечение, культура игры.*

В современном мире в игре на музыкальных инструментах слушателем ценятся прежде всего виртуозность (скорость), яркость звучания (громкость), чистота интонации, игра без ошибок [1. С. 71], эффектность в поведении музыканта на сцене (подчеркивание движениями тела движения музыки). Реже ценятся высокие художественные достоинства самой музыки и адекватное им ее художественное исполнение. Хотя композиторы, создающие арфовые опусы (и не только арфовые, а для любого инструмента), прежде всего слышат внутри себя **тембр** этого определенного инструмента, **его насыщенность и полноту звука** в каждой ноте. Но арфисты, как и другие инструменталисты, преследуют другие цели: скорость игры и эффектность донесения *нотного текста* до слушателя, *вне его музыкального содержания*, которое передается чаще всего не через скорость, а через соотношение и связь между собой звуков по их силе, протяженности и окраске.

В.Г. Дулова как-то раз сказала мне (после того, как я сыграла ей Прелюд до мажор С. Прокофьева): «Техникой теперь никого не удивишь». Действительно, у подавляющего большинства арфистов теперь с техникой все в порядке. И у этого же подавляющего большинства арфистов есть проблемы со звуком, которые невозможно прикрыть даже отличными акустическими качествами современных итальянских и американских арф. От чего же зависит волшебное **звучание арфы в момент игры**? От исполнителя? От инструмента? Или от каких-либо других внешних обстоятельств? Как и в какой степени проявляется такая зависимость? В данной статье сделана попытка найти ответы на эти вопросы.

Автор пытается выявить взаимосвязь и взаимозависимость между плохим качеством звука, извлекаемого арфистом, низким уровнем культуры его игры на арфе и качеством самого инструмента независимо от устройства последнего. Но прежде всего он стремится найти причины появления этих недостатков, которые могут крыться в недостатках преподавания, в физиологи-

ческом строении рук, кистей и пальцев играющего, в низком уровне его общей культуры (в том числе культуры поведения), в равнодушии к звуку или в неумении слышать себя, в слабой музыкальной одаренности. Кроме того, еще важно выяснить соотношение малой триады (подсистемы) «культура игры – звукоизвлечение – звук» с большой триадой (системой) «музыка – исполнитель – инструмент».

Не следует думать, что плохое звучание присуще игре только современных арфистов, что оно появилось после изобретения педалей, а в прошлом у тех, кто играл на простейших видах инструмента, был поистине волшебный звук. Хотя изменение тембра у арфы в сторону его ухудшения действительно произошло из-за появления в ее устройстве металлических частей, даже у однорядной педальной арфы системы И.Хр. Гохбруккера. А после нововведений С. Эрара, по свидетельству И. Бакофена и Фр. Надермана, тембр арфы ещё более исказился [2. С. 2]. Проще всего объяснить плохое звучание состоянием именно самого инструмента, тем более что его легче всего распознать слушателю. Примером такой реакции могут служить отзывы московской печати в 1831 г. на концерты «первой арфисты короля Франции» Алины Бертран.

Ее игрой восхищались такие большие музыканты, как М.К. Огиньский [3. С. 17] и М. Шимановская [4. № 40], а ее приезд широко рекламировался русской прессой [5, 6]. После первого сольного концерта арфистки «Листок» отозвался так: «...посетителей было много, но посетители не были удовлетворены: дурной инструмент, невзирая на все старания и искусство Арфистки, не соответствовал блестящей игре ее... Инструмент дает важную разницу, и особенно арфа, в которой малейший недостаток замечен и неприятен» [5]. После второго концерта Бертран «Листок» снова отозвался: «Ловкость в движениях Арфистки и стройность участвуют много в произведении приятного впечатления... но не можем не заметить опять, что инструмент не соответствует игре г-жи Бертран» [5].

Что мог подразумевать рецензент под «дурным инструментом»? Скорее всего, стук педалей, дребезжание вилок, лязг басовых струн друг о друга и даже резкое звучание верхнего регистра арфы при игре в нюансе *forte*. Но эти недостатки, которые списывают обычно на счет «дурного» инструмента, относятся, на наш взгляд, именно к *культуре игры* на нем. *Всего этого можно и должно избежать*. Ведь нельзя же предположить, что у «первой арфисты короля Франции» Алины Спади Бертран инструмент был не в порядке, или чтобы в петербургских и московских домах Строгановых, Куракиных, Шереметевых держали неисправные инструменты. Или что в оперных театрах Петербурга и Москвы не было хороших арф. Про их «дурное» звучание непременно написали бы те же Ф. Булгарин или князь П. Шаликов, которые пристально следили за всеми гастролерами и всей музыкальной жизнью страны.

Однако и более компетентный в делах искусства В.Ф. Одоевский тоже не смог одобрительно отзываться об арфе. В 1837 г. в Петербурге появился знаменитый французский арфист Казимир Беккер, игравший по пятипальцевой системе м-м де Жанлис. Причину его неуспеха Одоевский объясняет в письме к М.С. Волкову, который просил князя помочь гастролеру в устройстве концертов: «Я... не мог ничего сделать... для арфиста Беккера; впрочем, он

сам виноват; арфа – инструмент сухой в концерте и нелюбимый нашею публикою, а он пустил билеты по 25 рублей; но что всего хуже, собравши немногих слушателей, он не позаботился собрать оркестр, чего у нас также не любят; к большой беде певица, которая должна была петь, занемогла, скрипач Гауманн не приехал и таким образом Беккер явился в огромной зале с одною своею арфою, можете себе вообразить, какой эффект произвела ета проделка! С тех пор Беккер не приподнялся, но как он имеет истинный талант, то я с своей стороны употреблял все доступные¹ мне средства для его поддержания; в газетах было помещено несколько статей, в гостинных было сказано несколько проповедей. К несчастью, талант его понятен только знатокам, его пьесы длинные, ему аплодировали, но вообще не нравился». [7. С. 803–804]

Сравнительные характеристики крупнейших арфистов последней четверти XIX в. англичанина Джона Томаса и профессора Петербургской консерватории Альберта Цабеля находим в рецензии В. Соловьёва: «...в... своих пьесах г. Цабель доставил то удовольствие, которое может доставить такой перво-разрядный солист, вполне обладающий техникою своего инструмента, умеющий выказывать свое мастерство и эффектно и музыкально. Если сравнить г. Цабеля с бывшим здесь в прошлую зиму, пользующимся громкою известностью лондонским арфистом г. Томасом, то пальма первенства принадлежит г-ну Цабелю. Г. Томас столько же играл, сколько настраивал², в игре его, наряду с проблесками большой виртуозности, было много незаконченного, ему случалось спутываться, начинать сызнова, чего с таким солидным музыкантом, как г. Цабель, никогда не случается и случиться не может» [8].

А вот отзыв, пожалуй, наиболее профессионально ценный рецензента газеты «Morning Post» на игру Николая Петровича Девиtte после первого выступления арфиста в Лондоне в марте 1844 г.: «Звучание де Витте совершенно великолепно, оно плавно и богато и не имеет ничего общего со стандартной „струнностью“. Его туше очень деликатно и в то же время энергично. Его трель – совершенство, особенно когда делается четырьмя пальцами, эффект совершенно электризующий. Его восходящие и нисходящие гаммы блестящи, его терции и квинты в быстрых пассажах производят сенсацию. ...Мы восхищаемся главным образом его певучестью (cantabile)³ – оно действительно великолепно. В его стиле нет ничего от холодного вычисления профессора. Он вдохновлен своим инструментом, который в его руках не производит впечатления сухого, «жилистого» и враждебного, но он говорит, поет, полный живых звуков, он заставляет почувствовать силу мелодии и удовлетворяет музыкантов тем, что такие эффекты исполнены на наиболее неблагоприятном инструменте» [9].

Как следует из отзывов современников на игру лучших арфистов Франции и Англии, стран с наиболее развитыми арфовыми школами в XIX в., у большинства из них были проблемы со звуком, а игра и звучание инструмента в руках русского арфиста были исключением. Каким же должен был быть идеал арфиста? Среди многих школ и метод, изданных в Европе в XVIII–XIX вв., он описан только в Школе Франсуа Надермана. Его эстетическое кредо: «...уверенность, ровность в звучании, точность в игре рук и ног, гиб-

¹ Подчеркнуто в тексте письма В.Ф. Одоевским.

² В оправдание Дж. Томаса следует сказать, что подстраивать арфу приходится постоянно.

³ Подчеркнуто в тексте газеты «Morning Post» от 12 марта 1844 г.

кость, прелесть, сила и мощь без дранья струн – таковы трудности арфы, которые надо преодолеть, чтобы сформировать талант, полный вкуса и истины» [2. С. 7].

Во всех этих цитатах можно встретить определения «сухой», «жилистый», «враждебный», которым противопоставлены такие слова, как «певучий», «богатый», «ровность в звучании», «сила и мощь». Можно ли эти качества относить только к устройству арфы или к техническому состоянию инструмента? Или к содержанию музыки? Ведь нельзя думать, что в большой триаде «музыка – исполнитель – инструмент» именно инструмент занимает более важное место, чем сама музыка. Хотя они настолько связаны между собой и так зависят друг от друга, что крайне трудно в малой триаде вычленишь, что относится к культуре игры, что к звуку и что к звукоизвлечению.

В рецензии на игру Алины Бертран подчеркивалось, что состояние инструмента снижало общее впечатление от игры арфистки. Значит, инструмент должен быть всегда в порядке. А это относится к культуре игры. В письме В.Ф. Одоевского причиной провала гастролей К. Беккера стало неумелое составление программы и низкое качество музыки. В отзыве на игру Дж. Томаса претензии были к долгой настройке, недоученности музыкального текста, ошибкам и остановкам. Но и эти недостатки и огрехи относятся к культуре игры. К тому же такие требования, как содержание инструмента в порядке, его тщательная настройка, доученность текста и чистота исполнения, необходимы при игре на всех без исключения инструментах.

Именно эти требования ставит во главу угла в своей книге «Искусство игры на арфе» замечательная советская арфистка В.Г. Дулова. Она пишет: «В заключение всего изложенного в этом разделе¹ хочу подчеркнуть, что главную роль в развитии исполнителя играет самоконтроль над звукоизвлечением, педализацией, ритмом, точностью передачи музыкального текста, не говоря уже о тщательной настройке инструмента. Все эти принципы, определяющие сложный путь формирования арфиста, объединены в лаконичную формулу: „порядок в игре“, которая, как девиз в современном исполнительском искусстве игры на арфе, должна быть поставлена на службу раскрытия музыкального образа произведения и выявлять выразительные и виртуозные свойства арфы» [10. С. 153].

Из этой цитаты понятно, что к игре на арфе уже в XX в. предъявляются те же требования, что и к игре на всех других инструментах. То есть В.Г. Дулова пишет о необходимости именно *культуры игры*, без которой адекватного исполнения музыки быть не может. В не меньшей степени (судя по цитате) ее заботит *звукоизвлечение*, т.е. постановка, от которой зависит и техническая составляющая игры, и *качество звука*. Это качество, вернее, сумма качеств, делающих звук арфы подлинно прекрасным, была дана уже при оценке игры Н.П. Девитте английским рецензентом: звучание должно быть плавно, богато, деликатно, энергично и главное – *певуче*. Еще ранее они были даны в Школе Фр. Надермана: в звуке должны быть гибкость, прелесть, сила и мощь без дранья струн. Оба этих определения качества звука в основных чертах – плавность и гибкость, богатство тембра и его прелесть, энергия, сила и мощь – совпадают. А так как от природы звука с такой суммой качеств

¹ Имеется ввиду раздел книги В.Г. Дуловой «Современный метод советского арфового исполнительства. Путь к достижению высшего мастерства».

не бывает и проявляется он **лишь в момент игры**, то его надо добиваться в процессе обучения.

Какие недостатки квалифицируют звук как «плохой» и как педагог может и должен это исправить? «Плохим» чаще всего называют звучание *неровное, поверхностное, сухое, «с песком», с обилием призвуков, что связано непосредственно с физиологией и психофизиологией* играющего [11. С. 57]. У начинающих недостатки, зависящие от физиологии, проявляются сразу.

Причинами *неровного* звука могут быть слабые кончики пальцев, продавливание из-за их слабости последних фаланг, плохие «подушки» на пальцах и плохая растяжка между ними. Эти недостатки звука можно преодолеть, давая ученикам упражнения на укрепление последних фаланг пальцев и на растяжение между ними. При этом нельзя требовать от начинающих громкой игры, чтобы не вызвать появления напряжения в кистях и плечах ученика, пока не окрепнут его пальцы, не появятся подушки и не увеличится растяжка. Поэтому приходится мириться в первые годы обучения с тихим звучанием [12. С. 19].

Эти же особенности физиологического порядка могут быть причинами *пестрого* звука. Он возникает не только из-за разницы в величине и силе всех пальцев между собой, в разной степени развитости каждого пальца, но и в различном положении при игре 2-3-4-го пальцев на струнах и 1-го пальца, в разной удаленности их от струны (например, у 2-го и 4-го пальцев), в разных размерах подушек на пальцах. И этот недостаток возможно преодолеть в процессе музыкального развития ученика [10. С. 147], при появлении у него способности слышать свою игру [1. С. 73].

К психофизиологическим причинам появления поверхностного звучания следует отнести *боязнь боли*. Дело в том, что при многократных нажимах на струну одним и тем же кончиком пальца действительно возникает болевое ощущение, и чтобы от него избавиться, перестают нажимать на струну с прежней энергией. Струну слегка отпускают, но при этом она выскальзывает из-под пальца, трется о его подушку и слышен (очень тихий) скрип. В этот момент струна теряет силу и издает неполноценный, поверхностный («серый», безтембровый) звук «с песком». Этот «недожим» на струну входит в привычку и, к сожалению, у большинства таких «боящихся боли» остается на всю жизнь вместе с «серым» звуком [12. С. 19].

Далее можно назвать причины плохого звучания, не зависящие от физиологических и психофизиологических особенностей играющего. К таким недостаткам относятся, прежде всего, призвуки различного происхождения. Именно в момент игры наиболее заметна связь этих недостатков между собой и взаимозависимость между культурой игры, звукоизвлечением и качеством звука арфиста, так как они определяются одновременно и общим уровнем его культуры, и преподаванием.

Призвуки могут возникнуть от того, как ставятся пальцы на незвучащую струну (особенно на басовые струны), от ногтей играющего (которые всегда приходится стричь коротко), от прикосновения пальца к вибрирующей струне («дзиньканье»), от ползанья пальцами вверх и вниз по струнам (тихий свист). Все они («грязная игра») свидетельствуют о низкой культуре звукоизвлечения, и педагог обязан предостеречь ученика от их появления. Если ученик все-таки играет «грязно», то виноват учитель. Значит, он сам был равнодушен к качеству звука своего воспитанника [1. С. 73–74].

Непосредственно к культуре игры относятся призвуки, связанные с огрехами от передвижения педалей. Это стук от брошенной, рано отпущенной, не доведенной до упора педали, звук от перестановки каблучков [10. С. 144–145]. Педальные призвуки могут возникать от общей неловкости играющего (неуклюжесть), из-за его плохого вестибулярного аппарата, когда он не может быстро соотнести между собой движения рук и ног. Чаще они говорят о недоученности текста, тогда как необходимо заранее точно устанавливать, с каким движением рук в каком такте и даже на какой доли такта следует мгновенно и бесшумно приготовить ногу и переставить педаль.

Одновременно к культуре звукоизвлечения и к культуре игры можно отнести технику гашения: всегда должна быть в «поле слышания» играющего *чистота гармонии*. Ее мешает услышать постоянное гудение струн арфы [13. С. 2–3]. Поэтому необходимы привычка и умение гасить ненужные звуки *на паузах* и даже ненужные отдельные ноты и звуки в аккордах *во время игры* отдельными пальцами, ладонями одной или обеих рук и – *постоянно*, как только освобождается левая рука от игры, – гасить вибрацию басовых струн. [10. С. 171]

Все вышесказанное – хорошие руки, умение себя слышать, правильное звукоизвлечение, борьба с призвуками и педальной грязью – это предпосылки грамотной профессиональной игры. Однако продолжительность, окраска и объемность звука все-таки предопределяются постановкой рук. И тут на первый план выходят личность педагога и особенности школы, представителем которой он является. Существуют разные школы, воспитанников которых можно сразу определить по качеству звука. Легкий, в сущности, поверхностный звук – у представителей классической французской школы. Музыкально грамотная игра с быстро гаснущим не певучим звуком – качество арфистов Чехии. Зависимость от качества инструмента прослеживается у арфистов США и Англии. На «чужих» инструментах они перестают «звучать». Кроме того, всеобщее увлечение скоростью, для достижения которой в жертву, как правило, приносится звук, сказывается, к сожалению, на представителях всех школ мира.

Постановка рук включает в себя разворот кисти по отношению к плоскости струн, степень близости пальцев к струнам, направление движения пальцев при щипке струны – вдоль плоскости струн или под углом к ней. Влияет на звук также то место, каким подушка пальца касается струны (ближе к ногтю или дальше от него), играют ли пальцем от его основания или только его последними фалангами («царапают» струны с получением соответствующего звука). Все это уже не относится ни к физиологии, ни к психофизиологии ученика, а лишь к компетенции преподавателя. Отклонения от данных условий (в пределах принципов постановки, принятой в определенной школе) возможны уже в силу субъективных особенностей играющего. Но соблюдение основных методических установок обучения дает в результате те качества звука, которые отличают национальные школы друг от друга, помимо их других характерных признаков.

Все вышесказанное относилось к компетенции арфиста, где он – лишь один из компонентов большой системы «музыка – исполнитель – инструмент», в которой музыка является главной составляющей. Однако анализ особенностей исполняемой музыки не входит в задачи автора статьи, но че-

рез личность играющего эта система связывается с подсистемой «культура игры–звукоизвлечение–звук», которой и посвящено данное исследование. Третьим компонентом большой системы является сама арфа. Ее природа и ее качество, по нашему мнению, могут быть непосредственно связаны со звукоизвлечением и качеством звука независимо от физических и психофизиологических особенностей арфиста.

Инструмент может быть в полном порядке и хорошо настроен. Но у разных арф бывает разная мензура (расстояние между струнами), разные высота, ширина деки, зависящие от размеров инструмента, слабая или тугая натяжка струн. Из-за особенностей каждой арфы может изменяться положение кисти на деке, сила нажима на струну (на тугих струнах она больше, что может вызывать излишнее напряжение у играющего). Существуют инструменты с тихим, глухим, звенящим или коротким звуком. Приспосабливаясь к арфе, исполнитель в чем-то вынужден менять манеру звукоизвлечения. Так, конкретный инструмент диктует свои правила игры на нем, которые в конечном счете влияют на звук в момент игры. На эту связь указывает в своей статье и В.Ю. Григорьев: «Инструментальное движение (т.е. звукоизвлечение. – *Н.П.*)... совершается в пределах самостоятельной сферы сознания и действия, в единой системе „человек – инструмент“ (в этом смысле неверно психологически говорить, что исполнитель играет НА инструменте (выделено В. Григорьевым. – *Н.П.*); это может создавать определенное ощущение „отчуждения“ инструмента от человека, нарушать целостную систему» [14. С. 70].

Казалось бы, при соблюдении всех условий, касающихся культуры игры и звукоизвлечения на отличном и хорошо настроенном инструменте, в результате все же должен появиться волшебный звук у каждого арфиста. Но и у звука как физического явления есть свои качества, с которыми музыканту приходится считаться. Это длина и скорость распространения звуковой волны, амплитуда (громкость) и частота ее колебаний (высота звука). И *громкость, и высота* прямо относятся к характеристикам музыкального звука, к которым еще следует отнести такую важную составляющую, как *тембр*.

Как пишет английский физик Д. Тиндаль, звук зависит от плотности и температуры воздуха: «В воздухе определенной плотности и упругости известная длина волны всегда соответствует одинаковой высоте тона». Однако «при одинаковой длине волн высота тона могла бы быть выше в теплом воздухе, чем в холодном, потому что волны могли бы быстрее следовать одна за другою» [15. С. 53]. То есть сам звук зависит от условий, в которых он возникает, и эти условия сказываются на его продолжительности, высоте и даже тембре. Эти же условия влияют и на арфу, и ее настройку, так как арфа представляет собой, как акустический феномен, одновременно и гигантский барометр, и гигрометр. Ее деревянные части и все струны моментально реагируют на повышение и понижение давления (плотность атмосферы) и на влажность воздуха. Есть дни, когда арфу настроить невозможно. Это дни, когда резко меняется погода, прыгают атмосферное давление и температура воздуха. В сухом помещении она может звучать громче и звонче, и глуше – во влажном. А так как во время концертов в больших залах с большим числом публики температура и влажность заметно меняются, то даже хорошо настроенный инструмент расстраивается, а иногда и звук становится глуше. Например, во время дождя в концертах на открытых площадках.

Все это говорилось о физических качествах музыкального звука – его громкости, продолжительности и специфической окраске. Но звуки, заключенные в музыкальном произведении, несут на себе печать авторской личности, а при исполнении – и личности играющего. Поэтому **звук в момент игры** – это не просто акустические достоинства инструмента плюс авторский замысел, но еще и сумма навыков, умений, одаренности, труда исполнителя и его духовной культуры. А низкий уровень общей и музыкальной культуры, неправильное звукоизвлечение, низкая культура игры и даже условия исполнения сразу сказываются на качестве звука, и музыка не получает своего адекватного воплощения.

Литература

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепьянной игры. М. : Госмузиздат, 1961. Изд. 2. 319 с.
2. Nadermann F.J. École ou Méthode raisonnée pour la Harpe. Œ 91. Introduction. Paris : Richault, s.a. I partie. 129 p.
3. Огинский М.К. Письма о музыке. 1828 г. [Lettres sur musique] // ЦГАДА. Раздел «Польша». Ф. 12. Е. х. 301. Письмо 11.
4. Дамский журнал. 1830. Ч. 32, № 40.
5. Листок (газета). Москва, 1831. Январь–февраль.
6. Московские ведомости. 1831. № 17, 21, 24. Объявления.
7. Одоевский В.Ф. Письмо к Волкову М.С. от 14 мая 1837 г. // Русская старина. 1880. С. 803, 804.
8. Соловьёв Н.Ф. Концерты Ауэра, Цабея, Есиповой // Новое время. 1875. № 38: Музыкальное обозрение.
9. Morning Post. 1844. 12 March.
10. Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М. : Сов. композитор, 1975. 229 с.
11. Покровская Н.Н. О качестве звука у арфистов // Вестник Новосибирского музыкально-го колледжа им. А.Ф. Муро́ва. Новосибирск, 2012. С. 56–58. С. 12.
12. Покровская Н.Н. Практическая методика обучения игре на арфе. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2012. 172 с.
13. Доброхотов Б.В., Доброхотова В.Б. Введение // Сонаты, вариации и фантазии для арфы. М. : Музыка, 1964. Вып. 2. С. 2–7.
14. Григорьев В.Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. М. : Музыка, 1986. С. 65–81.
15. Тундаль Д. Звук. М. : Гос. изд-во, 1922. Изд. 3. 327 с.

Nadezhda N. Pokrovskaya, Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: arfa333@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 195–203.

DOI: 10.17223/2220836/42/16

THE CULTURE OF THE GAME, THE SOUND PRODUCTION AND THE SOUND OF HARPISTS

Keywords: harp; sound; sound production; culture of the game.

Firmly rooted myths about the harp as an instrument in something exceptional and extraordinarily beautiful it is difficult to correlate with the current practice of playing it. The author tries to explain to composers and the mass of listeners what are the differences between these ideal ideas about the instrument with the game of modern artists and tries to find the possibility of these differences smooth out.

The author sees such opportunities first of all in finding the causes of “bad” sound at the time of the game. They can be covered in the advantages or disadvantages of the device and condition of the modern instruments and in defects of statement of hands of the player. The last, in turn, may depend on the peculiarities of the physiological and psycho physiological nature of the player. Based on his teaching experience the author explains the dependence of the difficulties of sound production on the

structure of arms, hands, fingers and even the growth of the harpist and offers ways to overcome some of the physical shortcomings. The author emphasizes that a special role in the work on improving the sound has a gradually developing ability of the student to hear himself as without constant critical listening to his game development of the musician is impossible.

In addition to defects in sound production, which can also be determined by the low level of teaching, the sound quality is influenced by the harpist's playing culture the terms of which largely converge with the requirements of the culture of the game on all the instruments. This is a game without errors, smoothness of sound, rhythm, accuracy in the transmission of the author's text, purity of intonation. But the harpists in addition to these general requirements to the culture of the game when working on a musical text, there are special difficulties that are caused by the structure of the harp itself; continuous buzzing of its strings, imperfection of its pedal and fork mechanisms.

To preserve the purity of harmony the harpist must have a high level of technology of clearing of unnecessary (buzzing) strings: separate fingers, separate hands-free or both of hands together. For instant, silent permutation of the pedals and precise coordination of simultaneous movements of the fingers, hands and feet, he must have an excellent vestibular apparatus. To tune the harp desirable absolute pitch. In addition, as each harp has its own acoustic features (ringing or booming, long or short sound) and different menzures, the harpist forced achieving its beautiful sound to fit the manner of sound production to this instrument. We also have to take into account the conditions of the game on the harp: the humidity and the density of the air and the acoustics of the halls.

References

1. Neygauz, G.G. (1961) *Ob iskusstve fortep'yannoy igry* [About the art of piano playing]. 2nd ed. Moscow: Gosmuzizdat.
2. Nadermann, F.J. (n.d.) *École ou Méthode raisonnée pour la Harpe. Œ 91. Introduction*. Paris: Richault, s.a. I partie.
3. Oginsky, M.K. (1828) *Pis'ma o muzyke. 1828 g.* [Letters about music. 1828]. The Central State Archive of Ancient Acts (TsGADA). Poland. Fund 12. File 301. Letter 11.
4. *Damskiy zhurnal*. (1830). 40(32).
5. *Listok (gazeta)*. (1831). January-February.
6. *Moskovskie vedomosti*. (1831). 17, 21, 24. Announcements.
7. Odoevsky, V.F. (1880) *Pis'mo k Volkovu M.S. ot 14 maya 1837 g.* [Letter to M.S. Volkov of May 14, 1837]. *Russkaya starina*. pp. 803, 804.
8. Soloviev, N.F. (1875) Kontserty Auera, Tsabelya, Esipovoy [NF Concerts of Auer, Tsabel, Esipova]. *Novoe vremya*. 38.
9. *Morning Post*. (1844). 12th March.
10. Dulova, V.G. (1975) *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
11. Pokrovskaya, N.N. (2012) O kachestve zvuka u arfistov [On harpists' quality of sound]. *Vestnik Novosibirskogo muzykal'nogo kolledzha im. A.F. Murova*. 12. pp. 56–58.
12. Pokrovskaya, N.N. (2012) *Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe* [Practical methods of learning to play the harp]. Novosibirsk: Novosibirsk State Technical University.
13. Dobrokhoto, B.V. & Dobrokhoto, V.B. (1964) *Sonaty, variatsii i fantazii dlya arfy* [Sonatas, variations and fantasies for the harp]. Iss. 2. Moscow: Muzyka. pp. 2–7.
14. Grigoriev, V.Yu. (1986) Nekotorye problemy spetsifiki igrovogo dvizheniya muzykanta-ispolnitelya [Specificity of the movement of the musician-performer]. In: *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Questions of Musical Pedagogics]. Moscow: Muzyka. pp. 65–81.
15. Tyndall, D. (1922) *Zvuk* [Sound]. 3rd ed. Translated from English. Moscow: Gos. izd.

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/42/17

С.Б. Поморов, С.А. Прохоров, А.В. Шадури, Н.С. Прохоров

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН: НОВАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ В ПРОЕКТНОЙ СФЕРЕ

Рассматриваются аспекты влияния информационных технологий на развитие художественной составляющей в современном архитектурно-дизайнерском образовании; анализируются тенденции трансформации принципов создания художественного образа в контексте наблюдающихся изменений в проектной культуре. Авторы на основе методических экспериментов на кафедре «Изобразительное искусство» института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета обосновывают положение о том, что новейшие информационные технологии оказывают воздействие на становление новых методик в проектной сфере, на художественную подготовку архитектора, на методики и приемы овладения ими навыками изобразительных дисциплин.

Ключевые слова: искусство, архитектура, дизайн, декоративная живопись, рисунок, проектирование, информационные технологии.

На кафедре «Изобразительное искусство» института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова в процессе разработки и апробации новых методик, вызванных переходом на ФГОС ВО новейшего поколения, складывается новая концепция преподавания ряда предметов по таким направлениям подготовки, как «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды». Прежде всего это относится к традиционным предметам «Рисунок» – «Живопись» – «Скульптура». Складывающаяся новая концепция в методическом плане предполагает сохранение и развитие эволюционного пути развития предмета от непосредственно реалистического восприятия (изображения) до использования в качестве изобразительных средств компьютерных инструментов современных информационных технологий (рис. 1–5).

К настоящему времени практически во всех российских архитектурно-дизайнерских школах сложились вполне определенные методики подготовки по поименованным выше дисциплинам. Так, например, по дисциплине «Живопись и колористика» в основе сложившихся методик лежит основополагающий принцип: от реалистического живописного изображения к декоративной живописи, являющейся той важной художественной составляющей, которая необходима для творческого проектирования в современной архитектуре и дизайне. Новая концепция, предлагаемая кафедрой изобразительного искусства института архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И.И. Ползунова, ориентирована на активное внедрение современных информационных технологий в процессе изучения декоративной живописи студентами архитектурно-дизайнерских вузов как на уровне бакалавриата, так и магистратуры [1].

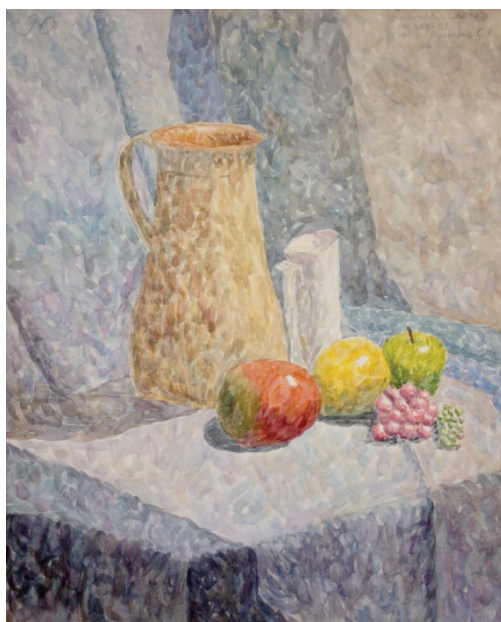


Рис. 1. Живопись в стиле импрессионизм.
Студенческая работа. 2017 г.

Fig. 1. Impressionism painting. Student work.
2017



Рис. 2. Живопись в стиле кубизм.
Студенческая работа. 2017 г.

Fig. 2. Cubism painting. Student work.
2017

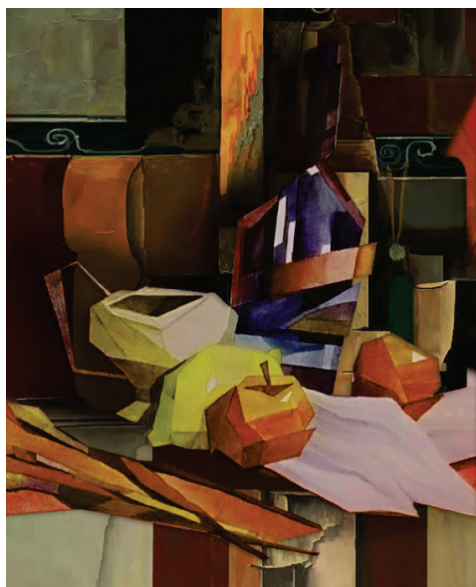


Рис. 3. Цветографическая интерпретация
живописной работы. Студенческая работа.
2018 г.

Fig. 3. Piece of art colour interpretation.
Student work. 2018

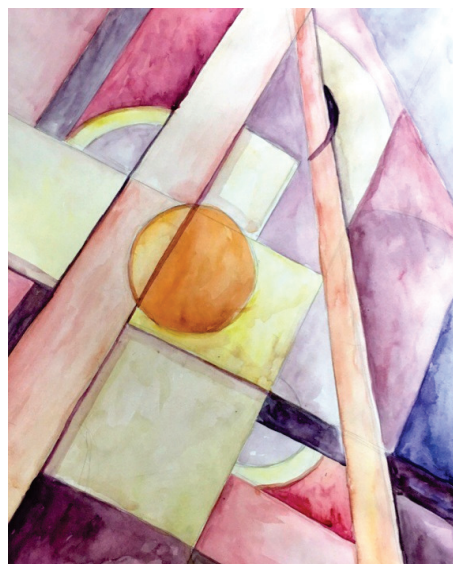


Рис. 4. Живопись в стиле абстракционизм.
Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 4. Abstractionism painting Student
work. 2018

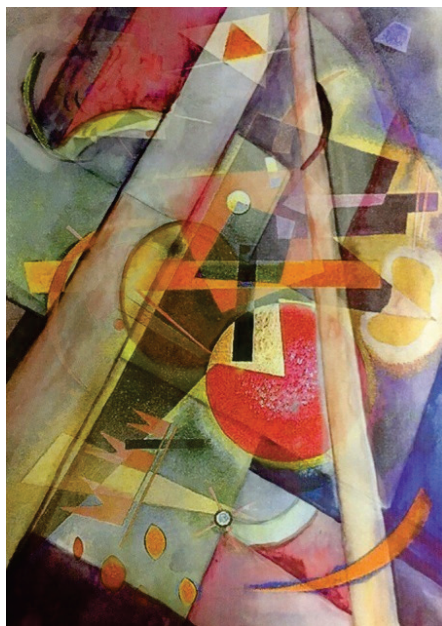


Рис. 5. Цветографическая интерпретация живописной работы в стиле абстракционизм.
Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 5. Abstractionism piece of art colour interpretation. Student work. 2018

Информационные технологии, выступающие в качестве универсального связующего звена между видами изобразительного искусства, архитектурой и средовым дизайном, позволяют расширить приемы и собственно творческие рамки созидания художественного образа в архитектурном и дизайнерском проектировании. Возможности применения компьютерного инструментария информационных технологий в создании живописных произведений цифровой станковой живописи, монументально-декоративной живописи, различного типа мозаик, витражей, цветных штукатурок и панно как составляющей синтеза искусств будут, несомненно, расширяться и совершенствоваться вместе с развитием электронных технологий как нового инструментария художника. Формирование интереса к информационным технологиям, применяемым в рамках художественных дисциплин при подготовке будущих специалистов архитектурно-дизайнерских направлений, не вызывает сомнений – рисовать с помощью компьютера интересно, это увлекает студентов [2]. Новые методики в ИнАрхДиз апробируются в рамках сразу нескольких дисциплин: «Живопись и колористика», «Рисунок», «Цветографические преобразования в проектной культуре».

Итоговой комплексной целью дисциплины «Живопись и колористика» является формирование художественной культуры и цветового композиционного мышления студентов, наработка профессиональных навыков в изобразительной работе и цветографических преобразованиях, в дальнейшем применяемых в проектировании. Практической задачей подготовки студентов-архитекторов и дизайнеров является обучение профессиональным навыкам работы живописными средствами и материалами, используемыми в профессиональной деятельности.

Главной целью освоения дисциплины «Цветографические преобразования в проектной культуре» является совершенствование студентами-магистрантами базовых профессиональных знаний, навыков, умения и владения при создании интерпретаций посредством применения информационных технологий в живописи, связанной с архитектурной средой (рис. 6). Для достижения данной цели необходимо овладеть знаниями, умением и навыками, определяемыми программой курса «Цветографические преобразования в проектной культуре». Цветографические интерпретации живописи в архитектуре необходимы для развития индивидуального проектного языка, а также для раскрытия колористического и пространственно-цветового мышления в процессе обучения в высшей школе архитектуры и дизайна [3]. Важно развить способность к самостоятельному обучению новым методам исследования, к изменению научного и научно-производственного профиля своей профессиональной деятельности, способность на современном уровне оформлять результаты проектных работ и научных исследований с подготовкой презентаций, демонстраций отчетов, заключений, реферативных обзоров, публикаций, а также творческой деятельности.



Рис. 6. Задание по дисциплине «Цветографические преобразования в проектной культуре». Студенческая работа. 2017 г.

Fig. 6. The task on the theme “Colour transformations in a design area”. Student work. 2017

Задания по дисциплине «Рисунок» с первого года обучения для направлений «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» выполняются в различных графических материалах и техниках, в том числе с применением компьютерного инструментария информационных технологий в части декоративных графических преобразований. Это базовые графические материалы для студентов этих специальностей в течение начального периода обучения.

На старших курсах в изучении цветографических декоративных интерпретаций нами активно ставятся задачи, в решении которых должны применяться компьютерные графические пакеты: CorelDraw, GIMP, Krita, Paint.NET, ChocoFlop, Cinpaint, Pixa, Pixen, Picnik, Splashup, Adobe Photoshop, Adobe Photoshop Express и другие, что дает большой простор для творческой фантазии, оперативного применения различных графических фильтров, текстур, обогащение пространственной составляющей графической интерпретации натуральных объектов (рис. 7).



Рис. 7. Компьютерная графическая интерпретация на архитектурную тему. Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 7. Computer graphic interpretation on the architectural theme. Student work. 2018

Главной целью изучения декоративных интерпретаций является содействие подготовке дизайнера и архитектора, знающего закономерности графического изображения и формирования пространственных характеристик архитектуры как пространственного искусства.

Особое место в процессе обучения занимают систематизация и обобщение имеющихся сведений по технологии и технике графических интерпретаций с учетом особенностей обучения, а также внедрение в образовательный процесс в части самостоятельной работы студентов изучения современных информационных технологий. Не менее важным является построение композиции декоративных интерпретаций натурного рисунка в учебных программах с активным применением компьютерных графических пакетов (рис. 8). Освоение студентами навыков использования компьютера как новейшего инструмента для решения графических и композиционных задач имеет целью совершенствование индивидуального проектного языка, а также поиск новых форм пространственного мышления в процессе обучения изобразительным дисциплинам в высшей школе архитектуры и дизайна.



Рис. 8. Компьютерная графическая интерпретация на архитектурную тему.
Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 8. Computer graphic interpretation on the architectural theme. Student work. 2018

Можно не только согласиться с тезисом, высказанным Ю.Б. Боровым, но и развить его в учебно-методическом аспекте: «В художественной культуре действует закон нарастания количества ее языков, обусловленный тем, что творческий характер культуры, ее обогащение и расширение могут происходить лишь при условии минимум двойного „перевода“ исходной идеи... Нарастание количества языков художественной культуры обеспечивает ускорение приращения концептуального смысла, рост художественных идей. Прежде всего, нарастание художественных языков проявляется в рождении новых видов искусства, в возникновении новых типов взаимодействия и синтеза искусств, в нарастании выразительных средств каждого искусства. Эта тенденция расширения семиотических параметров культуры продолжится в будущем» [4. С. 417].

Современные подходы к изучению пространства в контексте архитектурной проблематики являются междисциплинарными, они нуждаются в консолидации усилий, во взаимопроникновении не только различных наук, но и искусств. Освоение понятия пространства дает основание и возможность выходить за пределы научного знания, получая информацию в искусстве, в частности в искусстве живописи, как особой форме познания человеком окружающего мира и является важным для процесса обучения художественным приемам передачи пространства [5].

Овладение профессиональными приемами живописи, знаниями работы с художественными материалами и информационными технологиями, а также различными способами интерпретации академической и современной живописи, умением применять эти знания на практике развиваются у студентов поэтапно, от изучения теории цветовых гармоний и этюдов с натуры к декоративному их обобщению. Такой алгоритм решения художественных задач в работе архитектора и дизайнера-средовика позволяет в итоге минимальными,

лаконичными изобразительными приемами добиться максимальной выразительности проектно-графического языка – коммуникативной основы общения между автором архитектурно-дизайнерского проекта и потребителем.

В процессе апробации методики на кафедре изобразительного искусства института архитектуры и дизайна им. И.И. Ползунова собран и обобщен материал из имеющихся источников по теории и практике декоративной живописи и применимых к ним технологий исполнения. Имеет место обращение к методологии живописи таких авторов, как Н.П. Бесчастнов В.Я. Кулаков, И.Н. Стор, Ю.С. Авдеев, Г.М. Гусейнов, В. Б. Дыминский, А.С. Шеболдаев (живопись) [6], Ю.М. Кирцер (рисунок и живопись) [7], а также к творческому наследию мастеров классической и современной живописи.

Внедрение и применение информационных технологий в процессе обучения живописи и ее цветографическим преобразованиям нацелено на подготовку дизайнеров и архитекторов-колористов, хорошо знающих закономерности формирования художественного образа и пространственно-цветового облика архитектуры. Тщательное изучение натуры, помноженное на освоение современных компьютерных приемов и средств выражения, направленные на повышение уровня и качества учебных живописных работ, лежит в основе обучения на кафедре изобразительного искусства института архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И.И. Ползунова. Свободное владение приемами изобразительной грамоты с применением новейших технических достижений в сфере компьютерных графических программ обогащает, расширяет и углубляет творческие возможности при выполнении заданий любого вида, жанра, направления, органично привнося художественную составляющую в современную проектную культуру.

Чрезвычайно важным является сравнение методик различных архитектурных вузов. Так, в статье Ю.В. Жорова «Алгоритмы развития навыков работы в цифровой графике в архитектурном вузе» рассматривается методика преподавания информационных технологий для студентов Сибирского федерального университета, г. Красноярск на примере направления Дизайн архитектурной среды. «Методика сфокусирована на развитии навыков создания фотореалистичной визуализации трехмерных моделей, применяемых в процессе работы над курсовыми и дипломными проектами. В качестве базовой методологии используется теория социального научения и современные методы образования, применяемые в тренинг-центрах» [8].

В статье Е.Г. Барчуговой и Н.А. Рочеговой «Динамика развития информационно-компьютерных технологий в практике архитектуры и учебном проектировании» рассматриваются основные этапы интеграции информационно-компьютерных технологий и архитектуры, а также связанные с этим явлением изменения проектной методологии. Анализируются аспекты становления новой проектной технологии BIM (Building Information Modeling) – методика MAPXI [9].

Ю.И. Пилюгайцева в статье «Компьютерные технологии в развитии профессиональных качеств студентов-дизайнеров» рассматривает одно из главных профессиональных качеств студентов-дизайнеров – владение информационными технологиями. Использование графических программ позволяет создавать проекты, отвечающие современным требованиям. В статье приведена последовательность проектирования интерьера с использованием

программы ArchiCAD, что является приоритетным для обучения студентов-дизайнеров Орловского государственного университета [10].

На основе проведенных кафедрой изобразительного искусства института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета и ряда других вузов России методических экспериментов можно сделать выводы что новейшие информационные технологии оказывают огромное воздействие на становление новых методик художественной подготовки архитекторов, на овладение ими более современными навыками изобразительных дисциплин, на сохранение преемственности художественной составляющей в архитектурном образовании.

Созданный на кафедре изобразительного искусства института архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И.И. Ползунова переосмысленный подход к методологии преподавания предметов «Живопись и колористика» для бакалавров, а также «Цветографические преобразования в проектной культуре» [11] и «Язык профессиональных коммуникаций (современные виды пластических искусств)» [12] для магистров архитектурного направления, представляет собой цепочку шагов, ведущих к конечному результату: от реалистической живописи к художественному образу средствами компьютерного цветографического преобразования и далее в архитектурный проект (рис. 9, 10), что соответствует основным трендам современного архитектурно-дизайнерского образования.



Рис. 9. Фрагменты объектов интерактивного дизайна на площади им. И.И. Ползунова Алтайского государственного технического университета. Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 9. Elements of interactive design objects on the I. I. Polzunov square of Altay State Technical University. Student work. 2018

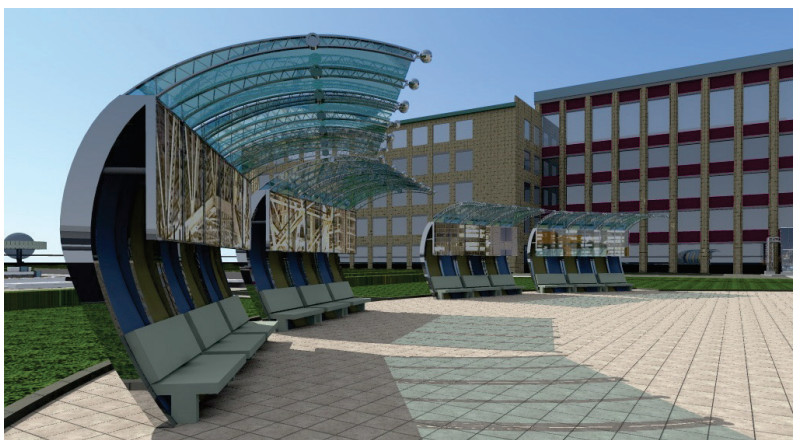


Рис. 10. 3D-моделирование интерактивной установки «Скамья» на площади им. И.И. Ползунова Алтайского государственного технического университета. Студенческая работа. 2018 г.

Fig. 10. Interactive object “Bench” on the I.I. Polzunov square of Altay State Technical University. 3D modeling. Student work. 2018

В определенной степени сбывается прогноз, данный в последней четверти XX в.: «Каждая эпоха нуждается в собственном осмыслении, в собственном понимании самой себя, в собственных эстетических идеалах. Конечно, в этом могут помочь великие и любимые нами произведения, созданные в прошлом. Но объяснить человека новой эпохи может только свежий и нынешний взгляд... Люди будущего не смогут обойтись без художественного осмысления своей сложной и богатой жизни, без создания своей художественной концепции личности и мира. Искусству будущего предстоит решить и совершенно новую задачу» [4. С. 415].

Литература

1. Поморов С.Б., Прохоров С.А., Шадури А.В. Живопись для дизайнеров и архитекторов. Курс для бакалавров. СПб. : Планета музыки : Лань, 2015. 104 с.
2. Чернякова Т.В., Титов С.С. Внедрение компьютерной живописи в архитектурно-художественное творчество // Архитектон: известия вузов. 2012. № 37 (март). С. 196–199.
3. Поморов С.Б., Прохоров С.А., Шадури А.В. Декоративная живопись и цветографические интерпретации в проектной культуре. Барнаул : АлтГТУ, 2010. 141 с.
4. Борев Ю.Б. Эстетика. М. : Политиздат, 1988. 496 с.
5. Прохоров С.А., Шадури А.В. Живопись для архитекторов и дизайнеров. Барнаул : АлтГТУ, 2010. 222 с.
6. Живопись / Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор, Ю.С. Авдеев, Г.М. Гусейнов, В.Б. Дыминский, А.С. Шеболдаев. М., 1993. 256 с.
7. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. М. : Высшая школа, 1992. 270 с.
8. Жоров Ю.В. Алгоритмы развития навыков работы в цифровой графике в архитектурном вузе // Architecture and Modern Information Technologies. 2020. № 1 (50). С. 284–283.
9. Барчугова Е.Г., Рочегова Н.А. Динамика развития информационно-компьютерных технологий в практике архитектуры и учебном проектировании // Architecture and Modern Information Technologies. 2017. № 3 (40). С. 304–321.
10. Пилюгайцева Ю.И. Компьютерные технологии в развитии профессиональных качеств студентов-дизайнеров // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 3 (76). С. 290–293.
11. Прохоров С.А. Цветографические преобразования в проектной культуре. Барнаул : АлтГТУ, 2017. 65 с.
12. Шадури А.В. Язык профессиональных коммуникаций (современные виды пластических искусств). Барнаул : АлтГТУ, 2017. 39 с.

Sergey B. Pomorov, I.I. Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: pomorovs@mail.ru

Sergey A. Prokhorov, I.I. Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: prokh64@mail.ru

Alexander V. Shadurin, I.I. Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: schadurin@mail.ru

Nikita S. Prokhorov, I.I. Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation).

E-mail: pronja64@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 204–213.

DOI: 10.17223/2220836/42/17

ARCHITECTURE AND DESIGN: SUBSTITUTION IN ART TRAINING OF DECORATIVE DISCIPLINES IN PROJECT FIELD

Keywords: art; architecture; design; decorative painting; drawing; information technology.

The purpose of our exploration is to investigate the computer technology impact on the development of art component in the modern design and engineering education. This is a case in the first instance of traditional arts such as Drawing, Painting and Sculpture. The thematic justification

there is to analyse transformation trends of art image creation in a changing development context in the design area.

The evolving methodological modern concept requires preservation and development the evolution way of things from its realistic perception (image) to its usage in the capacity of artistic tools and modern information technology tools. It would be instructive to examine the painting methodology of such authors as Nikolai Beschastnov, Vadim Kulakov, Irina Stor, Yuriy Avdeev, Gusein Guseinov, Victor Dyminskiy, Aleksey Sheboldaev (Painting), Yuriy Kirtser (Drawing and painting) as well as the legacy of classic and modern painters.

In process of training painting and decorative transformations, information technology adaptation and appliance aim to educate high-level designers and architects. Careful study of nature combine with information technology art tools – this is a key stone of student training of Fine Arts departure of Institute of Architecture and Design Altay State Technical University. Perfect art skills together with technical achievements provides an opportunity to expand and enrich creative potential in carrying out tasks of any kind of complexity importing an art component in the modern design culture.

Interest in information technology in a class-room environment Drawing-Painting-Sculpture is no doubt. It's fascinatingly for students. New methodologies of Institute of Architecture and Design test and endorse in several subjects: Painting and Coloristics, Drawing, Colour transformations in design culture.

Based on methodological experiments developed in Fine Arts departure of Institute of Architecture and Design Altay State Technical University and other Russian universities authors suppose that the modern information technology impact on new art architect training methodologies, student abilities for abstract creative reasoning, preserving art component legacy in architect education.

References

1. Pomorov, S.B., Prokhorov, S.A. & Shadurin, A.V. (2015) *Zhivopis' dlya dizaynerov i arkhitektorov. Kurs dlya bakalavrov* [Painting for designers and architects. Bachelor's course]. St. Petersburg: Planeta muzyki, Lan'.
2. Chernyakova, T.V. & Titov, S.S. (2012) Introduction of computer-aided painting into architecture and art creativity. *Arkhitckton: izvestiya vuzov – Architecton: Proceedings of higher Education*. 37. pp. 196–199. (In Russian).
3. Pomorov, S.B., Prokhorov, S.A. & Shadurin, A.V. (2010) *Dekorativnaya zhivopis' i tsvetograficheskie interpretatsii v proektnoy kul'ture* [Decorative painting and color interpretations in project culture]. Barnaul: Altai State Technical University.
4. Borev, Yu.B. (1988) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Politizdat.
5. Prokhorov, S.A. & Shadurin, A.V. (2010) *Zhivopis' dlya arkhitektorov i dizaynerov* [Painting for architects and designers]. Barnaul: Altai State Technical University.
6. Beschastnov, N.P., Kulakov, V.Ya., Stor, I.N., Avdeev, Yu.S., Guseynov, G.M., Dyminskiy, V.B. & Sheboldaev, A.S. (1993) *Zhivopis'* [Painting]. Moscow: [s.n.].
7. Kirtser, Yu.M. (1992) *Risunok i zhivopis'* [Drawing and Painting]. Moscow: Vysshaya shkola.
8. Zhorov, Yu.V. (2020) Algorithms of skills development in digital graphics of architectural university. *Architecture and Modern Information Technologies*. 1(50). pp. 284–283. (In Russian).
9. Barchugova, E.G. & Rochegova, N.A. (2017) The dynamic and development of information and computer technologies in architectural practice and education. *Architecture and Modern Information Technologies*. 3(40). pp. 304–321. (In Russian).
10. Pilyugaytseva, Yu.I. (2017) Computer technologies in the development of the competency of the students of design. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta – Scientific Notes of Orel State University*. 3(76). pp. 290–293. (In Russian).
11. Prokhorov, S.A. (2017) *Tsvetograficheskie preobrazovaniya v proektnoy kul'ture* [Color transformations in design culture]. Barnaul: Altai State Technical University.
12. Shadurin, A.V. (2017) *Yazyk professional'nykh kommunikatsiy (sovremennye vidy plasticheskikh iskusstv)* [The language of professional communications (modern types of plastic arts)]. Barnaul: Altai State Technical University.

УДК 782

DOI: 10.17223/22220836/42/18

Н.М. Решетова

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ДЕТСКИХ КУКОЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Музыкальная драматургия детского кукольного спектакля – явление уникальное, отличающееся краткостью, лаконичностью, минимализмом форм и структур. Особенности детского кукольного спектакля проявляются в сюжетно-смысловой, образной и жанровой сторонах, а также в средствах музыкально-художественной выразительности, которые опираются на мелодику и структурно-ритмические закономерности словесной речи; возникают оригинальные жанровые модели (сказка с музыкой, музыкальная сказка и интерактивный спектакль).

Ключевые слова: детский кукольный спектакль, драматургия, музыкальная драматургия, средства музыкально-художественной выразительности, жанровые модели.

Рассмотрение проблемы, обозначенной в заглавии настоящей статьи, хотелось бы начать со слов известного ученого-театроведа, доктора искусствоведения Б.П. Голдовского, который в монографии «История драматургии театра кукол» говорит следующее: «С древнейших времен в самой идее куклы содержится отчетливая двойственность. Будучи и моделью, и имитацией, и иллюзией, и образом человека, она одновременно содержит в себе и способность к обобщению, и подражательность – стремление к копированию. Указанные нами пути в конечном итоге и определили две основные тенденции, которые, сменяя друг друга, формируют театр кукол как вид искусства» (курсив мой. – Н.Р.) [1. С. 143]. Исходя из этого, целесообразно говорить об особой, характерной для данного театра «кукольной драматургии» [1. С. 5]. В связи со сказанным возникает ряд вопросов: какова специфика кукольной драматургии? Что является особенностью детских кукольных спектаклей? Что отличает их от других жанров театрального искусства? Ответы на поставленные вопросы мы попытаемся дать в настоящей статье.

Исследуя поставленную проблему, обратимся к высказыванию известного детского писателя Э.Н. Успенского. Он считает, что у кукольной драматургии есть множество особенностей. Главная из них состоит в том, что «в кукольной пьесе все должно быть предельно лаконично, сжато, спрессовано» (курсив мой. – Н.Р.) [2. С. 15]. Действительно это так: в процессе наблюдения и анализа постановок детских кукольных спектаклей текущего репертуара театров Сибири мы реально убедились в его словах.

Большинство кукольных спектаклей для детей непродолжительны по времени (от 20 до 45 минут, в зависимости от возрастной группы); структурно-смысловые элементы, входящие в драматургию кукольного спектакля, (диалоги, монологи, сцены и отдельные номера, в том числе и музыкальные) минимизированы. Однако основные драматургические функции, сопряженные с развитием сюжетной линии, в них полностью сохранены.

Остановимся на вопросе, связанном с понятием «драматургия», которое в работе П. Пави «Словарь театра» раскрывается следующим образом. Автор считает, что драматургия «в самом широком смысле есть техника (или поэтика) драматического искусства, которая позволяет установить принципы построения произведения либо **индуктивным** способом, исходя из конкретных примеров, либо **дедуктивным**, исходя из системы абстрактных принципов. Это понятие предполагает *совокупность театральных правил* (выделено мной. – Н.Р.), значение которых необходимо для написания пьесы и ее правильного анализа» [3. С. 90–91].

В контексте сказанного рассмотрим специфику детских кукольных спектаклей, которые целесообразно изучать, опираясь на принципы и методы, отмеченные П. Пави. Так, с помощью индуктивного метода исследования мы *выявляем особенности построения спектаклей и его составляющих частей*. Дедуктивный метод необходим для понимания *процессуальной стороны смыслообразующих единиц спектакля*. Очень важно, что эти два метода дают возможность объемно и с разных сторон представить спектакль в единстве общего и частного, содержательного и структурного, крупного и мелкого компонентов всего театрального действия. Их бинарность позволяет точнее и глубже понять и ощутить *специфику детского кукольного спектакля*, которая проявляется в сюжетно-смысловой, образной и жанровой сторонах, а также в средствах музыкально-художественной выразительности.

Остановимся подробнее на *сюжетно-смысловой стороне*. Отметим, что движущая сила любого спектакля – это наличие *контраста или конфликта*. Данное свойство драматургии отчетливо выражено в жанре *сказки* – самом древнем из существующих жанров для детей. Именно контраст и конфликт в ней рождаются при сопоставлении / столкновении различных характеров, мнений и суждений, ситуаций, миров живой и неживой природы и проч.

Особенностью детского кукольного спектакля является то, что контраст и конфликт всегда *обусловлены дидактической функцией*, которая актуальна для детей, так как обучает, развивает, воспитывает. Сказка, по словам В.А. Сухомлинского, – это «колыбель мысли». Она является самым популярным жанром народного творчества. Благодаря сказке с раннего возраста ребенок знакомится с окружающим миром и красотой родного слова, познает все его эмоциональные краски и оттенки, узнает о добре и зле, о помощи и дружбе и т.п. Поэтому народные сказки широко используются в театре кукол. Особенно популярны «Колобок», «Репка», «Курочка Ряба», «Маша и медведь», «Теремок», «Гуси-лебеди» и др.

Все детские кукольные спектакли развиваются по *общим законам драматургии*, свойственным любым театральным постановкам, которые включают исторически устоявшиеся структурно-смысловые компоненты. К ним относятся: вступление, экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка и др.

Спектакли отличаются сюжетом и наличием в большей или меньшей степени музыкального компонента, который структурно организует и эмоционально обогащает спектакли, стимулирует эмоционально-образное развитие ребенка и его фантазию, способствует возникновению ярких художественных впечатлений.

Рассмотренные нами спектакли можно дифференцировать по степени наличия в них музыкального компонента. Изучая опыт разных театров Сиби-

ри, что мы выявили следующие *оригинальные жанровые модели*, которые свойственны исключительно детскому театру кукол: *интерактивный спектакль, сказка с музыкой и музыкальная сказка*. Основным критерием их классификации послужило присутствие музыкального компонента и его функциональная значимость в контексте спектакля.

Обратим внимание на то, что в интерактивном спектакле музыка не является определяющей драматургической единицей, а в сказке с музыкой она активно включена в действие и существует на паритетных началах с другими средствами выразительности; музыкальная сказка же всецело строится по законам музыкальной драматургии.

Остановимся на каждой жанровой модели подробнее.

Интерактивный спектакль представляет собой театрализованную постановку с активным включением зрителей в сюжетную канву представления вплоть до разыгрывания совместно с актерами сцен-импровизаций, в которых происходит стирание границ между зрителем и сценой.

Музыкальная сторона спектакля связана с использованием популярных песен и мелодий. Она является одним из коммуникативных приемов совместного действия актеров и публики, в том числе в процессе исполнения песен. Простота и узнаваемость музыкального материала, участие публики в кукольном действии позволяют детям почувствовать себя полноправными участниками артистического действия.

Приведем примеры *интерактивных* спектаклей из репертуара *Новосибирского областного театра кукол*. К ним относятся: «Вместе с нами поиграй», где звучат мелодии из известного мультфильма «Чебурашка» и знаменитая песенка Крокодила Гены «Голубой вагон»; «Сказка за сказкой», в которой звучат русские народные песни «Пойду, выйду ль я», «Я на горку шла», «Во саду ли в огороде», «Каравай» и т.п.

Аналогичные примеры можно найти и в других театрах. Так, в *Кемеровском областном театре кукол имени А. Гайдара* в спектакле «Гусенок Дорофей» зрители активно принимают участие в представлении, включаются в драматургию действия, помогая актерам в развертывании сюжета. В *Омском государственном театре кукол, маски и актера «Арлекин»* есть подобного рода спектакли. Однако, в отличие от других театров, постановщики определяют этот жанр как «спектакль-игра». К ним относятся: «Сказка о глупом мышонке», «Соломенный бычок», «Про крошку Енота» и «Мои любимые игрушки».

В *Томском театре кукол и актера имени Р. Виндермана* к интерактивному жанру подошли по-другому. Спектакли разыгрываются в помещении, где отсутствует рампа, сцена и зрительный зал. Отметим, что данные спектакли предназначены для самых маленьких детей – от 1,5 до 3 лет. Эту жанровую разновидность авторы-постановщики определили как *театр на подушках*.

К интерактивным спектаклям Томского театра относятся: «Чудесное знакомство», «Гусенок», «Заюшкина избушка» и «Сказки летнего леса». Подчеркнем также, что в этих спектаклях дети совместно с актерами принимают самое активное участие, что проявляется в совместном исполнении музыкальных номеров, диалогах-беседах и др.

Сказка с музыкой всецело строится по модели классического драматического спектакля. В нем музыка, как правило, звучит по ходу пьесы, дополняя действие и участвуя в оформлении сцен. Это могут быть вставные музыкальные номера и фоновый материал. В таких спектаклях музыка существует фактически на паритетных началах с другими средствами художественной выразительности.

В *Новосибирском областном театре кукол* к рассматриваемым спектаклям относятся «Заяц, лиса и петух», «Лесные приключения», «Золотой цыпленок». В *Омском государственном театре кукол «Арлекин»* – это спектакли «Дюймовочка», «Серебряное копытце», «Ухти-Тухти» и «Колобок».

Музыкальная сказка – это жанровая модель спектакля, которая в буквальном смысле слова пронизана музыкой как основным средством художественной выразительности. Она обуславливает целостность драматургии, связывая единой нитью все действие. Применительно к данным спектаклям можно с уверенностью говорить о наличии *музыкальной драматургии* как системном явлении. О сказанном свидетельствует: структура спектакля, в которой могут встречаться лейтинтонационность¹, жанровое многообразие музыкально-художественной речи, включая вербальную, насыщенную интонационно-выразительными экстрамузыкальными оборотами.

Особо следует отметить лейтинтонационность (лейтмотивность и лейттембровость), которая ассоциативно связана с персонажами, различными ситуациями и / или предметами. Данный прием очень важен для детей, поскольку фиксирует в их сознании определенные образные связи и ситуации.

В качестве примера приведем постановки *Новосибирского областного театра кукол*, музыку к которым в течение более сорока лет пишет композитор В.М. Натанзон. Так, в спектакле «Волк и семеро козлят» для характеристики Волка использован лейтмотив, который представляет собой небольшую аккордовую последовательность в исполнении бас-гитары и тарелок. Диссонирующие интонации, глиссандо, инструментовка создают необходимый для характеристики персонажа угрожающий эффект.

Пример 1. Лейтмотив Волка²:



Лейтмотив Аленького цветочка из одноименной сказки рассчитан на прямо противоположный эффект. Разложенный аккорд по звукам трезвучия, исполненный на фортепиано, производит впечатление легкости, полетности, воздушности.

Пример 2. Лейтмотив Аленького цветочка:



¹ Термин появился как производный от понятия «лейтмотив», введенный Ф. Йенсом, писавшем о К.М. Вебере (1871 г.), а также немецким филологом Г. Вольцгоеном, писавшем об операх Рихарда Вагнера (1876 г.).

² Здесь и далее нотировки выполнены автором статьи.

Драматургически значимыми являются и музыкальные характеристики других персонажей. Отметим, что с этой целью композитор прибегает к использованию жанра песни.

В качестве примера приведем песню моряков из спектакля «Аленький цветочек». Для нее характерен размер 6/8 и плавное движение мелодии, которое ассоциируется с волнами.

Пример 3. Песня моряков:



Продолжая анализировать основные закономерности музыкальной сказки, отметим, что спектакль *Кемеровского областного театр кукол имени А. Гайдара «Ку-ка-ре-ку!»* композитор Наталья Карш (автор музыки) определяет как *беби-мюзикл*. Он знаменателен тем, что у каждого персонажа есть своя *интонационная характеристика*, связанная со звукоподражательными эффектами в их вербальном выражении. Например, у Свинки это «хрю-хрю», у Кошки – «мяу-мяу», у Лягушки – «ква-ква», а у Петушка – «ку-ка-ре-ку».

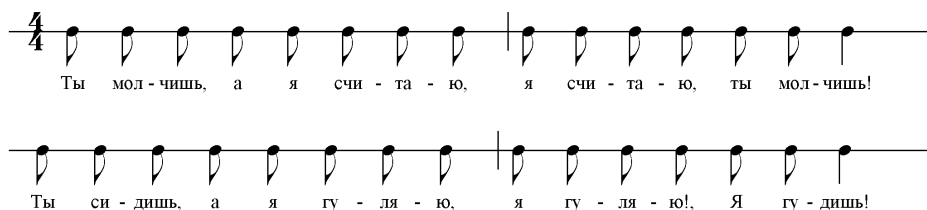
Остановимся подробнее на *словесно-речевом компоненте детского кукольного спектакля*, поскольку, как говорил Б.В. Асафьев в своем фундаментальном труде, «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого» [4. С. 4]. Данное наблюдение необходимо дополнить мыслью о том, что процесс *кукловождения* тесно связан с *речевым и музыкальным интонированием* кукловода.

Изучая звукоинтонационную сторону спектаклей театра кукол, мы обратили внимание на систематическое претворение *жанров детского фольклора* в их музыкальной канве. Наиболее часто встречаются колыбельные и хороводные песни, считалки, дразнилки, прибаутки и проч.

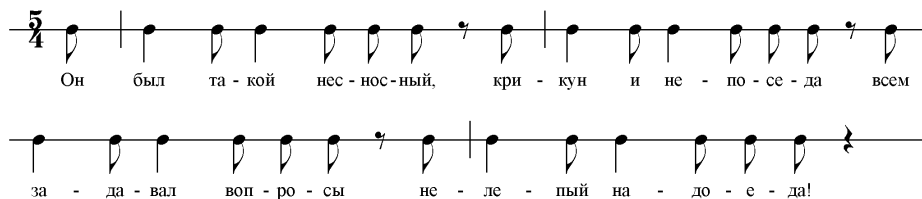
Отметим, что характерные особенности этих жанров были проанализированы в диссертационном исследовании¹ Л.П. Робустовой [5] и ее статье «Изучение генезиса музыкально-художественного сознания (на материале детского фольклора)» [6]. Они послужили для нас аналитической основой в жанровой дифференциации звукоинтонационного материала детских кукольных спектаклей.

В качестве примера сошлемся на спектакль *Новосибирского областного театра кукол «Золотой цыпленок»*, в котором по ходу сюжета использована *считалка*. Ее выразительность обусловлена интонацией перечисления и скандированной дробностью словесной речи:

¹ Робустова Л.П. Взаимодействие музыки и речи в детском фольклоре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. [Рукопись]. М., 1987. 205 с.: нот. + Прил. (25 с.: нот.).



Жанр *дразнилки*, связанный с насмешками и издевками, использован В.М. Натанзоном в спектакле «Слоненок». Приведем пример, в котором звери хором дразнят Слоненку, ритмически скандируя слова:



Подчеркнем, что большое значение для восприятия детей имеет драматургическая организация художественного материала. В частности, наиболее часто в спектаклях встречается форма рондо (с четкой последовательностью рефрена и эпизодов по формуле *A B A C A...* и т.п.) и рондообразные композиции, которые обусловлены закономерностями развития сюжета.

В качестве примера приведем два спектакля, музыку к которым написали сибирские композиторы В.М. Натанзон («Слоненок») и А.Я. Дериев («Лесные приключения»).

Сюжеты этих спектаклей схожи. Главные герои отправляются в путешествие: Слоненок – за ответом на вопрос «кто такой Крокодил?», а Цыплята – на поиски исчезнувшего Солнца. Их путь сопровождает песня (она же *рефрен*), которая повторяется на протяжении всего спектакля. По ходу действия главные герои общаются с другими действующими лицами (*эпизоды* формы рондо).

Отметим, что сюжет во многом определяет музыкальную композицию спектаклей. В рассматриваемых спектаклях органичной стала форма рондо. Так, в кульминационный момент, когда главная идея спектакля раскрыта (Слоненок узнал, кто такой Крокодил, а Цыплята – нашли и вернули Солнце), персонажи возвращаются назад домой той же дорогой. Поэтому с точки зрения музыкальной драматургии вновь возникает форма рондо, но только с зеркальным повтором эпизодов. Кроме того, эти эпизоды сокращены по объему музыкального текста (вместо 18-тактового периода 8 тактов). В то же время песня-рефрен персонажа или персонажей видоизменяется лишь в вербальном отношении, в музыкальном же – остается прежней. Данную форму мы определили как *рондо с возвратно-зеркальным движением*.

В детских кукольных спектаклях есть большое количество аналогичных примеров, например, в сказке «Колобок» ее главный персонаж не возвращается обратно. В данном случае мы констатируем типичный вариант формы *рондо*.

В монографии В.Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» есть описание похожих структурных закономерностей, связанных с театраль-

ными постановками жанра оперы. Такую рондальную композицию она определяет как *сценическое рондо* [7. С. 379]. Данное определение В.Н. Холоповой правомерно использовать и применительно к детским кукольным спектаклям, поскольку оно точно отражает специфику драматургии, а также формообразующую составляющую не только сюжетной, но и музыкальной сторон.

К сказанному также добавим, что в плане музыкально-художественной речи в детских кукольных спектаклях мы сталкиваемся с таким явлением, как *интертекстуальность*¹, которое несет особый смысл в процессе восприятия и понимания ребенком произведений театрального искусства, имеет драматургически важное значение. Естественно, что в этом процессе музыкальности слова, речи, движения, как и интонационно-мелодическим жанрам и структурам принадлежит первостепенная роль.

Кроме того, интертекстуальность как проявление синкретизма детского музыкально-художественного сознания имеет драматургическую функцию; она важна и нужна для адекватного восприятия ребенком художественного произведения, каким является детский кукольный спектакль во всем многообразии его форм и проявлений, традиций, тенденций и авторских решений, которые на сегодняшний день нам удалось выявить, понять и проанализировать.

Несколько слов следует сказать о том, что *зрительский успех постановок* всех отмеченных нами спектаклей основан на тесном и согласованном взаимодействии всех участников творческого процесса, в наибольшей степени – режиссера, композитора и художника. Их творческий контакт обусловил успех многих постановок. В частности, среди лучших, по нашему мнению, назовем спектакли: «Поресенок Чок», «Путешествие в Чукоколу», «Русалочка», «Конек-Горбунок» в *Новосибирском областном театре кукол*, а также спектакли «Алиса в стране чудес», «Заколдованный лес», «Ку-ка-ре-ку!» *Кемеровского областного театра кукол им. А. Гайдара*. Мы их выделили по ведущему признаку – органичной связи всех параметров художественной выразительности, которые обеспечили максимальный зрительский успех идущих многие годы постановок.

Таким образом, художественная парадигма детских кукольных спектаклей поистине безгранична. Она дает творческий простор не только режиссеру, художнику, но и композитору, который не только может создавать оригинальную музыку, но и оперировать инструментальными тембрами, творчески подходя к решению многих музыкальных задач.

Литература

1. *Голдовский Б.П.* История драматургии театра кукол. М. : 2007, 200 с.
2. *Голдовский Б.П.* Безумное чаепитие по поводу кукольной драмы // Театральная жизнь. 1986. № 3. С. 11–12.
3. *Пави П.* Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
4. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая: Интонация. М. ; Л. : Госмузиздат, 1971. 376 с.

¹ Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 г. французским исследователем Ю.С. Кристоу для обозначения общих закономерностей текстов и связей различных текстов, образующие своеобразный «диалог между текстами», идея которого принадлежит М.М. Бахтину. В искусствоведении в настоящее время вопросы интертекстуальности разрабатываются в работах Н.П. Коляденко [8], О.И. Спорыхиной [9] и др.

5. Робустова Л.П. Взаимодействие музыки и речи в детском фольклоре : дис. ... канд. искусств. М., 1987. 205 с.

6. Робустова Л.П. Об изучении генезиса музыкально-художественного сознания (на материале детского фольклора) // Художественное образование и наука. М. : РГСАИ, 2016. № 1(6). С. 39–45.

7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.

8. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусств. Новосибирск, 2006. 491 с.

9. Спорыхина О.И. Интекст как компонент стилиевой системы П.И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2000. 24 с.

Natalia M. Reshetova, Novosibirsk Musical College named after A.F. Murov (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: teoretic-natali@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 214–222.

DOI: 10.17223/2220836/42/18

MUSICAL DRAMATICS OF CHILDREN'S PUPPET SHOW

Keywords: children's puppet show; dramaturgy; musical dramaturg; means of musical and artistic expressiveness; genre models.

The musical dramaturgy of a child's puppet show is a unique phenomenon, characterized by brevity, conciseness, minimalism of forms and structures. It relies on the generally accepted laws of theatrical productions, which include the exposition, the outset, the culmination, the denouement, and so on. Specific features of the children's puppet show are manifested in the plot-sense, figurative and genre aspects, as well as in the means of musical and artistic expressiveness.

The basis of the puppet show is the genre of the fairy tale, which in the form accessible to the children reveals the main meaning of the artwork. Through the genre of fairy tales, children distinguish good deeds, truth and lies, learn about living and inanimate nature, people, fairy-tale characters, fantasy, ponder, memorize. The imagery that are revealed in the puppet show are actual to the child. The musical side of the performances contributes to his perception. Particular importance is the theater dramaturgy and musical dramaturgy of the children's puppet show. They contribute to the organization of the musical and artistic consciousness of the child, who first gets acquainted with the theater world.

The musical dramaturgy of the children's puppet show is based on song and folklore genres. The musical and artistic expressiveness is based on the melody of the word and the structural and rhythmic patterns of verbal speech. The analysis of the integral dramaturgy of the children's puppet show testifies to the birth of original, original genre models – a fairy tale with music, a musical fairy tale and an interactive performance.

Children's puppet show is close to the psychology of children's perception. At the same time, it has musical, artistic, teaching and educational significance. Puppet show captivates and helps children enter into real life with the help of artistic-figurative and musical-figurative experiences and impressions. In this process, dramaturgy, as well as various means of musical and artistic expression, a decisive role in the play. Moreover, successful dramaturgic decisions of the play control the perception and consciousness of the audience and lead it to the expected results for the authors of show. With respect to the children's audience, the result should be considered not entertainment, but educational and educational success. It is here that the main meaning of children's puppet shows is concluded, which through the artistic influence form and develop the personality of a small person.

References

1. Goldovsky, B.P. (2007) *Istoriya dramaturgii teatra kukol* [History of Drama of the Puppet Theater]. Moscow: Dizayn Khaus.
2. Goldovsky, B.P. (1986) Bezumnnoe chaepitie po povodu kukol'noy dramy [Mad tea party about a doll drama]. *Teatral'naya zhizn'*. 3, pp. 11–12.
3. Pavi, P. (1991) *Slovar' teatra* [A Theatre Dictionary] Moscow: Progress.
4. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow; Leningrad: Gosmuzizdat.
5. Robustova, L.P. (1987) *Vzaimodeystvie muzyki i rechi v detskom fol'klоре* [The interaction of music and speech in children's folklore]. Art History Cand. Diss. Moscow.

6. Robustova, L.P. (2016) Ob izuchenii genezisa muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale detskogo fol'klora) [On the study of the genesis of musical and artistic consciousness (on children's folklore material)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*. 1(6). pp. 39–45.
7. Kholopova, V.N. (2001) *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of musical composition] St. Petersburg: Lan'.
8. Kolyadenko, N.P. (2006) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetic musical artistic consciousness: On the material art of the 20th century]. Art History Dr. Diss. Novosibirsk.
9. Sporykhina, O.I. (2000) *Intekst kak komponent stilevoy sistemy P.I. Chaykovskogo* [Context as a component of P.I. Tchaikovsky's style system]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.

УДК 78.1

DOI: 10.17223/22220836/42/19

Е.Н. Чернышёва, С.А. Тяглова

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБРАБОТКИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Предлагается авторский вариант углубленной работы с фольклорным первоисточником, способствующий формированию культурных ценностей студентов в рамках курса «Аранжировка» профиля обучения «Дирижирование академическим хором» в Тюменском государственном институте культуры. Отличительной особенностью курса является региональный компонент – в качестве музыкального материала для студенческих работ используются русские народные песни Тюменского района и области. Расширяя задачи курса до междисциплинарных и исследовательских (проблемно-поисковые, креативные, эвристические и др.), через развитие интереса, активизацию познавательной и творческой деятельности студентов, практическую составляющую, достигается цель курса – формирование культурных ценностей студентов, а также общих и профессиональных компетенций посредством работы с русской народной песней Тюменской области.

Ключевые слова: русская народная песня, аранжировка, культурные ценности студентов.

В связи с переломными историко-политическими преобразованиями в истории нашей страны в конце XX – начале XXI в. актуализируется проблема формирования ценностных ориентиров молодежи. Влияние экономической нестабильности, технический прогресс, новые качества жизни во многом повлияли на переоценку ценностей молодого поколения в сторону смещения акцента с ценностей социальных, культурных, общественных на личные: материальное благополучие, устройство карьеры, приоритет личных интересов и др. (исследования А.В. Соколова, И.О. Щербаковой, Ю. Голиусовой и др.) [1, 2].

Современная массовая культура перевела искусство в статус развлечения, благодаря чему песенная народная культура воспринимается молодежью несколько упрощенно и поверхностно. Согласно результатам собеседования на коллоквиумах большинство (61%) студентов затрудняются с определением праздников народного календаря, их видов и форм деятельности, а также жанрового разнообразия песенного народного творчества. Им сложно увидеть в фольклористике то содержание, тот контекст, который был заложен ее создателями. В связи с этим актуален вопрос о более глубоком изучении в рамках профессионального музыкального образования русских культурно-исторических ценностей: истории культуры страны, национальных традиций и обычаев, нравственных и эстетических идеалов, норм и образцов поведения, семантики родного языка, патриотизма.

Средоточием культурно-национальных ценностей выступает русская народная песня. В содержании народных песен отражен весь жизненный путь, уклад жизни русского человека, его внутренний мир, единение и взаимодействие с природой, народная педагогика, народная мудрость, а также

русская мелодика, поэтика, ритмика, диалекты, отражающие своеобразие русской языковой культуры.

Нами выделены следующие противоречия:

– между предписанием Государственных образовательных стандартов о межпредметности дисциплин, умением студента ориентироваться во всем многообразии культуры и предлагаемыми учебным планом профессиональными компетенциями (ПК) по дисциплине «Аранжировка», которые узконаправленны и ограничены созданием нового творческого продукта:

а) способностью создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения (ПК-2);

б) способностью осуществлять переложение музыкальных произведений для различных видов творческих коллективов (ПК-7);

– между постоянной потребностью студента в творческой самореализации и недостаточно высоким уровнем его творческих навыков;

– между установками законодательства в сфере образования на воспитание личности с высоким уровнем образованности, нравственности и духовности и неверно заложенными массовой культурой ценностными установками, что сказывается на низком уровне общего кругозора, отсутствии любознательности, незнании культуры и традиций своего народа.

Отсюда цель исследования – сформировать у студентов ценностное отношение к русской культуре в процессе творческой работы с фольклорным первоисточником – русской народной песней.

Ценность, по определению Большого энциклопедического словаря, – положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, социальной группы, общества в целом, определяемая их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, интересов и потребностей, социальных отношений; критерий и способы оценки этой значимости, выраженные в нравственных принципах и нормах, идеалах, установках, целях [3].

Другими словами, чтобы какой-либо объект стал для человека ценен, человек должен осознать свою зависимость от этого объекта, стать причастным к его созданию и развитию [4].

Поэтому обработку народной песни мы позиционируем не как самоцель, а как средство личного приобщения молодого человека к культуре своего народа, трансляцию социокультурного опыта между поколениями. Через соприкосновение с образцом русской песенности и его преобразованием пробуждается интерес студента к своим истокам, своей родословной, культурным нормам в жизненном укладе и искусстве. Включение песен Тюменской области в качестве исходного материала еще больше способствует личной причастности студента к истории своего края, родного города, поселка. Проведение аналогий с историей его семьи через песню, преломление ее содержания, интонаций, текста (архаизмы, диалекты и пр.) в личный опыт приближают нас к намеченной цели.

Формирование у студентов ценностного отношения к русской народной музыкальной культуре в процессе творческой работы с народной песней мы предлагаем осуществить на следующих этапах:

1. Поисковый. Выбор источника для будущего репертуара в соответствии с интересами личности.

2. Мотивационно-побудительный (ознакомительный): изучение общих сведений о русской народной песне – манера бытования, гармонические и мелодические особенности, приобретение слухового опыта.

3. Исследовательский: смысловой разбор содержания конкретной песни, ее функции в жизни человека, условия бытования, ее популярность или специфичность, варианты данного текста в других областях и пр.

4. Аналитический: подробный стилевой, лексический, фонетический, композиционный анализ словесного и музыкального текста.

5. Творческий (деятельностный): создание собственной обработки на основе вышеизученного материала.

6. Исполнительский (практический): исполнение созданного произведения учебным или любительским певческим коллективом, хором, ансамблем, в котором студент принимает участие.

Остановимся на каждом этапе подробнее.

1. Безусловным плюсом является непосредственное участие студента в записи фольклорных источников своей области, участие в экспедициях, общение с носителями русской народной культуры.

2. Цель ознакомительного этапа – пробудить инициативу, интерес ко всей последующей работе, сформировать ориентир на формирование национально-культурных ценностей как значимых для развития личности, воспитание потребностей к этическому саморазвитию.

Изучаются стилистические особенности русской народной песни, жанровая палитра, в том числе и приемы изложения народного многоголосия. Это типичное для многих песен постепенное включение голосов, выдержанные ноты в разных партиях – педали и бурдоны, антифонное исполнение, характерное для игровых песен, расслоение унисона в многоголосную ткань, куплетная форма и т.д. При обработке народной песни следует учитывать и ее территориальную принадлежность (в данном случае акцентируются стилистические характеристики, отличающие народную песню русского населения юга Тюменской области).

Говоря о способах развития материала или, собственно, о приемах хорового письма, хотелось бы подчеркнуть, что правила хорового письма в данном случае не могут быть универсальными в силу того, что обработка народной песни является результатом творческого процесса. Чтобы усвоить принцип включения того или иного приема, студентам предлагается проанализировать образцы обработок народных песен, созданных композиторами разных эпох и направлений. В частности, рассматривается использование основных компонентов приемов хорового письма – склад хорового изложения, количество голосов в хоре, включение и выключение голосов из хоровой звучности, а также использование разных регистров и расположение голосов. Немаловажную роль играет знакомство с классическими приемами хорового письма и приемами современной техники.

К сожалению, программы вузов по сольфеджио, гармонии, анализу музыкальных форм базируются в основном на изучении классической зарубежной и русской музыки и почти совсем не охватывают фольклорный материал, тогда как еще в XIX в. лучшие педагоги России включали фольклорный материал в программы вузов с целью ознакомления студентов с приемами

развития народного многоголосия (рекомендации С.И. Танеева, Г.Э. Линевой, А.Д. Кастальского, С.В. Евсеева) [5, 6].

Авторы отмечают целесообразность широкого использования музыкального фольклора в программе курса по хоровой обработке, так как:

а) фольклор расширяет запас музыкальных представлений (знаний) – интонационных, ритмических, полифонических и пр.

б) использование фольклора способствует формированию национального характера музыкального мышления, эстетического вкуса;

в) приобщение к фольклору посредством хоровой обработки способствует развитию музыкально-творческой активности личности, так как он всегда был и остается неисчерпаемым источником творчества композиторов самых разных стилей и направлений.

3. На данном этапе важно подробно исследовать, что происходило «вокруг» выбранной песни, ее условия бытования, определить взаимосвязи с общей культурной средой, место в языческом календаре. Здесь важно побудить студента высказывать свои суждения, научиться рассуждать, выявлять причинно-следственные связи, что способствует личным «открытиям»: перед студентом раскрываются неожиданные для него аналогии, связи с его личным культурным опытом, забытые семейные традиции. В этот момент происходит осознание учащимся важности изучения источника с точки зрения культурно-исторических, национальных, нравственно-духовных позиций. Данный этап исполняет ориентирующую (осознание смысла человеческого существования), субъектно-личностную (выявление ценностей существования себя и других людей), операционную (создание своей роли, понимание и осознание исторического прошлого и будущего), этическую функции (ориентация на этические и общечеловеческие ценности, нормы и правила поведения).

4. Осуществляется подробный стилевой, фонетический, композиционный анализ словесного и музыкального текста оригинала, зависимости выбранных композиционных и выразительных средств от жанра песни. Очень важно исследовать структуру речевого текста, его особенности (песенно-тоническая система, дольки, строфы и др.), установить эмоциональный фон песни (например, колыбельная песня успокаивает), региональную специфику исполнительской манеры (низкая тесситура, солирующие голоса и др.)

5. Хоровая обработка – это «видоизменение музыкального произведения (песни), связанное с творческим вмешательством в оригинал» [7]. Имея перед собой одноголосный (реже двухголосный) вариант той или иной песни, студент должен написать концертную обработку (практически сочинить произведение на заданную тему) для смешанного состава. Для творческой фантазии здесь обширное пространство. Но любая степень одаренности не поможет, если студент не усвоит компоненты хорового произведения и собственно приемы хорового письма. Изучая курс хоровой аранжировки, студенты – будущие дирижеры получают не только практические и технические навыки, связанные с приспособлением оригинала к новым исполнительским условиям, но и осваивают некоторые элементы композиторского мастерства, где на основе природного таланта происходит теоретическое и практическое освоение форм и жанров музыкального искусства, освоение методов работы с музыкальным материалом и овладение навыками сочинения музыки и других

разновидностей художественного творчества. Владение элементами композиции тем важнее, чем ближе к окончанию курса продвигается студент.

Создание хоровой обработки наиболее тесно связано с освоением техники сочинения для хора. Все виды переложений в большей или меньшей степени связаны с творческим вмешательством в оригинал, которое выражается в «досочинении» или «удалении» некоторых элементов произведения. Например, в переложениях одного состава хора на другой – это «дописание» или «снятие» аккордовых звуков, октавных или унисонных удвоений, изменение обращений аккордов, фактуры, голосоведения сопровождающих партий, смена тональности.

Благодаря тому что занятия проводятся индивидуально, у преподавателя всегда есть возможность подходить дифференцированно к каждому студенту, учитывая его степень подготовленности по профильным предметам и природную склонность к сочинению.

Хотелось бы отметить, что студенты кафедры хорового дирижирования легко осваивают профессиональное изложение музыкального материала, в основном правильно используют выразительные возможности хора, принцип соединения певческих голосов, экспериментируют с фактурой.

Творческое вмешательство автора обработки в оригинал может быть как очень большим, так и незначительным, но в любом случае обогащающим первоисточник, раскрывающим его потенциальную красоту и неординарность. При этом вариантов обработки одной и той же песни может быть множество.

Наиболее тщательно прорабатывается текст, содержание которого помогает определить характер будущего произведения: чем теснее связь музыки и слова, тем ярче художественная сила и сильнее эмоциональное воздействие музыки. В это же время происходит работа над формой – куплетной, куплетно-вариационной и вариационной.

Обработка с использованием современной техники хорового письма является наиболее приемлемой для студентов-хормейстеров, так как допускает смешение классических приемов хорового письма и стилизации народного многоголосия. Кроме того, в гармоническом плане здесь предполагается большая свобода – использование различных аккордов (септаккордов, нонаккордов и т.д.), кластеров, сонористических приемов (возгласы, выкрикивания, разговор, шепот, звукоизобразительные эффекты: цоканье, щелчок языком, уханье, свист и т.д.).

Сложности в процессе обработки связаны с техникой композиторского мастерства. Студенты редко используют элементы полифонического развития материала, многим трудно дается «интонационно-осмысленное» голосоведение в средних голосах партитуры.

В классе по хоровой аранжировке автор дисциплины использует материал, собранный В.В. Петровой в Тобольском районе Тюменской области. Это исторические, протяжные, солдатские, свадебные, шуточные и игровые песни. Особенности формо- и ладообразования одноголосных мелодий, окончаний фраз, метроритма, присущие данному региону России, в работе студента должны гармонично сочетаться с основными закономерностями многоголосия русской народной песни:

– относительно самостоятельный характер подголоска;

- элементы свободного варьирования основного напева;
- использование унисонов и консонансов на сильной доле;
- движение голосов параллельными терциями, квинтами и даже квинтами;
- наличие интонационных оборотов, свойственных различным народно-песенным стилям.

При обработке народной песни возможно использование трех групп стилистических приемов хорового письма: первая группа связана с обобщенной стилизацией под народное многоголосие, вторая – с особенностями классического хорового письма, третья – с современными средствами хорового письма.

6. Работа с хором над собственным сочинением и его концертное исполнение всегда волнительны для студента. С одной стороны, это особый трепет перед своим творением, с другой – ожидание оценки своей работы от сокурсников, возможность рассказать о собственных наработках, обосновать выбранные композиционные приемы, «услышать» песню в живом звучании. На этом этапе происходит окончательная «шлифовка» музыкального материала и его финальное завершение концертным выступлением: студенческие обработки исполняются хором или вокальным ансамблем (каждый студент разучивал свое произведение).

Собственная обработка народной песни всегда актуальна для хормейстера. Во-первых, это расширение репертуара хорового коллектива, когда в процессе создания обработки учитываются возможности конкретного хора. Во-вторых, это личный вклад в обработку песен своего региона. В-третьих, студент осваивает еще один навык – работу с медиаресурсами – оформляет нотный текст в нотном редакторе (Finale или Sibelius).

В процессе работы над фольклорным источником рекомендуется познать его не только в теоретическом, но и практическом аспекте: раскрыть содержание песни через создание той среды, в которой она создавалась, подобрать костюмы, воспроизвести народные обычаи и обряды, почувствовать причастность к собственной истории.

Таким образом, студент охватывает весь путь творческого процесса, результат которого оказывает эстетическое воздействие как на его личность, так и на окружающих.

Творческое развитие студентов посредством выполнения обработки народной песни может осуществляться и в рамках факультатива с наиболее одаренными студентами. Этот путь бесспорно положителен, но, к сожалению, не охватывает всех студентов. Опыт работы показывает, что в процессе творчества «средний» студент проявляет себя ярче, чем «потенциальный отличник». Причина тому – развитое воображение как необходимый компонент музыкально-творческой деятельности. Следовательно, на результат обработки влияет также ряд степеней активности воображения (К.С. Станиславский):

а) пассивное или «линейное» воображение, которое постоянно нужно подталкивать (подсказывать);

б) воображение, быстро схватывающее то, что ему подсказывают, и самостоятельно развивающее подсказанное;

в) инициативное воображение, развивающееся самостоятельно.

Итак, эффективность формирования культурных ценностей студентов через русскую народную песню определяется при условии положительной

мотивации и инициативы студентов к познанию культурных ценностей, субъект-субъектном взаимодействии между преподавателем и студентом, активизации самостоятельной познавательной деятельности, приобщении студента к художественному творчеству, создании условий для самопознания, самораскрытия.

Литература

1. Соколов А.В., Щербакова И.О. Ценностные ориентации постсоветского гуманитарного студенчества. URL: <http://otnos.ru> (дата обращения: 1.03.2019).
2. Костина А.В. Молодежная культура и фольклор // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 4. Культурология. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina_Youth_Culture/index.php (дата обращения: 1.03.2019).
3. Прохоров А.М. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Норинт, 2004. 1426 с.
4. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече, 2000, 2003. 512 с.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. М.: Музыка, 1981. 279 с.
6. Карпенко Е.В., Карпенко В.Е. Выполнение творческих заданий по хоровой аранжировке в условиях внедрения информационных технологий // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по материалам LVIII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2016. № 3 (58).
7. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма : учебник для композиторских и дирижерско-хоровых отделений муз. вузов. М.: Музыка, 1982. 231 с.

Ekaterina N. Chernysheva, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: katarina-iche@yandex.ru

Svetlana A. Tyaglova, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: ST4182@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 223–230.

DOI: 10.17223/2220836/42/19

FORMATION OF CULTURAL VALUES OF STUDENTS IN THE PROCESSING OF RUSSIAN FOLK SONGS

Keywords: Russian folk song; arrangement; cultural values of students.

The article proposes the author's version of the in-depth work with the folk original source, which contributes to the formation of cultural values of students in the course of the Arrangement course of the teaching course Academic Choir at the Tyumen State Institute of Culture. A distinctive feature of the course is the regional component – Russian folk songs of the Tyumen region and the region are used as musical material for student work.

As part of the study, we identified the following contradictions:

- between the prescription of the State educational standards on interdisciplinary disciplines, the student's ability to navigate in the diversity of culture and the competences offered by the curriculum for the discipline “Arrangement”, which are focused on creating a new creative product;
- between the student's constant need for creative self-realization and the insufficiently high level of his creative skills;
- between installations of legislation in the field of education for the education of the individual with a high level of education, morality, and value installations that are incorrectly laid down by the mass culture.

Therefore, we position the processing of a folk song not as an end in itself, but as a means of personal involvement of the student in the culture of his people, the transmission of sociocultural experience between generations.

The goal of the “Arrangement” course is to create a value attitude of students to Russian culture in the process of creative work with a folk original source (Russian folk song) by expanding the course's objectives to interdisciplinary and research (problem-searching, creative, heuristic, etc.), activating cognitive and creative activity of students.

Formation of students' value attitude to the Russian folk musical culture in the process of creative work with a folk song, we propose to carry out at the following stages: search, motivational-incentive, research, analytical, creative, performing.

Through contact with the sample of Russian song and its transformation, a student's interest in his origins, his pedigree, and cultural norms in the way of life and art is awakened.

The effectiveness of the formation of cultural values of students through the Russian folk song is determined under the condition of positive motivation and initiative of students to learn cultural values, subject-subject interaction between the teacher and the student, enhancing independent cognitive activity, introducing the student to artistic creativity, creating conditions for self-discovery.

References

1. Sokolov, A.V. & Shcherbakova, I.O. (n.d.) *Tsennostnye orientatsii postsovetского гуманитарного студенчества* [Value orientations of post-Soviet Humanities students]. [Online] Available from: <http://otnos.ru> (Accessed: 1st March 2019).
2. Kostina, A.V. (2009) *Molodezhnaya kul'tura i fol'klor* [Youth culture and folklore]. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 4. [Online] Available from: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina_Youth_Culture/index.php (Accessed: 1st March 2019).
3. Prokhorov, A.M. (2004) *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large Encyclopedic Dictionary]. 2nd ed. Moscow: Norint.
4. Kononenko, B.I. (2000) *Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii* [Large Explanatory Dictionary of Culturology]. Moscow: Veche.
5. Golovinskiy, G. (1981) *Kompozitor i fol'klor* [Composer and folklore]. Moscow: Muzyka.
6. Karpenko, E.V. & Karpenko, V.E. (2016) Fulfilment of creative tasks for choir arrangement in the conditions of information technologies implementation. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*. 3(58). (In Russian).
7. Ushkarev, A.F. (1982) *Osnovy khorovogo pis'ma* [Fundamentals of choral composition]. Moscow: Muzyka.

УДК 398.3

DOI: 10.17223/22220836/42/20

А.К. Шаяхметова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ВЕРБАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В МУСУЛЬМАНСКОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Ислам для татарского народа во все времена был не только религией, но и образом жизни, фундаментом истории, культуры и искусства. Мусульманское богослужение сопряжено с комплексом ритуальных пластических, вербальных и звуковых элементов. Песнопение – это не просто звуковысотное интонирование священного текста с вдумчивым пониманием каждого слова, но и обряд с четко утвержденными правилами мусульманского канона телодвижениями.

Представлена попытка проанализировать взаимосвязь музыкального и вербального компонентов в мусульманском богослужении на примере трех региональных версий коллективного пятничного богослужения джума-намаза городов Казань, Москва, Красноярск.

Ключевые слова: ислам, этномузыкознание, регионоведение, песнопение, мелоформула.

В любой монотеистической религиозной традиции первостепенная роль принадлежит Слову. Слову, особенно интонируемому (пропеваемому в храме), во многих богословских, философских исламских трактатах посвящены целые разделы [1–6]. Идея об исключительной значимости Слова пронизывает всю мусульманскую культуру. Богослужбное пение, в самом общем плане, есть, по В.И. Мартынову, «мелодическое отражение Божественного Порядка, наивысшим тварным проявлением которого является устройство небесной ангельской иерархии. Богослужбное пение рассматривается на трех уровнях своего существования. Под „телом“ богослужбного пения подразумеваются конкретные мелодии богослужбных песнопений... Взятые сами по себе они мертвы и бездейственны, как бездейственно тело, не одушевленное душой, ибо, являясь всего лишь только отдельными элементами некоего целого, они не содержат в себе указаний на порядок своего соединения и взаимодействия. Поэтому под душой богослужбного пения надо понимать Устав или Типикон, указывающий место и время исполнения конкретных мелодий, устанавливающий их взаимодействие, а также объединяющий их в единую, целую, живую форму богослужбного чина. Наконец, под духом богослужбного пения следует разумеать аскетический монашеский подвиг, венцом которого является обожение, стяжание Божественного порядка и созерцание Его в сокровенном тайнике сердца подвижника» (цит. по: [7. С. 43]).

Материалом исследования выступают впервые нотированные автором все песнопения (в полном их объеме) джума-намаза в нескольких региональных его версиях. Нотированы аудиозаписи, также осуществленные автором в мечетях разных городов России.

В качестве образцовой на территории России рассматривается казанская версия: она была записана в главной для мусульман России мечети Кул Ша-

риф¹ г. Казань². Исследуются также две другие версии – красноярская, записанная в соборной мечети Красноярска, и московская, зафиксированная в соборной мечети столицы России.

Исторически центром ислама в России является Казань. В Москве сравнительно недавно был создан Российский исламский университет (РИУ), который уже признан одним из ведущих высших профессиональных исламских учебных заведений Российской Федерации³. И в Казани, и в Москве (также и в Уфе) для проведения службы практикуется приглашение религиозных деятелей из Турции, Ирана, арабских стран. Это характеризует казанскую и московскую версии джума-намаза как соответствующие общепринятому в исламском мире канону.

Своеобразие красноярской версии, при соответствии ее тому же канону, определяется полиэтническим составом и священнослужителей, и прихожан (татары, арабы, узбеки, таджики). Немаловажно и то, что возобновление исламской богослужбной практики у мусульман Восточной Сибири (а именно Красноярского края) – процесс сравнительно непродолжительный, молодой, причем ориентированный на традиции татар-мусульман и, прежде всего, на культовую практику Казани и / или Москвы. В этой связи вряд ли правомерно предполагать наличие значительного, ярко выраженного локального акцента в музыкальном материале богослужений, осуществляемых в мечетях сибирских регионов и Красноярска в частности. В данном исследовании отдается предпочтение материалу, записанному в мечети Красноярска⁴, потому,

¹ Кул Шариф – центр религиозного просвещения мусульман России. Легендарная мечеть, расположенная в западной части Казанского Кремля. Во главе мечети стоял имам Кул Шариф (потомок Мухаммада). Данная мечеть была одной из самых почитаемых в ханской Казани. В день 2 октября 1552 г. имам Кул Шариф был вместе со своим народом, героически защищал мечеть от нападения. Предания татарского народа окружили мечеть ореолом легендарной славы: рассказывали, что она поражала всех не только своим великолепным изществом и красотой, но и размерами. В начале XXI в. мечеть была восстановлена (1995–2003 гг.) [8].

² Казань, основанная в 1003 г., испокон веков считалась политическим, культурным и торговым центром татарского народа. Именно в Казани складываются основы религиозного сознания татарского народа. Ислам стал особой формой выживания культуры, а мечеть – важным институтом объединения татарского мира, так как мечеть есть одновременно государственная, этническая и религиозная община единоверцев. Принятие ислама татарами булгарского ханства в 922 г. стало важной вехой в развитии культуры татарского народа. После взятия Казани в 1552 г. исламский стержень татарской истории и татарской культуры сохранился, прежде всего, благодаря скрепляющей силе религии.

Казань как «главный караван-сарай на пути идей европейских в Азию и характера азиатского в Европу» (А. Герцен) играла в духовном развитии народов Волго-Камья и Востока России в целом роль форпоста европейского просвещения и очага древней восточной культуры одновременно. Казанский университет обрел роль уникального центра культурно-просветительской и общественно-политической жизни народов Востока России. Востоковеды этого учреждения внесли большой вклад в изучение восточных областей России. Значительное внимание уделяется личностному фактору в истории востоковедения, позволяющему обратиться к ярким фигурам А. Казем-Бека, И. Хальфина, О. Ковалевского, Ш. Марджани, Н. Катанова и других корифеев ориенталистики разных национальностей, внесших огромный вклад в отечественную науку [9].

³ Университет был основан в 1998 г. Учредители – Духовное управление мусульман Республики Татарстан, Совет муфтиев России и Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Татарстана. Задачей РИУ является подготовка специалистов в области исламских наук, высококвалифицированных мусульманских священнослужителей, обладающих в то же время высокой степенью общей образованности.

⁴ В Красноярске первые поселения мусульман (разных национальностей, не только татар) появились в первой половине XIX в. На современном этапе в Красноярске создано единое духовное управление мусульман Красноярского края. Самой северной мечетью России является Норильская мечеть. На территории Красноярского края действуют также 14 мечетей и моленных домов (в городах Красноярск, Енисейск, Лесосибирск, Минусинск, Норильск, Железногорск, Ачинск, в Бирилюсском, Большемурутинском, Большеулуйском районах, селах Казачинское, Пировское, Отношка Казачинского района, Икшурма Пировского района [10].

что богослужебная практика здесь началась сравнительно недавно¹. Таким образом, красноярскую версию джума-намаза можно считать весьма молодой. Тем более интересно сравнить ее с версиями «классическими», имеющими длительную историю.

Общеизвестно, что любая традиционная культура (в том числе и исламская) вариантна, но в данном исследовании специфическим фактором может выступать именно региональный компонент. Предполагается, что объективной причиной возникновения региональных особенностей исследуемого музыкального материала могла стать обширность российской территории и относительная отдаленность мечетей провинциальных городов от Казанского центра. Вместе с тем следует иметь в виду, что сколь бы ни различались способы музыкального интонирования, священное слово Корана остается неизменным и вариантность является универсальным принципом любой традиционной культуры.

Свою лепту в интонационную форму песнопений джума-намаза, пятничной молитвы, предписанного Кораном (обязательная коллективная молитва мусульман, совершается в пятницу во время полуденной молитвы в мечетях), вносит и его ритуально-пластическая сторона. Как известно, в любом религиозном культе молитвенная практика сопряжена с определенными телодвижениями, которые в известной степени определяют не только характер вокального интонирования, но и направленность мелодического движения. Эта взаимосвязь музыкальных и пластических интонаций в песнопениях джума-намаза заслуживает отдельного рассмотрения. Ритуальные телодвижения строго определены; канонизированы не только телодвижения и жесты, но и то, с какой словесной формой они должны совпадать.

Основной комплекс ритуальных телодвижений в джума-намазе сосредоточен в «драматургической сердцевине» богослужения, а именно в двух ракатах-стояниях. Этот комплекс разворачивается в определенной последовательности (рис. 1–3).

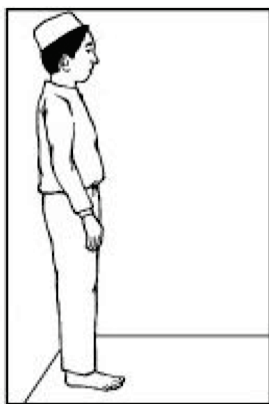


Рис. 1. Стояние
Fig. 1. Standing



Рис. 2. Вступление в намаз
Fig. 2. Entering namaz



Рис. 3. Пение суры «Аль-Фатихи»
и дополнительная сура
Fig. 3. Chanting Surah “Al-Fatihi”
and additional surah

¹ Первый камень красноярской соборной мечети был заложен в 1995 г. Ее открытие состоялось в 2000 г.

«Пластическое решение» второго раката идентично первому ракату, за исключением последнего этапа – (дополнительного) сидения, когда звучит «Салават» (молитва, произносимая во время намаза в последнем ракате).

Наибольшим разнообразием движений отличается «Такбир», включающий поясной поклон и выпрямления, два земных поклона и сидения, поясной поклон и выпрямление после поклона.

В земных поклонах (руку) к земле прикасаются семь частей тела – ладони, колени, ноги, лоб и нос (рис. 4), считая последние два органа как одну часть тела.

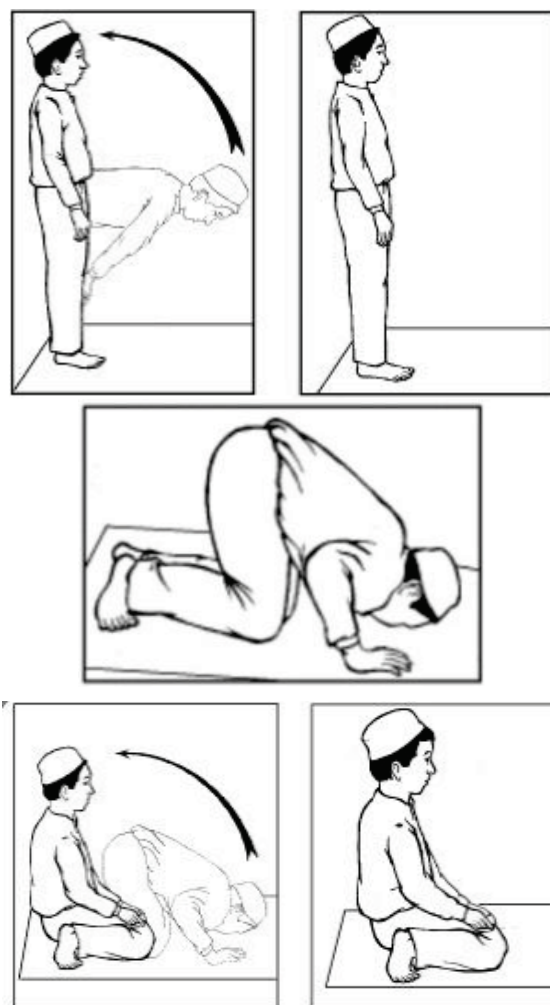


Рис. 4. Сидение

Fig. 4. Sitting

Телодвижения могут меняться как на протяжении какого-либо одного песнопения, так и при переходе от одного песнопения к другому. Так, например, каждая из пяти мелострок «Такбира» сопровождается определенным поклоном. На рис. 5 показано, что каждому движению соответствует определенный мелодический оборот.

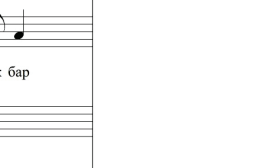
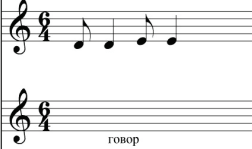
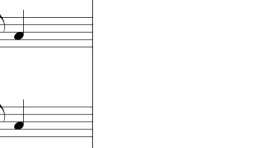
Поклон	Казанская версия	Красноярская версия	Московская версия
поясной поклон 	 Ал лах Ак - бар! Ал лах Ак бар!	 Ал лах Ак бар Ал лах Ак бар	 Ал лах Ак бар говор
выпрямление 	 говор		
первый земной поклон 			
сидение 			
второй земной поклон 			

Рис. 5. Соответствие движений мелодическим оборотам

Fig. 5. Correspondence of movements to melodic turns

Обратим внимание на то, что в некоторых случаях мелодическая линия как бы вторит движению тела: в частности, восходящий оборот во 2-й мелодической строке сопровождается восклонением во всех версиях; обращает на себя внимание в красноярской версии связь волнообразных оборотов, сопровождающих поясные поклоны, а также яркий мелодический оборот в сочетании с земным поклоном.

Пение «Аль-Фатихи» и дополнительной суры предполагает неизменную позу – стояние со сложенными одна на другую руками так, что они образуют как бы замкнутое пространство (голова – плечи – согнутые руки). Замкнутым в круг является и звуковысотный рисунок этих песнопений.

Особой слаженностью телесного и мелодического движений выделяются песнопения раката в целом. Причем если в первых двух песнопениях внимание сосредоточено на интенсивном мелодическом движении в сравнительно развернутой вокальной форме, то в «Такбире», наоборот, при относительной малоподвижности и краткости мелодических структур «партитура» телодвижений богаче.

Разумеется, телодвижение не является самоцелью, это лишь одно из средств выражения молитвенного состояния души, которое определенным образом согласуется с другими средствами – словом и мелодикой. В свою очередь, искусство пения также выступает одним из средств молитвы и определяется не только собственно музыкальными закономерностями (они вторичны), но в значительной мере – таджвидом¹.

В заключение отмечу, что в целом музыкальная стилистика анализируемого песнопения характеризуется рядом свойств, типичных для монодической культуры любой религиозной традиции.

1. Кораническое пение – монодическое и акапельное.

2. Четко дифференцируются такие разновидности вокального интонирования, как напевное чтение («псалмодирование») и собственно пение.

3. Преобладает плавное мелодическое движение, избегающее широких ходов (за редким исключением).

4. Манера интонирования приближена к повествовательной, что вовсе не исключает вокализации как проявления собственно музыкального начала.

5. В условиях многоопорности, как правило, в интонационном плане выделяется (наряду с устоем – тоника) главная опора лада – реперкусса, во многом определяющая направленность мелодического движения – восходящую, нисходящую, волнообразную.

6. Организация мелодики подчиняется принципу тождества, при этом значительную роль играет многообразие ладовых оттенков звуковой материи, доносящее самые тонкие и изысканные грани смысла молитвы. Яркие контрасты (звуковысотные, ритмические) отсутствуют.

7. Мелодика имеет формульную структуру с нормативным терцовым или квартовым амбитусом формул. Формула, как правило, представляет собой узкообъемную (терцовую, квартовую, квинтовую) мелодическую ячейку.

8. Направленность мелодического движения преимущественно нисходящая, устремленная к опорным тонам – тенденция, реализуемая в границах почти каждой мелостроки.

9. В качестве основного интонационного элемента формул выступает секундовое прилегание тонов, обеспечивающее благообразную плавность мелодического движения.

10. Основной принцип мелодического развития – вариантно-формульный.

11. Темп исполнения в целом неторопливый, в чем также проявляется благоговейное отношение к слову, интонируемому как бы от лица самого Пророка.

Литература

1. *Авиценна*. Книга знания: Избранные философские произведения. М. : Восточная литература, 1999. 245 с.

¹ Последнее заключение подкрепляется результатами проведенного мною опроса у священнослужителей мечетей городов Красноярск, Казани, Москвы, Уфы по поводу образца (идеала, ориентира), которым они руководствуются в интонировании Корана:

1. Таджвид.

2. По памяти.

3. Мы не поем Коран, мы его читаем.

4. Мы читаем Коран, как читал его Пророк (в этом случае таджвид и выступает образцом, эталоном пророческого интонирования).

2. Аль-Газали А.А. Эликсир счастья. СПб. : Петербургское востоковедение, 2000. 326 с.
3. Джами А. Трактат о музыке / пер. с перс. А.Н. Болдырева; ред. и ком. В.М. Беляева. Ташкент : Изд-во Уз ССР, 1960. 111 с.
4. Ибн-Араби. Геммы радости // Степанянц М.Т. Философские аспекты суфизма / пер. А.В. Смирнова. М., 1987. С. 90–119.
5. Ибн-Сина. Избранные философские произведения (Жизнеописание. Книга знания. Указания и наставления. Книга о душе) / отв. ред. М.С. Асимов. М. : Наука, 1980. 554 с.
6. Услышь Флейтиста: Суфийская проза и поэзия. М. : Когелет, 1999. 184 с.
7. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М. : Прогресс-Традиция : Русский путь, 2000. 224 с.
8. Кул Шариф и его время : сб. ст. на татар. и рус. языках. Казань : Татар. кн. изд-во, 2005. 192 с.
9. Сабиров А.Г. Татарская философия: история, сущность и роль в духовном развитии татарского народа. Елабуга : Изд-во филиала КФУ в г. Елабуга, 2012. 158 с.
10. Шаяхметова А.К. История распространения мусульманской культуры в Красноярском крае // Художественные традиции Сибири : материалы Междунар. конф. Красноярск : СГИИ, 2019. С. 238–247.

Shaiakhmetova Alfiya K., Krasnoyarsk State Institute of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: alfiya007@list.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 231–238.

DOI: 10.17223/2220836/42/20

THE COMPLEX OF MUSICAL AND VERBAL COMPONENT IN MUSLIM DIVINE SERVICE

Keywords: Islam; Ethnomusicology; Regional studies; A chant; Meloformula.

To begin with that is well known fact that any traditional culture (including Islamic culture) is variable in its nature. The regional component of divine service (Krasnoyarsk, Kazan, Moscow) is a specific factor of modification in this article. Moreover, it is assumed that the objective reason of the appearance of regional features of the researched musical material could be the vastness of the Russian territory and the relative distance of mosques in provincial cities from the Kazan center. By the way, despite the different ways of musical intoning, the sacred word of the Koran remains unchanged, and variability is the universal principle of any traditional culture.

The ritual-plastic side introduces a special feature in the chanting of juma-namaz, the Friday prayer, that is prescribed by the Koran (obligatory collective prayer of Muslims is performed on Friday during the noon prayers in mosques). Actually in any religious cult prayer practice is associated with certain bodily movements that are determined not only the nature of vocal intonation, but often with the direction of the melodic movement.

Moreover, this interconnection of musical and plastic intonations in chanting of juma-namaz deserves a separate consideration. The ritual gestures are strictly defined. They are canonized not only by gestures and movements, but also with what verbal formula they must be coincided.

The main complex of ritual movements in juma-namaz is concentrated in “dramatic heart” of worship. It is concentrated two rak’ahat-standing (the canonized order of words and actions that constitute the Muslim prayer).

The supreme variety of movements is “Takbir” (exaltation of God), which includes a waist-bow and straightening, two earthly bows and seats, a waist-bow and straightening after a bow.

The gestures can be changed during one chant or in the transition between two chants.

The special cohesion of bodily and melodic movements is singled out the hymns of rak’ah in general. By the way, if in the first two chants attention is focused on intense melodic movement in a relatively unfolded vocal form, in “Takbir”, on the contrary, the relative “low mobility” and shortness of melodic structures “the score” of body movements is richer.

Taking everything into account, the body movement is not an end in itself. It is just one of the ways of expressing the prayer state of the soul, which is in some way consistent with other methods – words and melodies. In this case, the art of the singing also acts as one of the methods of prayer and it determines not only by the proper musical patterns (it is secondary), but it mostly determines be the tajwid (the rules of reading the Koran).

References

1. Avicenna. (1999) *Kniga znaniya: Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Book of Knowledge: Selected Philosophical Works]. Moscow: Vostochnaya literatura.
2. Al-Ghazali, A.A. (2000) *Elikzir schast'ya* [The Elixir of Happiness]. St. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie.
3. Jami, A. (1960) *Traktat o muzyke* [A Treatise on Music]. Translated from Persian by A.N. Boldyrev. Tashkent: Uzbek SSR.
4. Ibn Arabi. (1987) *Gemmy radosti* [Gems of Joy]. In: Stepanyants, M.T. *Filosofskie aspekty sufizma* [Philosophical Aspects of Sufism]. Translated by A.V. Smirnov. Moscow. pp. 90–119.
5. Ibn Sina. (1980) *Izbrannye filosofskie proizvedeniya (Zhizneopisanie, Kniga znaniya, Ukazaniya i nastavleniya, Kniga o dushe)* [Selected philosophical works (Biography, Book of Knowledge, Instructions, Book of the Soul)]. Translated from Persian. Moscow: Nauka.
6. Anon. (1999) *Uslysh' Fleytista: Sufiyskaya proza i poeziya* [Hear the Flutist: Sufi Prose and Poetry]. Moscow: Kogeleť.
7. Martynov, V.I. (2000) *Kul'tura, ikonosfera i bogosluzhebnoe penie Moskovskoy Rusi* [Culture, iconosphere and liturgical singing of Moscow Russia]. Moscow: Progress-Traditsiya, Russkiy put'.
8. Anon. (2005) *Kul Sharif i ego vremya* [Kul Sharif and his time]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izd-vo.
9. Sabirov, A.G. (2012) *Tatarskaya filosofiya: istoriya, sushchnost' i rol' v dukhovnom razvitiitatarskogo naroda* [Tatar philosophy: history, essence and role in the spiritual development of the Tatar people]. Elabuga: KFU in Elabuga.
10. Shayakhmetova, A.K. (2019) *Istoriya rasprostraneniya musul'manskoy kul'tury v Krasnoyarskom krae* [History of the spread of Muslim culture in the Krasnoyarsk Territory]. *Khudozhestvennyye traditsii Sibiri* [Art Traditions in Siberia]. Proc. of the Conference. Krasnoyarsk: SGII. pp. 238–247.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 930.25

DOI: 10.17223/22220836/42/21

И.А. Голев

ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ Г.Н. ПОТАНИНА В КОНТЕКСТЕ АРХЕОГРАФИИ

Рассматривается деятельность по выявлению, археографической обработке и публикации писем Г.Н. Потанина, извлеченных из различных музейных и архивных хранилищ Москвы, Иркутска, Томска, Омска, Казани. Выясняется роль исследователей И.Я. Лясоцкого, А.Г. Грумм-Гржимайло, Я.Р. Кошелева, С.Ф. Коваля в сохранении и актуализации эпистолярного наследия Потанина. Приводятся количественные и качественные характеристики опубликованных документов, выявляется их археографическая и источниковедческая ценность.

Ключевые слова: Г.Н. Потанин, эпистолярное наследие, археографические публикации.

Интерес к истории публикаций писем Г.Н. Потанина зародился относительно недавно, чаще всего он представлен в виде предисловий или вступительных статей к изданиям эпистолярного наследия выдающегося исследователя Северной и Центральной Азии [1. С. 5–9; 2. С. 3–10]. С учетом непреходящего научного значения археографии документов Г.Н. Потанина считаю необходимым обратиться к изучению собрания, обработки и опубликования его писем.

Первая по времени публикация эпистолярного наследия Г.Н. Потанина состоялась в 1948 г. в альманахе «Томск». Публикатор, видный томский краевед И.Е. Лясоцкий, сообщал, что письмо Г.Н. Потанина к Н.И. Наумову, написанное в 1859 г. «на четырех страницах тонкой папиросной бумаги» размером 28,5 × 22 см, находилось в самодельном конверте и было найдено в одной из книг научной библиотеки Томского областного краеведческого музея. Из комментариев к публикации известно, что даты, проставленные в письме и на почтовом штемпеле на конверте, различаются более чем на месяц. Пытаясь отыскать причину такого различия, И.Е. Лясоцкий писал: «Разницу в датах: на письме – 2-го августа и на конверте – 4-го сентября можно объяснить двояко: или автор не хотел посылать это письмо адресату, считая его за черновик, так как в нем много поправок, и намерен был „перебелить“ его, или письмо поджидало „оказии“» [3. С. 116–118]. Думаю, что это замечание Лясоцкого, как и сама публикация потанинского письма, имеет немалое значение для изучения биографии двух знаменитых томичей, а также и для характеристики публикаторской работы в Томске. (Добавлю, что найденное Лясоцким письмо было впоследствии опубликовано в 1-м томе писем Потанина, выпущенном в 1987 г.)

Примерно в то же время, когда состоялась первая томская публикация, в Иркутске была начата подготовка к изданию многотомного собрания писем Г.Н. Потанина, длившаяся более тридцати лет. Инициатором издания, скорее всего, был Алексей Григорьевич Грумм-Гржимайло. Сын известнейшего исследователя Средней и Центральной Азии Г.Е. Грумм-Гржимайло, он, вероятно, с детства испытывал интерес к изучению азиатских территорий, а затем укрепил его во время обучения в Александровском Царскосельском лицее. В 1920-х гг. А.Г. Грумм-Гржимайло активно участвовал в деятельности Все-союзного географического общества и Центрального бюро краеведения и, думаю, вполне осознавал важность сохранения памятников культурного наследия. В 1925 г. он был арестован и осужден на пять лет условно по «делу лицестов», обвиненных в создании «контрреволюционной монархической организации». В 1933 г. последовали второй арест и ссылка на 5 лет в Казахстан. И все же Алексею Грумм-Гржимайло удалось вернуться в Ленинград, где, по данным на 1945 г., он являлся старшим научным редактором Издательства Академии наук СССР [4, 5]. Озабоченный сохранностью памятников эпистолярного наследия Г.Н. Потанина, А.Г. Грумм-Гржимайло начал собирать его письма, отложившиеся в различных хранилищах страны. Важнейшим фактором начатой работы следует рассматривать то, что на рубеже 1940–1950-х гг. академик В.А. Обручев выпустил несколько книг о Потанине. Думается, что внимание известнейшего советского академика было воспринято как знаковое: о преданном забвению исследователе и общественном деятеле снова можно было говорить. В число составителей собрания потанинских писем вошли научный руководитель лаборатории истории и этнографии Иркутского государственного университета С.Ф. Коваль, профессор Томского педагогического института (позже перешедший в Смоленский пединститут) Я.Р. Кошелев и литературовед, главный редактор многотомника «Литературное наследство Сибири» Н.Н. Яновский.

В 1977 г. состоялся выход первого тома из планировавшегося четырехтомного издания. В него включено 70 писем Г.Н. Потанина 1859–1873 гг., сохранившихся в Томском областном краеведческом музее, Государственном архиве Омской области, Московском государственном литературном музее, Рукописном отделе Института русской литературы и в Научной библиотеке Казанского государственного университета имени Н.И. Лобачевского. Каждое письмо снабжено подробными комментариями, приведенными в конце издания [6]. Однако выхода следующих томов не последовало, издание писем остановилось без какого-либо внятного объяснения. Спустя десять лет публикация потанинских писем возобновилась, и вновь вышел первый том, который практически не отличается от издания 1977 г. Правда, в предисловии отмечено, что к имеющимся у авторов-составителей письмам Потанина было получено 30 писем из Минусинского музея, обнаружили также письма в Иркутском художественном музее и «подтверждена возможность обнаружения неизвестных еще писем в томских хранилищах» [1. С. 5].

Изданное в 1987–1992 гг. пятитомное собрание включает 731 письмо Г.Н. Потанина, обращенное к его друзьям, коллегам, единомышленникам и многим другим адресатам. Поражает география собранных писем, они извлечены из фондов Томского областного краеведческого музея, Научной библиотеки Казанского государственного университета, Государственного лите-

ратурного музея, Архива Академии наук СССР, Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина, Бурятского комплексного научно-исследовательского института и других хранилищ. Однако в издание не вошли письма, хранящиеся в Научной библиотеке ТГУ, часть которых остается неопубликованной по сей день. Составители дали достаточно размытое объяснение этому факту, сообщив, что письма не публикуются «по независящим от составителей и редакции обстоятельствам» [7. С. 6].

Кроме писем в первый том 1987 г. помещена статья С.Ф. Коваля, в которой автор объяснял антибольшевистскую позицию Г.Н. Потанина влиянием «явных врагов Советской власти» и, опираясь на работу В.А. Обручева 1947 г., писал, что «в год своей смерти Г.Н. Потанин „искренне осознал свои ошибки и приветствовал Советскую власть, диктатуру пролетариата“» [8. С. 34–35]. Во 2-м томе в виде приложения опубликована статья Л.В. Азадовской «Из истории публикаций» и «Письма Н.М. Ядринцева к Г.Н. Потанину из Шенкурска (1873–1874)».

Необходимо отметить высокий уровень археографического оформления пятитомного издания. Письма публикуются по правилам современной орфографии и грамматики, недостающие для понимания сокращения слов дописаны и взяты в квадратные скобки. Каждое письмо снабжено комментариями, в которых обязательно указано место хранения публикуемого документа, приведены справки о лицах, упомянутых в тексте писем, разъяснены некоторые непонятные современному читателю события. В каждом томе есть именной указатель, а к 5-му тому приложена библиография трудов Г.Н. Потанина. Правда, не обошлось без ошибок. Так, старший научный сотрудник Томского областного краеведческого музея Н.В. Серебренников сравнил опубликованные письма с подлинниками, хранящимися в ТОКМ, и обнаружил большое количество неточностей и ошибок. Виновником допущенных разночтений был объявлен Я.Р. Кошелев, который, по свидетельству членов редакционной коллегии, «выявлял и копировал письма Потанина в фондах музея (может быть, не сам, а с помощью аспирантов и студентов)» [9. С. 8]. Осмелюсь выступить в защиту Я.Р. Кошелева, ведь, учитывая сложность данной работы, неразборчивый почерк Потанина, недостаток технического обеспечения, допустить ошибки было легко. Важно, что замечания Н.В. Серебренникова были опубликованы в 5-м томе, при этом «в перечень включены лишь те поправки и уточнения, без которых невозможна точная передача содержания подлинника» [10].

Нужно сказать, что в процессе работы над пятитомным изданием и после его завершения в печати появлялись отдельные письма Г.Н. Потанина. Так, в 1988 г. в сборнике материалов барнаульского фольклориста С.И. Гуляева было опубликовано письмо к нему Г.Н. Потанина, сохранившееся в Архиве Академии наук СССР. Отмечу, что публикация этого письма приведена и в иркутском издании, но с некоторыми различиями в пунктуации [11]. Позднее в сборнике писем, адресованных В.М. Флоринскому, было опубликовано еще одно письмо Г.Н. Потанина, написанное в 1886 г. [12]. В 1995 г. А.Т. Топчий опубликовал три письма Григория Потанина к его будущей жене, барнаульской поэтессе Марии Васильевой [13]. А десять лет спустя сотрудники Научной библиотеки ТГУ Н.В. Васенькин и Г.И. Колосова осуществили полную публикацию переписки Потанина с Васильевой [14]. Это издание, подготов-

ленное по всем правилам археографии, включает 184 письма Потанина. Оно заметно обогащает наши представления об эпистолярном наследии Г.Н. Потанина, но далеко не исчерпывает документальные фонды Научной библиотеки ТГУ, в которых хранятся его книги, рукописи и, самое главное в данном случае, письма [15. С. 72–73; 16. С. 99–103]. Настоятельно требуются дополнительные разыскания и подготовка нового археографического издания, которое, несомненно, обеспечит аутентичные источники для изучения научного наследия Г.Н. Потанина.

Литература

1. *От редакции* // Письма Г.Н. Потанина : в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. Т. 1. С. 5–9.
2. *Есипова В.А., Зиновьев В.П., Колосова Г.И.* Эпистолярное наследие великого сибиряка // Г.Н. Потанин, М.Г. Васильева. «Мне хочется служить Вам, одеть Вас своей любовью»: переписка / сост. Н.В. Васенькин, Г.И. Колосова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. С. 3–10.
3. *Письмо* Григория Николаевича Потанина Николаю Ивановичу Наумову / публ. И.Е. Лясоцкого // Томск: альманах. Томск, 1948. № 3. С. 116–118.
4. *Грумм-Гржимайло* Алексей Григорьевич: возвращенные имена. Книги памяти России. URL: <http://visz.nlr.ru/person> (дата обращения: 02.02.2021).
5. *Архив* Российской Академии наук. Санкт-Петербургский филиал. URL: <http://db.ranar.spb.ru/ru/person/id/23912/> (дата обращения: 02.02.2021).
6. *Г.Н. Потанин*. Письма : в 4 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1977. Т. 1. 199 с.
7. *От редакции* // Г.Н. Потанин. Письма / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Я.Р. Кошелев, Н.Н. Яновский. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1977. Т. 1. С. 3–8.
8. *Коваль С.Ф.* Г.Н. Потанин – общественный и политический деятель // Письма Г.Н. Потанина. Иркутск, 1987. Т. 1. С. 10–35.
9. *Предисловие* // Письма Г.Н. Потанина : в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1992. Т. 5. С. 5–8.
10. *Перечень* поправок, уточнений, восстановленных купюр в письмах из фондов Томского областного краеведческого музея, вошедших в тома 1–4 «Писем Г.Н. Потанина» / сост. Н.В. Серебренников // Письма Г.Н. Потанина : в 5 т. / сост. А.Г. Грумм-Гржимайло, С.Ф. Коваль, Н.Н. Яновский. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1992. Т. 5. С. 246–266.
11. *Былины и песни* Алтая : из собрания С.И. Гуляева / сост. Ю.Л. Троицкий. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1988. 392 с.
12. *Ястребов Е.В.* Сто неизвестных писем русских ученых и государственных деятелей к Василию Марковичу Флоринскому. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1995. 221 с.
13. *Письма* Г.Н. Потанина к М.Г. Васильевой / публ. А.Т. Топчия // Сибирская старина: краеведческий альманах. № 10 (15). Томск, 1995. С. 16–18.
14. *Потанин Г.Н., Васильева М.Г.* «Мне хочется служить Вам, одеть Вас своей любовью» : переписка / сост. Н.В. Васенькин, Г.И. Колосова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. 418 с.
15. *Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И.* Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
16. *Дмитриенко Н.М., Голев И.А.* Томск Потанин : экскурсионный маршрут / науч. ред. Э.И. Черняк. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 128 с.

Ivan A. Golev, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 239–244.

DOI: 10.17223/2220836/42/21

POTANIN'S EPISTOLAR HERITAGE IN THE CONTEXT OF ARCHEOGRAPHY

Keywords: G.N. Potanin; epistolary heritage; archaeological publications.

The author makes a historical reconstruction of the publishing work of Russian researchers based on historiographic sources. The article contains information about the first experience of publishing a

letter from Grigory Potanin to Nikolai Naumov, which was found by the Tomsk local historian I.E. Lyasotsky in 1948. In the mid-1950s, the Leningrad researcher A.G. Grumm-Grzhimailo was working on it. He invited the Siberian researchers Ya.R. Kosheleva, N.N. Yanovsky and S.F. Koval. The work on collecting Potanin's letters, preserved in various museums and archives of the country, lasted more than 30 years. In 1977, the first part of the four-part edition of Potanin's letters was published in Irkutsk. It was made according to all the rules of archeography. The author of the article reports that in 1987 the publishing work resumed. Over the course of five years, five parts of letters by G.N. Potanin. The publication was prepared by the same researchers who worked on the release of the first part in 1977. The article notes the high level of archaeological preparation of the publication. It includes 731 letters written by Potanin in 1859–1919. The text of all letters is given in compliance with modern spelling rules. All letters are supplemented with comments, they indicate the storage location of the original of each document, information about the people mentioned by Potanin is given, a name index is attached.

In the appendix to the fifth part there is a bibliography of the works of G.N. Potanin, corrections of errors and typos made by the Tomsk researcher N.V. Serebrennikov. The article contains information about personal letters of G.N. Potanin in scientific collections and journals that were published in the 1980s–1990s in Tomsk and Barnaul.

In addition, the scientists of the Scientific Library of Tomsk State University N.V. Vasenkin and G.I. Kolosov found a correspondence between Grigory Potanin and the Barnaul poetess Maria Vasilyeva. As a result, in 2004, the book was published with 184 letters from Potanin addressed to his future wife. This edition complements the epistolary heritage of G.N. Potanin.

In the conclusion of this article, the author notes that unpublished letters of Potanin are kept in the collection of the TSU Scientific Library. The identification, archaeological processing and publication of these letters help the research of the scientific heritage of G.N. Potanin.

References

1. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (1987) Ot redaktsii [Editorial]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 1. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 5–9.
2. Esipova, V.A., Zinoviev, V.P. & Kolosova, G.I. (2004) Epistolary heritage of the great Siberian. In: Potanin, G.N. & Vasilieva, M.G. *"Mne khochetsya sluzhit' Vam, odet' Vas svoey lyubov'yu"* ["I want to serve you, to clothe you with my love"]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 3–10.
3. Potanin, G.N. (1948) Pis'mo Grigoriya Nikolaevicha Potanina Nikolayu Ivanovichu Naumovu [Letter of Grigory Nikolaevich Potanin to Nikolai Ivanovich Naumov]. *Tomsk*. 3. pp. 116–118.
4. Visz.nlr.ru. (n.d.) *Grumm-Grzhimaylo Aleksey Grigor'evich: vozvrashchennye imena. Knigi pamyati Rossii* [Grumm-Grzhimailo Alexey Grigoryevich: returned names. Books of memory of Russia]. Available from: <http://vizs.nlr.ru/person> (Accessed: 2nd February 2021).
5. The Archives of the Russian Academy of Sciences. St. Petersburg Branch. [Online] Available from: <http://db.ranar.spb.ru/ru/person/id/23912/> (Accessed: 2nd February 2021).
6. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (1987) *G.N. Potanin. Pis'ma: v 4 t.* [Letters: in 4 vols]. Vol. 1. Irkutsk: Vost.-Sib. kn. izd-vo.
7. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F., Koshelev, Ya.R. & Yanovskiy, N.N. (1977) Ot redaktsii [Editorial]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 1. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 3–8.
8. Koval, S.F. (1987) G.N. Potanin – obshchestvennyy i politicheskiy deyatel' [G.N. Potanin – a public and political figure]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 1. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 10–35.
9. Grumm-Grzhimaylo, A.G., Koval, S.F. & Yanovskiy, N.N. (1992) Predislovie [Preface]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 5. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 5–8.
10. Serebrennikov, N.V. (1992) Perechen' popravok, utochneniy, vosstanovlennykh kopyur v pis'makh iz fondov Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya, voshedshikh v toma 1–4 "Pisem G.N. Potanina" [The list of amendments, clarifications, restored omissions in the letters from the funds of the Tomsk Regional Museum of Local Lore, included in volumes 1–4 "G.N. Potanin's Letters"]. In: Potanin, G.N. *Pis'ma G.N. Potanina: v 5 t.* [G.N. Potanin's Letters: in 5 vols]. Vol. 5. Irkutsk: Irkutsk State University. pp. 246–266.
11. Troitskiy, Yu.L. (1988) *Byliny i pesni Altaya: iz sobraniya S.I. Gulyaeva* [Epics and songs of the Altai: from S.I. Gulyaev's collection]. Barnaul: Alt. kn. izd-vo.

12. Yastrebov, E.V. (1995) *Sto neizvestnykh pisem russkikh uchenykh i gosudarstvennykh deyateley k Vasiliyu Markovichu Florinskomu* [One hundred unknown letters from Russian scientists and statesmen to Vasily Markovich Florinsky]. Tomsk: Tomsk State University.
13. Potanin, G.N. (1995) Pis'ma G.N. Potanina k M.G. Vasil'evoy [Letters from G.N. Potanin to M.G. Vasilieva]. *Sibirskaya starina: kraevedcheskiy al'manakh*. 10(15). pp. 16–18.
14. Potanin, G.N. & Vasilieva, M.G. (2004) “*Mne khochetsya sluzhit' Vam, odet' Vas svoey lyubov'yu*” [“I want to serve you, to clothe you with my love”]. Tomsk: Tomsk State University.
15. 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).
16. Dmitrienko, N.M. & Golev, I.A. (2020) *Tomsk_Potanin: ekskursionnyy marshrut* [Tomsk_Potanin: an excursion route]. Tomsk: Tomsk State University.

УДК 930.85:72.03
DOI: 10.17223/2220836/42/22

Д.А. Едакина, Э.И. Черняк

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ¹

Впервые в музееведческой литературе проведена типология памятников архитектурного наследия России. Все архитектурные объекты распределены по их стилиевой принадлежности, выявлены следующие типологические группы: памятники русской архитектурной традиции, памятники барокко, классицизма, эклектики, модерна, конструктивизма, советского неоклассицизма, неофункционализма и постмодернизма. Типология памятников по способу кодирования культурно-исторической информации позволяет структурировать архитектурное наследие, проследить его стадиальность.

Ключевые слова: архитектурное наследие России, архитектурные стили, типология памятников архитектуры

Исследование сферы культурного наследия как совокупности культурных ценностей, выработанных человечеством, требует определенной градации, выявления и характеристики сложноорганизованной структуры памятников. Такая работа, начатая еще Д.С. Лихачевым и А.М. Разгоном, получила дальнейшее развитие, трудами современных авторов определены и частично охарактеризованы отдельные составные части культурного наследия, в их числе архитектурное наследие [1–4]. Изучение и научное использование архитектурного наследия как комплекса зданий и сооружений, формирующих окружающее пространство и отражающих искусство создания этих зданий и сооружений, требует классификации памятников архитектуры, т.е. группировки памятников по их происхождению, функциональному назначению, содержанию. Авторы статьи предлагают распределить все архитектурные объекты по их стилиевой принадлежности, поскольку стиль как общность художественной формы, функциональной и пространственной организации формирует систему признаков, определяет характер и содержание архитектурного объекта. Обращение к истории русской архитектуры позволяет проследить последовательную смену архитектурных стилей, каждый из которых характеризуется своими особенными чертами и признаками. Первые исследователи истории русской архитектуры А.М. Павлинов и М.В. Красовский, а также их последователи сформулировали представление о русской архитектурной традиции, которая в течение XI–XVII вв. развивалась и видоизменялась под влиянием разнонаправленных политических и социокультурных факторов, отражала сложнейшие условия исторического развития Русского государства, а также развитие архитектурной мысли и материально-технические возможности градостроительства.

В русской архитектуре доордынского периода главенствовали дворцовые и церковные сооружения, в основу которых был положен крестовый тип хра-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-39-90047.

мов византийской архитектуры, представленных в виде кубических одноглавых церквей. Со временем русские церкви приобрели декоративное убранство фасадов. Так, храмы в Юрьеве Польском, в Суздале, во Владимире были оформлены колоннами и пилястрами (так в архитектуре называются вертикальные прямоугольные в плане выступы на стене, имеющие декоративное значение). Внутренние помещения были декорированы рельефами из человеческих фигур, растительными и животными орнаментами. В ордынский период шатровое завершение храмов постепенно заменялось луковичным, колонны изредка декорировались гирляндами, по сводам и фронтонам устраивалось покрытие кокошниками (т.е. полукруглыми щитами с изображением святых). На этапе возрождения русской государственности, в эпоху правления Ивана III и его последователей (XV–XVI вв.) русская архитектура испытывала все более сильное влияние итальянской архитектурной школы, сторонники которой использовали византийские объемно-планировочные решения типа купольной базилики и крестово-купольного храма. В Москве были возведены пятиглавые Архангельский и Успенский соборы, в оформлении их фасадов на смену традиционным приемам пришли нештукатуренные стены из красного кирпича, пилястры и карнизы из белого камня. Итальянские приемы прослеживаются в декоративном убранстве фасадов, в использовании итальянских орнаментов на поясе под луковицами и арками [5. С. 55–59, 118–138; 6. С. 1–5].

Характерно, что с конца XV в. строительство крупных зданий и сооружений ведется из кирпича, используются крепкие растворы, железные связи, а в изготовлении чертежей применяются линейки и циркули. Кроме того, впервые в отечественной архитектуре зародилась идея градостроительного ансамбля. В первую очередь она была реализована в Московском Кремле, имеющем радиально-кольцевую планировку. Позже архитектурный ансамбль появился в северорусских и сибирских городах. Нужно отметить, что жилье и церкви в Русском государстве по-прежнему строились из дерева, и сохранившиеся памятники Кижского погоста в Прионежье свидетельствуют о высоком мастерстве русских зодчих, раскрывают архитектурные формы, сложившиеся еще в Древней Руси. Так, самый знаменитый памятник северного зодчества Преображенская церковь в Кижях представляет в своей основе три восьмигранника, поставленных один на другой. К нижнему восьмерику примыкают с четырех сторон прямоугольные в плане пристройки как отголосок крестового типа храмов доордынского периода. Все пристройки к первому и второму восьмерикам имеют особые фигурные завершения, известные как бочки, а на бочках боковых прирубов и на верхнем третьем восьмерике установлены луковичные главы с устремленными ввысь крестами. В целом, по мнению видного искусствоведа, профессора Э.С. Смирновой, «в облике здания нет и намек на хаотическое нагромождение дробных форм. Все элементы согласованы и подчинены единой архитектурной идее. Каждая часть постройки подчеркивает динамичность общей композиции. Ступенчатость, пирамидальность заключается уже в соотношении основных объемов: высота частей постепенно нарастает от двухступенчатых боковых прирубов к центральным восьмерикам. Устремление ввысь подчеркнуто и заостренными „бочками“. Наконец ощущение движения достигает предельной силы в ярусах главок, словно взбегающих по ступам крыш» [7. С. 36–38].

К концу XVII – началу XVIII в., когда в России происходили значительные социально-экономические и культурные изменения, стали складываться новые подходы и приемы в архитектуре. Главенствующее положение заняли знающие специалисты, чаще всего иностранцы, силами которых в русскую архитектуру был привнесен стиль барокко. В ходе строительства новой российской столицы, города Санкт-Петербурга по указанию Петра I архитектор Д. Трезини подготовил «образцовые чертежи» домов для «подлых, зажиточных и именитых» горожан. Такие дома возводились по красной линии застройки и, в отличие от традиционных русских построек, не имели подклета, т.е. нижнего яруса деревянного рубленого дома, неперменного атрибута русской народной архитектуры. Тем самым была обеспечена регулярность и европейский вид города. В центре Петербурга возводились дворцы знати – князя Черкасского, графа Строганова, палаты Кикина и Шафирова. В Москве в стиле барокко по проекту архитектора Д. Аксамитова был построен дворец Меншикова (позже он был достроен архитектором М. Фонтана). Здания в стиле барокко строились и в провинциальных городах, в частности в Томске в конце XVIII в. были возведены Воскресенская и Казанская церкви, сохранившиеся до наших дней [8. С. 21, 63]. Все названные строения с разной степенью полноты отражают основную идею барокко, представляют этот архитектурный стиль как сложную систему сливающихся пространств, развитой пластичности объемов, обильного применения декоративной скульптуры [9. С. 299]. В архитектуре барокко была реализована ордерная система, формировавшаяся еще в Древнем Риме. Барочный ордер как тип архитектурной композиции, основанный на стоечно-балочной конструкции, отличался пышностью и декоративностью деталей: колонны и полуколонны (иногда многоярусные), пилястры, скульптурные украшения. В стиле барокко были построены Екатерининский дворец в Царском селе и великолепный Зимний дворец, главными роскошно орнаментированными фасадами ориентированный на Неву и Сенатскую площадь.

В конце XVIII в. на смену барокко в архитектуре России приходит стиль классицизма. Формирование нового стиля связывается с укреплением рационалистического мировоззрения, стремлением отказаться от излишеств барокко, а также с экономическими и научными достижениями в области градостроительства. Разработанная французским физиком Шарлем Кулоном «теория расчета сводов и арок» позволила изготавливать металлические перекрытия (балки, опоры, стропила) и прокидывать их над большими пролетами между стенами из кирпича. К тому же в России было налажено промышленное производство кирпича и других строительных материалов. Все вместе взятое обеспечивало новые возможности в разработке проектов застройки территорий и проектировании зданий. Первые проекты типовых фасадов разрабатывались такими архитекторами, как Л. Руска, В.П. Стасов, В.И. Гесте, К.И. Росси. Как и в барокко, в классицизме сохранялась ордерная система, которая включала архитектурные элементы, применяемые еще в Античности. Архитектурные объекты чаще всего имели форму куба или параллелепипеда, покрывались двух- или четырехскатными крышами, а иногда и куполами. Обязательным элементом классицистической постройки был треугольный фронтон, который опирался на колонны – дорического или ионического типа. Стены зданий в стиле классицизма практически ничем не

украшались, и «глазами дома» служили вертикальные прямоугольные или полуциркульные окна. Иногда по обе стороны окна устанавливались колонки или пилястры. Немаловажной деталью были эркеры и ризалиты – выступающие из плоскости стены части здания прямоугольной или многогранной формы. Тогда же получили широкое распространение балконы. В отличие от барочных сооружений здания в стиле классицизма оставались слабо орнаментированными, тем не менее, не исключались пояски, фризы и медальоны с листовыми орнаментами или в виде переплетенных лент. Фасадные стены классицистических зданий оформлялись рустами – рельефной кладкой или облицовкой камнями с выпуклой лицевой поверхностью. Рустика оживляла плоскости стен, создавала впечатление мощи и массивности здания. Сохранялась традиция архитектурной пластики, когда наиболее значительные здания и сооружения украшались скульптурными композициями [10. С. 112–119, 139, 149].

В силу того что рассматриваемый стиль пришелся в России на время, когда повсеместно в стране велись большие стройки, памятники классицизма встречаются едва ли не в каждом городе, а также в помещичьих усадьбах европейской части России. Важно учесть мнение барона Н.Н. Врангеля, хранителя Императорского Эрмитажа, много лет собиравшего материалы о старинных русских усадьбах и в 1900–1910-х гг. публиковавшего их в журнале «Старые годы». Он писал: «Вся вторая половина XVIII века и все царствование Александра I было господством стиля *empire*, и тогда все дома не только в городах, но и в имениях строились в этом типе». Н.Н. Врангель объяснял увлечение россиян «строгими формами классицизма» как оригинальными и в то же время «хорошо идущими к русской природе» [11. С. 43–44].

Одним из первых в 1785 г. по проекту архитектора Ринальди был построен трехэтажный Мраморный дворец в Санкт-Петербурге: П-образный план здания, цокольный этаж отделан гранитом, а два верхних этажа объединены коринфскими пилястрами. Не менее знаменит Михайловский дворец, построенный в Петербурге архитектором Росси в 1819–1825 гг., ныне его занимает Русский музей. Наряду с дворцами строились учебные и жилые здания. При этом парадные залы, ранее создававшиеся только во дворцах, стали устраиваться в высших и средних учебных заведениях как актовые залы, а в домах зажиточных горожан как залы для собраний. Так, в 1788 г. по проекту А.Ф. Кокорина было построено здание Императорской Академии художеств. Это квадратное в плане здание, на главной оси которого спроектирован круглый конференц-зал, перекрытый куполом. По бокам здания выполнены ризалиты, первый этаж рустован, фронтоны, украшенные скульптурной композицией, опираются на колонны и пилястры дорического ордера.

В реализации стиля классицизма в России получила дальнейшее развитие идея архитектурного ансамбля, главным элементом которого становится площадь, а вокруг нее размещаются здания различного назначения. Вполне оправдано, что в первой четверти XIX в. идея ансамбля была реализована в Петербурге, где по проекту Росси в 1829 г. был создан ансамбль Дворцовой площади, примыкающей к Зимнему дворцу. В центре площади – Александровский столп (скульптура императора Александра I, победителя в войне против армии Наполеона), а вокруг него – здания Главного штаба и Министерства иностранных дел, объединяющие обширное пространство площади

в единое целое. Одним из грандиозных ансамблей Москвы является Театральная площадь, созданием которой руководил архитектор Бове в 1818–1824 гг. Проект Большого театра разработал архитектор А. Михайлов, а фонтана перед театром – П. Витали [12. С. 273–274, 289].

В провинции, особенно в Сибири, памятники классицизма имели, конечно, гораздо меньшие масштабы. Однако и здесь, конкретно в Томске, классицистические здания, сохранившиеся до наших дней, а именно католический костел, губернское управление (ныне СФТИ), дом Асташева (совр. ТОКМ), биржевой корпус на берегу р. Томи, дом мещанского общества (ныне новодел) и, наконец, Императорский Томский университет (ныне НИ ТГУ), представляют главную культурную ценность города [8. С. 7, 17, 29, 33, 49.]. Не случайно эти здания были первыми в Томске поставлены на государственный учет как памятники архитектуры еще в 1970–1990-х гг. [13. С. 7, 39, 47, 50, 52, 67].

Что касается деревянных памятников архитектуры стиля классицизма, то их сохранилось в Томске совсем немного, но есть свидетельство архитектора-художника А.Л. Шиловского, который в 1920 г. обследовал и зарисовывал архитектурные памятники и оставил такое суждение: «Конечно, гораздо легче знать о том, на что давно уже обращено внимание, что открыто и что само собой из-за монументальности бросается в глаза, но гораздо труднее знать о том, что, как полевой цветок, затеряно в траве и там безмолвно благоухает, а именно старые деревянные ампирные домики г. Томска, которых так много тут повсюду, в особенности на Миллионной (Коммунистический проспект), Магистратской (Розы Люксембург) и Подгорной, напоминают забытые полевые цветы. Весь аромат высоко художественной эпохи ампира в них еще сохранился в неприкосновенности. В России, в ее городах едва ли встретите так цельно представленную в дереве полосу этого строительства. И сколько в композиции и в обработке домиков изобретательности, сколько чуткости и мастерства в выполнении! Поистине, домики эти представляют лучшие, не написанные еще никем страницы истории деревянной архитектуры времен ампира. В России давно подобные особнячки исчезли, задавленные каменными громадами. В Ленинграде вы их разыщите штуки 3–4, в Москве – побольше, но в этих городах характер их богаче, пышнее, более приближается к дворцам, они не так уютны, как здесь, не так просты, бесхитростны и милы» [14. С. 53].

С середины XIX в. классицизм все более вытесняется эклектикой, которая относительно недавно была признана как архитектурный стиль. По мнению историков, в русской архитектуре произошло разделение на изящное искусство и утилитарную деятельность. Отвечая на требования времени, зодчие обратились к разработке проектов «по аналогам из прошедшего времени», заимствовали и компоновали приемы и формы разных архитектурных стилей прошлого. Фасадная плоскость становится менее выразительной, прекращается использование ордерной системы. В проектировании зданий в стиле эклектики предлагаются элементы готики, классицизма, а также и так называемой народной русской архитектуры. Фасады эклектичных зданий усложняются декором из красного кирпича, штукатурки и деталей из камня. Первым значительным зданием, построенным в новом стиле архитектором А.И. Штакеншнейдером в 1844 г., становится Мариинский дворец в Петер-

бурге. План здания был близок к планировке конца XVIII в.: главная ось и анфиладное расположение помещений. На главном фасаде выполнено три ризалита [12. С. 328–330, 335].

Наверняка, самым характерным примером нового стиливого направления в русской архитектуре является здание Исторического музея, построенного по проекту В.О. Шервуда в 1870-х гг. в Москве. Во внешнем облике музейного здания присутствуют вертикали и башни готики, бочки и закомары русской средневековой архитектуры, ризалиты классицизма. Талант архитектора позволил все разнородные детали слить в новое целое, которое по достоинству оценили и современники автора проекта, и нынешние исследователи. Журналист, редактор альманаха «Памятники Отечества», автор книги о Государственном Историческом музее С.Н. Разгонов писал: «Гениальность Шервуда в том, что строю своих шатров и башен он поддержал державный строй кремлевских башен и башен Воскресенских ворот. Силуэт музея, изящный и современный, не спорит с аборигенами Красной площади – ни с Кремлем, ни с колокольней Казанской церкви, ни с Василием Блаженным. Здесь, где мера всему Красная площадь, Исторический музей замкнул ее с севера, с достоинством глядя на южного соседа – церковь Василия Блаженного. Это разговор „с веками наравне“, без раболепного подражания, но с глубоким пониманием и уважением традиций». Слив воедино «века и стили», В.О. Шервуд сумел найти единственный градостроительный масштаб и вписаться в «великий масштаб Красной площади» [15. С. 18].

В Томске самый весомый вклад в реализацию стиля эклектики принадлежит П.П. Нарановичу, К.К. Лыгину, П.Ф. Федоровскому, Ф.Ф. Гуту. По их проектам построены здания, обогатившие архитектурный облик города. К заслугам Нарановича нужно отнести здания Бесплатной народной библиотеки, студенческого общежития Императорского Томского университета и театр Королева (не сохранился). По проектам Лыгина возведены многочисленные дома купцов Кухтериных, Головановых, Смирновых, а также окружной суд, епархиальное женское училище, коммерческое училище, Пироговское начальное училище, Общественное собрание. П.Ф. Федоровский построил здание факультетских клиник Томского университета, Гоголевский дом, Мариинскую женскую гимназию. Ф.Ф. Гуту принадлежат проекты горного корпуса Томского технологического института, 2-го студенческого общежития Императорского Томского университета. Многие памятники в стиле эклектики, особенно построенные К.К. Лыгиным, декорированы деталями из природного камня – песчаника, теплый желтоватый оттенок которого в сочетании с красным кирпичом создает насыщенный цветовой эффект [16. С. 85–86].

С особенной выразительностью стиль эклектики в Томске проявился в деревянном строительстве: достаточно простые объемно-пространственные формы деревянных построек, ассиметричных в плане, обильно украшены резьбой. Представленные в альбомах томской архитектуры, памятники стиля эклектики поражают затейливо украшенными наличниками, ставнями, карнизами и небольшими фронтонами, пилястрами, дверными проемами, балконами и эркерами [17–19]. О таких домах смертельно больной А.Л. Шиловский говорил следующее: «Большие двухэтажные дома на прочных фундаментах; пилястры с резьбой и обработка углов оригинальная. Окна –

богатство резьбы и обработка резьбы. Характер орнаментации растительный, азиатский, виртуозность. Окраска разными колерами непременно. Балконы с цветными стеклами. Ажур, кружеватость. Любовь к серебрению. Что-то мавританское, азиатское. Ворота: новая форма их. Влияние китайского искусства в окончаниях, вернее, индийского. Обработка колонок на воротных пилонах и т.д. Нарядный характер» [20. С. 64].

На рубеже XIX–XX вв. стиль эклектики был вытеснен модерном, для которого были характерны сложные планы зданий и композиции фасадов с их асимметрией и кривизной линий, использование новейших для того времени строительных материалов – железобетона и кованного металла, а также природного камня. В декорировании преобладали растительные мотивы и геометрические орнаменты. Памятники модерна уместно, на наш взгляд, охарактеризовать на материалах творчества виднейшего сибирского архитектора А.Д. Крячкова. Выпускник Петербургского института гражданских инженеров, Крячков в 1902 г. приехал в Томск, где увлекся модерном. В качестве помощника, соавтора, а затем и самостоятельно он участвовал в проектировании и строительстве таких крупных сооружений, как анатомический корпус и библиотека Императорского Томского университета, Дом науки имени Макушина. По свидетельству С.Н. Баландина и О.П. Вагановой, Крячков активно погружался в архитектурное наследие, отмечал как достоинство компактность планов и объемов, оптимальность соотношения плана и высоты сибирских зданий. Выработанные им архитектурные решения А.Д. Крячков с успехом применил в проектировании и строительстве собственного жилого дома в Томске. Асимметричный в плане двухэтажный деревянный особняк с жилым полуподвалом и мезонином, расположенным на чердаке, компактен, экономичен и вместителен. Внешнее оформление фасадов, выполненное в стиле модерна, просто и лаконично, разнообразные по размеру и форме окна обрамлены накладной стилизованной резьбой. Входная дверь, устроенная сбоку, обрамлена круглой рамой, которая повторяется в лестничном окне на втором этаже.

В наибольшей степени талант А.Д. Крячкова как архитектора модерна проявился во время его работы в Новониколаевске. В 1910 г. он спроектировал реальное училище, основу асимметричной композиции здания составил повышенный кубовидный объем вестибюля, актового зала и главной лестницы в южном крыле. С противоположной стороны располагался ризалит, в котором размещались училищная церковь и зал, использовавшийся как столовая. Церковный выступ был декорирован стилизованными закомарами и щелевидными полукруглыми оконными проемами. Вслед за реальным училищем Крячков спроектировал 12 двухэтажных начальных школ, строительство которых велось с использованием кирпича, бетонных и кованых металлических изделий. На фасаде основного объема школьного здания с классными комнатами выделялся входной блок с шатровым или купольным покрытием [21. С. 14–16, 22–25].

История не отпустила много времени для русского модерна, события Первой мировой войны, революции и Гражданской войны перевернули российскую жизнь, и только в 1920-е гг. в стране возродился интерес к архитектуре. В 1924 г. братья Веснины разработали архитектурный проект здания газеты «Ленинградская правда», положивший начало стилю конструктивизма

в Советской России. Использование легкого бетона, металлических конструкций и стекла облегчало строительство, давало много света, формировало внутреннее функциональное пространство. Объемно-планировочное решение конструктивизма сильно разнится с классическими формами и стилизацией периода эклектики и модерна. Для нового стиля были характерны гладкие, оштукатуренные фасады без декоративных элементов. Архитектор К.С. Мельников спроектировал и построил пять рабочих клубов в Москве, Я.А. Корнфельд разработал проект Дворца культуры имени Горбунова. Но некоторые архитекторы, например И.В. Жолтовский, не принимали минимализм конструктивизма и считали необходимым привлекать элементы классики. Так соединением идей классицизма и конструктивизма было начато новое архитектурное направление, позже названное неоклассицизмом. В 1927–1929 гг. Жолтовский проектирует и возводит в Москве корпуса Госбанка СССР, и сплошное остекление фасада выдает его как последователя нового направления. Подходом к реализации нового направления можно рассматривать мавзолей В.И. Ленина на Красной площади в Москве, построенный А.В. Щусевым в 1924–1930 гг. Проект здания библиотеки имени Ленина, строительство которого было начато в 1928 г. и завершилось в 1941 г., явно соединяет в себе черты старой и новой архитектуры: масштабный объем, монументальность постройки, мощные стилизованные колонны [22. С. 303–305, 318–321, 330–335, 407–413].

В Сибири в стиле конструктивизма с привлечением элементов неоклассицизма много строил А.Д. Крячков, который в кратчайшие сроки спроектировал и возвел такие грандиозные по размерам и архитектурному значению здания в Новосибирске, как дом Текстильсиндиката, дом Ленина, дом госучреждений и Совкино (1927), здания Сибкрайсоюза и Сибревкома (1928), госбанк (1930). Отдельную страницу в архитектурной истории Новосибирска составляют проектирование и строительство группой архитекторов при участии А.Д. Крячкова здания железнодорожного вокзала и оперного театра (начатые в направлении неоклассицизма и завершенные уже как памятники советского неоклассицизма). Все эти постройки превратили Новосибирск в настоящий «социалистический город» [21. С. 31–41].

Томск, оставшийся в стороне от социалистической индустриализации, не мог похвастаться новыми зданиями. Здесь в конце 1920-х – начале 1930-х гг. было выстроено только два конструктивистских здания – общежитие ТГУ на улице Никитина и дом для технических и военных специалистов на Ленинском проспекте [23. С. 73–74]. Зато в стремлении избавиться от памятников прошлого и расчистить городское пространство для «социалистического расселения» были уничтожены Троицкий кафедральный собор, Духовская, Средненская, Никольская, Преображенская, Благовещенская церкви, переделаны под производственные нужды старообрядческая Троицкая церковь, церкви мужского и женского монастырей, католический костел, лютеранская кирха, Хоральная синагога. Томск лишился прежних архитектурных доминант и ценных памятников истории и архитектуры.

Достаточно скоро конструктивизм с его «лаконизмом и контрастностью форм» оказался невостребованным. На рубеже 1920–1930-х гг. в СССР развернулось формирование нового архитектурного стиля, который в настоящее время обозначается как советский неоклассицизм, а некоторые авторы называют

его сталинским ампиром. Реализация нового стиля была направлена на формирование монументальных архитектурных ансамблей, призванных обеспечить эмоциональный подъем в обществе. Лаконичные, технически оправданные архитектурные формы конструктивизма были дополнены деталями классицизма: в композиции зданий все более заметную роль играет ордерная система, здания декорируются лепными украшениями и скульптурными изображениями с использованием советской государственной символики.

В 1933–1935 гг. творческая группа архитекторов Б. Иофана и В. Щуко подготовила проект Дворца Советов. Сложная многоярусная композиция здания, общая высота которого должна была составить 415 метров, завершалась грандиозной скульптурой В.И. Ленина, что, по мысли создателей проекта, выражало торжественность и уравновешенность здания, удовлетворяло духовные потребности советского общества. И хотя дворец так и не был построен, его проект стал образцом для советских архитекторов. В конце 1940-х – начале 1950-х гг. в Москве возводятся семь высотных зданий: Московский государственный университет на Ленинских горах, Министерство иностранных дел, гостиницы «Ленинградская» и «Украина», дома на Кудринской площади и на Котельнической набережной и здание возле Красных ворот, совмещающее в себе жилые и административные помещения [22. С. 461–467]. Московские высотки стали настоящим апофеозом советского неоклассицизма. Здания в этом стиле строились повсеместно в стране в предвоенный и особенно в послевоенный период восстановления экономики и социальной жизни в СССР. Памятники стиля советского неоклассицизма, возведенные в Томске по генеральным планам 1939 и 1947 гг., ныне представлены в жилых кварталах заводов, эвакуированных в город в годы Великой Отечественной войны. Кроме того, на центральных улицах города построены учебные корпуса и общежития вузов, средние школы, Дом культуры ТЭМЗа, здание КГБ (ныне ФСБ) [24. С. 19–44].

Однако неоправданная пышность и парадность советского неоклассицизма довольно скоро пришла в полное несоответствие с историческими и технико-экономическими обстоятельствами российской жизни. В 1955 г. было издано Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в архитектуре» [25]. Согласно правительственному решению в градостроительстве активизировалось внедрение стандартов и типизации, архитектурное проектирование нацеливалось на создание простых лаконичных по форме сооружений «со свободным объемно-планировочным построением» [9. С. 301–309]. Разработки и реализация нового архитектурного стиля, который А.В. Иконников определяет как неофункционализм, в конце 1990-х – начале 2000-х гг. перетекли в архитектурный постмодернизм. Как правило, это объемные композиции со сложными планами и инженерными решениями, с массовым применением металлических конструкций, железобетона и стекла. Здания постмодернизма характеризуются сложностью объемно-планировочного решения, использованием новейших инженерных достижений в строительстве, а также включением в архитектурную композицию приемов прошлого (атриумы, ротонды, пластика фасадов) [26. С. 69–72, 626–632]. Но требуется, на наш взгляд, время, чтобы изучить и по достоинству оценить созданное в истекшее полу столетие и включить его в сферу культурного наследия.

В целом считаем возможным отметить, что использование типологической классификации как системы упорядочения памятников по способу кодирования в них культурно-исторической информации позволяет выявить и охарактеризовать объекты архитектурного наследия, сформировать научно-музееведческую базу их актуализации.

Литература

1. *Мамадназаров М.Х.* Архитектурное наследие // Памятники Отечества: альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М., 1990. № 1(21). С. 106–114.
2. *Черняк Э.И.* Труды музееведов как комплекс памятников культурного наследия Северной Азии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 286–292.
3. *Едакина Д.А.* Архитектурная среда города Томска (середина XX в.) // Избранные доклады 66-й университетской научно-технической конференции студентов и молодых ученых / ТГАСУ. Томск : Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2020. С. 314–316.
4. *Едакина Д.А., Черняк Э.И.* Феномен архитектурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 215–224.
5. *Павлинов А.М.* История русской архитектуры. М., 1894. [8], 264 с.
6. *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры. Ч. 1: Деревянное зодчество. Пг., 1916. 412 с.
7. *Смирнова Э.С.* По берегам Онежского озера. Л. : Искусство, 1969. 136 с.
8. *Виды города Томска на память: альбом фотографий: [переиздание].* Томск : Изд. дом D'Print, [2004]. 108 с.
9. *Иконников А.В.* Архитектура // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1970. Т. 2. С. 296–302.
10. *Грубе Г.Р., Кучмар А.* Путеводитель по архитектурным формам : справочник / пер. с нем. М.В. Алешечкиной. М. : Стройиздат, 1990. 216 с.
11. *Врангель Н.Н.* Помещичья Россия: очерки истории русской дворянской культуры: [переиздание]. СПб., 2007. 304 с.
12. *Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV – первая половина XIX в.* / отв. ред. П.Н. Максимов. М., 1968. Т. 6. 568 с.
13. *Памятники истории и культуры г. Томска и Томской области, стоящие на государственной охране: справочный материал по состоянию на 01.04.98 г.* Томск, 1998. 222 с.
14. *Шиловский А.Л.* Художественные сокровища г. Томска (посмертная статья) // Труды Томского краевого музея. Томск, 1927. Т. 1. С. 53–56.
15. *Разгонов С.Н.* Орлы на башнях: Государственный исторический музей: люди и годы. М., 2008. 207 с.
16. *Залесов В.Г.* Архитекторы Томска (XIX – начало XX века). Томск, 2004. 170 с.
17. *Деревянная архитектура Томска* / сост. Э. Дрейзин. Томск, 1963. С. XXII. 76 с.
18. *Деревянная архитектура Томска* : альбом / сост. Ю.И. Шепелев, З.А. Зайцева, Е.И. Кириченко. М., 1987. 152 с.
19. *Деревянная архитектура Томск* / З.А. Зайцева и др. Томск, 2004. 368 с.
20. *Шиловский А.* Деревянная архитектура г. Томска (посмертная статья) // Труды Томского краевого музея. Томск, 1927. Т. 1. С. 57–64.
21. *Баландин С.Н., Ваганова О.П.* Сибирский архитектор А.Д. Крячков. Новосибирск, 1973. 56 с.
22. *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопия и реальность: в 2 т. М. : Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
23. *Дмитриенко Н.М.* История Томска: книга для старшеклассников и студентов. Томск, 2016. 208 с.
24. Томск: фотоальбом / сост. Б.Я. Баянов и А.Ф. Пасечник. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1966. [106 с.].
25. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР от 4 ноября 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Постановление_Центрального_Комитета_КПСС_и_Совета_Министров_СССР_от_4_ноября_1955_года_№_1871 (дата обращения: 06.04.2021).
26. *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопия и реальность : в 2 т. М. : Прогресс-Традиция, 2002. Т. 2. 672 с.

Daria A. Edakina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sagaan09@yandex.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, 42, pp. 245–256.

DOI: 10.17223/2220836/42/22

MONUMENTS OF RUSSIAN ARCHITECTURAL HERITAGE: EXPERIENCE OF TYPOLOGICAL CLASSIFICATION

Keywords: architectural heritage of Russia; architectural styles; typology of architectural monuments.

The article highlights the almost unexplored issue of the classification of architectural heritage sites. The authors define architectural heritage as a complex of buildings and structures that form the surrounding space and reflect the art of creating these buildings and structures. Pursuing the goal to create a regulating system of Russian architecture monuments, the authors of the article use the architectural style as the main sign of monuments. Reliance on scientific research, written and visual sources allows identifying and characterizing large typological groups of monuments. The first group includes monuments of Russian architectural tradition, created in the period of 11th and 17th centuries on Byzantine and Italian architectural basis. The Baroque style was introduced into Russian architecture in the 18th century. It is characterized by the magnificence and decorativeness of the details, includes columns, pilasters, sculptural decorations. About a century later, the Baroque was replaced by a style of Classicism. An obligatory element of Classicism monuments is a triangular gable, which rests on columns. Such compositional components as bays, risalitas, and balconies characterize the style. Monuments of classicism form architectural ensembles in Russian cities. The most famous of them is Palace Square in St. Petersburg. Since the mid-19th century, architectural monuments of the Eclectic style have been created. It combines elements of Gothic, Classicism, and folk Russian architecture. Wooden monuments of eclecticism, richly decorated with carvings, make the main pride of Tomsk. At the turn of the 19th and 20th centuries, modern architectural monuments with their characteristic asymmetry of the layout, plant decor in the design of facades are created. Under the influence of the changes brought by the Revolution of 1917, the style of Constructivism spreads in Russian architecture. In the early 1930s, the laconic Constructivism was rejected, the order system returned to the composition of the buildings. They are decorated with stucco moldings and sculptural images. For a long time unnamed, now this style is known as Soviet Neoclassicism. In the late 1950s, monuments of Soviet Neoclassicism were accused of unjustified pomp and parade. In the second half of the 20th century, the trends of Neo-Functionalism and Postmodernism prevail in Russian architecture. The regulating system of architectural monuments proposed in the article allows to characterize objects of architectural heritage, provides continuity of cultural experience.

References

1. Mamadnazarov, M.Kh. (1990) Arkhitekturnoe nasledie [Architectural heritage]. *Pamyatniki Otechestva: al'manakh Vserossiyskogo obshchestva okhrany pamyatnikov istorii i kul'tury*. 1(21). pp. 106–114.
2. Chernyak, E.I. (2019) Muzeologists' works as a complex of memorials of Northern Asia cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 35. pp. 286–292. (In Russian). DOI: 10.17223/2220836/35/26
3. Edakina, D.A. (2020) Arkhitekturnaya sreda goroda Tomsk (seredina XX v.) [Architectural environment of Tomsk (the mid-twentieth century)]. In: *Izbrannye dokla-dy 66-y universitet. nauch.-tekhn. konf. studentov i molodykh uchenykh* [Selected presentations of the 66th University Scientific and Technical Conference of Students and Young Researchers]. Tomsk: Tomsk State University of Architecture and Building. pp. 314–316.
4. Edakina, D.A. & Chernyak, E.I. (2021) Architectural heritage phenomenon. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 215–224. (In Russian). DOI: 10.17223/2220836/41/18
5. Pavlinov, A.M. (1894) *Istoriya russkoy arkhitektury* [History of Russian Architecture]. Moscow: [s.n.].

6. Krasovskiy, M. (1916) *Kurs istorii russkoy arkhitektury* [History of Russian Architecture]. Petrograd: [s.n.].
7. Smirnova, E.S. (1969) *Po beregam Onezhskogo ozera* [On the shores of Lake Onega]. Leningrad: Iskusstvo.
8. Anon. (2004) *Vidy goroda Tomska na pamyat': al'bom fotografii* [Views of Tomsk in memory: a photo album]. Tomsk: D'Print.
9. Ikonnikov, A.V. (1970) *Arkhitectura* [Architecture]. In: Prokhorov, A.M. (ed.) *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. 3rd ed. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 296–302.
10. Grube, G.R. & Kuchmar, A. (1990) *Putevoditel' po arkhitekturnym formam: spravochnik* [Guide to Architectural Forms]. Translated from German by M.V. Aleshechkina. Moscow: Stroyizdat.
11. Wrangel, N.N. (2007) *Pomeshchich'ya Rossiya: ocherki istorii russkoy dvoryanskoy kul'tury* [Russia of Landlords: Essays on the History of Russian Aristocratic Culture]. St. Petersburg: Kolo.
12. Maksimov, P.N. (1968) *Vseobshchaya istoriya arkhitektury. V 12 tomakh* [General History of Architecture. In 12 vols]. Vol. 6. Moscow: Stroyizdat.
13. Tomsk Region. (1998) *Pamyatnik istorii i kul'tury g. Tomska i Tomskoy oblasti, stoyashchie na gosudarstvennoy okhrane: spravochnyy material po sostoyaniyu na 01.04.98 g.* [Monument of history and culture of Tomsk and Tomsk region under state protection: reference material as of April 1, 1998]. Tomsk: [s.n.].
14. Shilovskiy, A.L. (1927) *Khudozhestvennye sokrovishcha g. Tomska (posmertnaya stat'ya)* [Art treasures of Tomsk (posthumous article)]. *Trudy Tomskogo kraevogo muzeya*. 1. pp. 53–56.
15. Razgonov, S.N. (2008) *Orly na bashnyakh: Gosudarstvennyy istoricheskiy muzey: lyudi i gody* [Eagles on the towers: State Historical Museum: people and years]. Moscow: Rosspen.
16. Zalesov, V.G. (2004) *Arkhitectura Tomska (XIX – nachalo XX veka)* [Architects of Tomsk (the 19th – early 20th century)]. Tomsk: Tomsk State University of Building and Architecture.
17. Dreyzin, E. (1963) *Derevyannaya arkhitektura Tomska* [Tomsk Wooden Architecture]. Tomsk: Sovetskiy khudozhnik.
18. Shepelev, Yu.I., Zaytseva, Z.A. & Kirichenko, E.I. (1987) *Derevyannaya arkhitektura Tomska* [Tomsk Wooden Architecture]. Moscow: [s.n.].
19. Zaytseva, Z.A. et al. (2004) *Derevyannaya arkhitektura Tomska* [Tomsk Wooden Architecture]. Tomsk: [s.n.].
20. Shilovskiy, A. (1927) *Derevyannaya arkhitektura g. Tomska (posmertnaya stat'ya)* [Wooden architecture of Tomsk (posthumous article)]. *Trudy Tomskogo kraevogo muzeya*. 1. pp. 57–64.
21. Balandin, S.N. & Vaganova, O.P. (1973) *Sibirskiy arkhitekt A.D. Kryachkov* [Siberian architect A.D. Kryachkov]. Novosibirsk: Novosibirskoe kn. izd-vo.
22. Ikonnikov, A.V. (2001) *Arkhitectura XX veka. Utopiya i real'nost': v 2 t.* [Architecture of the twentieth century. Utopia and reality: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Progress-Traditsiya.
23. Dmitrienko, N.M. (2016) *Istoriya Tomska: kniga dlya starsheklassnikov i studentov* [History of Tomsk: a book for high school and university students]. Tomsk: Tomsk State University.
24. Bayanov, B.Ya. & Pasechnik, A.F. (1966) *Tomsk: fotoal'bom* [Tomsk: a photoalbum]. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo.
25. USSR. (1955) *Postanovlenie TsK KPSS i Soveta ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 g. "Ob ustraneniі izlischiv v proektirovaniі i stroitel'stve"* [Resolution of the Central Committee of the CPSU and the Council of Ministers of the USSR of November 4, 1955, "On the elimination of redundancies in design and construction"]. [Online] Available from: https://ru.wikisource.org/wiki/Postanovlenie_Tsentrāl'nogo_Komiteta_KPSS_i_Soveta_Ministrov_SSSR_ot_4_noyabrya_1955_goda_Nº_1871 (Accessed: 6th April 2021).
26. Ikonnikov, A.V. (2002) *Arkhitectura XX veka. Utopiya i real'nost': v 2 t.* [Architecture of the twentieth century. Utopia and reality: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Progress-Traditsiya.

УДК 069:094.5(571.16)

DOI: 10.17223/22220836/42/23

И.С. Караченцев, Н.М. Дмитриенко

ПРАВОВАЯ БАЗА СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА ИМПЕРАТОРСКОГО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА¹

Представлен первый в музейведческой литературе опыт изучения законодательства по музейному делу Императорского Томского университета. В качестве основополагающих актов документов рассматриваются Университетский устав 1863 г. и Высочайший указ от 25 мая 1888 г. об открытии Томского университета как правовые инструменты, обеспечивающие, наряду с решением других задач университетского строительства, создание и деятельность музеев. Раскрывается содержание законодательных актов, показано их влияние на музейное дело университета.

Ключевые слова: Томский университет, законодательный акт, музейное дело.

Изучение законодательных основ создания и деятельности университетских музеев в имперской России привлекает все большее внимание современных исследователей [1–5]. Особый интерес представляет, на взгляд авторов, вопрос о том, как законодательство влияло на деятельность музеев Императорского Томского университета. Обращение к оформлению правовой базы университетских музеев требует вспомнить, что указ об основании Сибирского университета в Томске был подписан 16 мая 1878 г., т.е. в то время, когда законодательное регулирование университетов обеспечивал Университетский устав 1863 г. Согласно этому законодательному акту в российских университетах полагалось по четыре факультета, а в них наряду с учебными кафедрами формировались учебно-вспомогательные учреждения, в их числе минералогический, геологический, палеонтологический, ботанический и зоологический кабинеты, а также музей древностей и художеств и музеи физиологической и патологической анатомии [6. С. 635–636]. В новой редакции Университетского устава, принятого в 1884 г., состав университетских музеев и собраний практически не изменился, но в некоторых университетах, например Московском и Санкт-Петербургском, количество их возросло. Точно так же по Уставу 1884 г. увеличилось количество должностей служащих кабинетов и музеев, возросли и денежные суммы на оплату их труда [5. С. 236].

Известно, что профессор В.М. Флоринский, который руководил созданием университета сначала как член строительного комитета по возведению зданий Сибирского университета, а затем как попечитель Западно-Сибирского учебного округа, развернул активную деятельность по формированию научно-учебной базы, по комплектованию музейных коллекций. Наряду с бюджетным финансированием широко привлекались частные пожертвования, составившие едва ли не половину всех расходов на университетское строительство. В адрес будущего университета поступило множество

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 19-39-90049. Аспиранты).

коллекций и отдельных предметов по археологии, зоологии, ботанике, минералогии [7. С. 53–59]. Значение собранных коллекций было так велико, что, не дожидаясь завершения строительных работ, В.М. Флоринский учредил Археологический музей, открытие которого было приурочено к торжествам 300-летия присоединения Сибири к России 6 декабря 1882 г. [8. Паг. 1, с. XVI].

С 1885 г. пожертвования и дары в университетские музеи стали регламентировать циркуляры Западно-Сибирского учебного округа. Так, был организован прием пожертвований для минералогического и археологического музеев Сибирского университета [9. С. 25–28; 10. С. 337]. В последующем публиковались распоряжения попечителя Западно-Сибирского учебного округа о поощрении благотворительности в пользу университетских музеев, в том числе ботанического, зоологического, минералогического и археологического музеев [4. С. 213–215].

Десять лет спустя после основания Сибирского университета 25 мая 1888 г. был издан указ об открытии Императорского Томского университета в составе одного медицинского факультета [11. С. 239–241]. В указе говорилось, что на открывающийся университет распространяется действие Университетского устава 1884 г., но с изменениями «в управлении и устройстве». В университете открывались все кафедры медицинского факультета, а кроме того, кафедра православного богословия, физики, химии, минералогии с геологией и палеонтологией, ботаники, зоологии. Согласно временному штату наряду с кафедрами и клиниками вводились учебно-вспомогательные установления, в их числе музеи: зоологический и сравнительной анатомии; минералогический с геологическим и палеонтологическим; описательной и патологической анатомии и гистологии, фармакогнозии и фармации, а также ботанический сад с оранжереями и теплицами. На содержание всех учебно-вспомогательных учреждений назначалось ежегодно по 13,4 тыс. руб. и на издание ученых трудов и научные экспедиции – по 3 тыс. руб. [12. С. 70–71]. Как видно, положение о Музее древностей, прописанное в Университетском уставе 1884 г., во временных штатах Томского университета отсутствовало.

Согласно правительственному указу от 25 мая 1888 г. в Императорском Томском университете было открыто 8 кафедр, в их числе кафедра ботаники во главе с профессором С.И. Коржинским, кафедра минералогии и геологии, которой руководил профессор А.М. Зайцев, и кафедра, возглавляемая профессором Н.М. Малиевым. Чуть позже, в ноябре того же 1888 г. в Томск прибыл профессор Н.Ф. Кащенко и возглавил кафедру зоологии [13. Л. 1]. Одновременно при кафедрах формировались кабинеты и музеи, которыми руководили названные профессора. В помощь им были учреждены должности консерватора зоологического музея, которую занял Э.Д. Пельцам, хранителей минералогического и ботанического музеев, ими стали А.Н. Державин и П.Н. Крылов. Помощник прозектора анатомического института С.М. Чугунов исполнял обязанности хранителя анатомического музея.

В начале октября 1888 г. ректор университета профессор Н.А. Гезехус обратился к профессорам с предложением представить смету расходов по устройству кабинетов и лабораторий, а также «по первоначальному обзаведению кабинетов и музеев и пополнению библиотеки университета». Отвечая на это предложение, С.И. Коржинский запросил на «меблировку Ботаниче-

ского музея и лаборатории» 10 больших шкафов для гербария (750 руб.), 2 рабочих стола для музея (70 руб.), большой стол для разборки гербария (40 руб.), 4 полки для развески растений (80 руб.). А кроме того, профессор запросил 450 руб. на приобретение коробок для гербария и выписку некоторых коллекций засушенных растений [14. Л. 4, 7, 18].

В дальнейшем предусмотренные законодательством ассигнования активно использовались в интересах университетских музеев. Из журнала заседания совета Императорского Томского университета от 5 марта 1890 г. видно, что в совет обратились А.М. Зайцев и С.И. Коржинский, а также С.М. Чугунов и Э.Д. Пельцам «о назначении им денег на ученые экскурсии». При этом А.М. Зайцев предполагал обследование долины р. Томи и окрестностей Томска с целью пополнения материалов минералогического музея. С.И. Коржинский планировал для себя изучение флоры Барабинской степи, а для П.Н. Крылова – сбор коллекции растений и семян в алтайской части Томской губернии «для обогащения Ботанического музея». С.М. Чугунов намеревался собирать остеологический материал населения северных частей Томской и Тобольской губерний для анатомического музея. Совет университета постановил отпустить денежные средства из штатных сумм и ходатайствовать перед попечителем учебного округа об утверждении этого решения. В ноябре того же 1890 г. А.М. Зайцев обратился в совет университета с просьбой ходатайствовать перед попечителем об ассигновании средств на покупку микроскопа для минералогического музея (300 руб.) и приобретения коллекции кристаллографических моделей (400 руб.). Профессор кафедры зоологии Н.Ф. Кащенко ходатайствовал о выделении 500 руб. на приобретение стеклянной посуды для коллекции спиртовых препаратов в зоологическом музее [15. Л. 145–148, 203–204]. Сохранились сведения о том, что в продолжение первого десятилетия после открытия университета на устройство и содержание минералогического музея было истрачено из государственной казны 8 032 руб.; ботанического музея – 8 681 руб.; зоологического музея – 17 035 руб.; анатомического музея – 11 070 руб. [16. С. 31].

Нужно отметить, что далеко не все музейные нужды удовлетворялись, поскольку не полагалась денежная поддержка тем подразделениям, которые не были включены в штаты университета. Это касалось прежде всего Археологического музея, деятельность которого в первые полтора десятилетия поддерживалась исключительно его организатором профессором В.М. Флоринским. Не получая государственных средств для работы музея, он привлекал пожертвования, сам собирал, изучал и описывал многочисленные археологические и этнографические коллекции, подготовил и издал первый в Томском университете каталог археологического музея [17. С. 115–116]. После отъезда В.М. Флоринского из Томска в 1898 г. Археологический музей пришел в полный упадок, и только небольшое финансирование новых поступлений, поддержанное ректором университета В.В. Сапожниковым, и привлечение к обработке материалов сторонних исследователей Г.Н. Потанина и А.В. Адрианова на время поправили дела музея [18. С. 71–72].

Следует сказать, что принятые в 1888 г. временные штаты Томского университета не раз изменялись и не всегда в пользу музейного развития. Так, в 1902 г. на основании мнения Государственного совета были уменьшены суммы на содержание кабинетов, лабораторий и других вспомогательных

учреждений, к каковым относились и музейные хранилища [19. С. 11]. Ситуация несколько изменилась в 1914 г., когда был принят закон «Об улучшении материального положения лиц, состоящих при учебно-вспомогательных учреждениях императорских российских университетов, об увеличении числа их и об усилении кредитов на учебную часть сих университетов». Прежде всего был повышен статус музейных сотрудников: вместо должностей лаборантов, помощников лаборантов и хранителей музеев вводились должности ассистентов. Кроме того, распределение по кафедрам и учебно-вспомогательным учреждениям прозекторов, ассистентов и ординаторов передавалось на усмотрение факультетов. Для сотрудников учебно-вспомогательных учреждений вводились прибавки за выслугу лет. И в дополнение к действующим узаконениям прописывалось, что все должности в учебно-вспомогательных учреждениях могли замещать лица женского пола (с присвоением тех же окладов, прибавок и других служебных прав, включая пенсии и единовременные пособия). Закон вводился с 1 июля 1914 г. и улучшил финансирование учебно-вспомогательных учреждений. Так, на содержание учебно-вспомогательных учреждений (кабинеты, лаборатории, музеи, ботанический сад) медицинского факультета Томского университета стало выделяться по 40 950 руб. ежегодно, что втрое превышало расходы, установленные временным штатом 1888 г. [20. С. 3054–3061]. На основании нового закона на должность младшего ассистента зоологического кабинета (музея) в 1916 г. была принята выпускница Сибирских высших женских курсов Е.Ф. Киселева, а на кафедре ботаники (в гербарии) стала работать выпускница женских курсов Т.К. Триполитова [21. С. 5, 41].

Как видим, законодательные акты второй половины XIX – начала XX в. в полной мере определяли процессы создания и деятельности музеев Императорского Томского университета, хотя, несомненно, имели определенные недостатки и недоработки. В ходе создания советского законодательства, начатого в 1917–1918 гг., все старые законоположения в сфере культуры и образования были отброшены, формировалась новая правовая база, но ни один из разработанных и принятых Советским правительством актов документов не касался напрямую университетских музеев [22. С. 112–129]. Слабое законодательное обеспечение музейной деятельности оказывало негативное воздействие на музеи Томского государственного университета, как и на другие вузовские музейные хранилища страны.

Литература

1. Бурлыклина М.И. Московский государственный университет: история музейного дела (1755–2015) / под ред. А.В. Смурова, В.В. Снакина. М. : ИАКС Пресс, 2015. 320 с.
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. Караченцев 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.
4. Караченцев И.С. Циркуляры Западно-Сибирского учебного округа как источник изучения законодательной деятельности в области музейного дела Императорского Томского университета (1886–1916 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 212–219.

5. *Караченцев И.С.* Университетские уставы как законодательная основа музейного дела в российских университетах (XIX – начало XX в.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 41. С. 234–239.
6. *Общий устав императорских российских университетов*, Высочайше утвержденный 18 июня 1863 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е. СПб., 1866. Т. 38, № 39752. С. 621–638.
7. *Историческая записка о возникновении в Сибири университета* // Открытие Императорского Томского университета 22 июля 1888 г. Томск, 1888. Паг. 3, с. 1–61.
8. [Флоринский В.М.] Археологический музей Томского университета. Томск, 1888. Т. XVI, № 155. 275 с.
9. *Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу*. Томск, 1886. 466 с.
10. *Циркуляр по Западно-Сибирскому учебному округу*. Томск, 1887. 392 с.
11. *Об открытии медицинского факультета Томского университета*, Высочайше утвержденное мнение Государственного совета, 25 мая 1888 года // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1890. Т. 8, № 5231. С. 239–241.
12. *Временный штат Императорского Томского университета* // Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. СПб., 1890. Т. 8. Паг. 3, с. 70–71.
13. *ГАТО*. Ф. 102. Оп. 1. Д. 12.
14. *ГАТО*. Ф. 102. Оп. 1. Д. 5.
15. *ГАТО*. Ф. 102. Оп. 1. Д. 6.
16. *Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1897 год* // Известия Императорского Томского университета. Томск, 1899. № 15. Паг. 7, с. 1–161.
17. *Отчет о состоянии Императорского Томского университета за 1896 год* // Известия Императорского Томского университета. Томск, 1897. № 12. Паг. 13, с. 1–151.
18. *Дмитриенко Н.М., Черняк Э.И.* Вклад Г.Н. Потанина в музейное дело Сибири // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 67–76.
19. *Краткий исторический очерк Императорского Томского университета за первые 25 лет его существования (1888–1913 гг.)*. Томск, 1917. 544 с.
20. *Закон «Об улучшении материального положения лиц, состоящих при учебно-вспомогательных учреждениях Императорских российских университетов, об увеличении числа их и об усилении кредитов на учебную часть сих университетов»* // Собрание узаконений и распоряжений Правительства, издаваемое при Правительствующем сенате. СПб., 1914. № 197, отдел 1. Ст. 2065, с. 3054–3061.
21. *Отчет о состоянии Томского университета за 1916 год*. Томск, б. г. 121 с.
22. *Кузина Г.А.* Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Ч. 1: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). М., 1991. С. 96–172.

Ivan S. Karachencev, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: ivankarachencev@gmail.com

Nadezhda M. Dmitrienko, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: vassa.mv@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 257–263.

DOI: 10.17223/2220836/42/23

THE LEGAL BASIS FOR THE FORMATION OF THE MUSEUM SCIENCE OF IMPERIAL TOMSK UNIVERSITY

Keywords: Tomsk University; legal document; museum science.

This article is dedicated to solving the actual scientific problem about the legislative foundations of museum construction. The materials of Imperial Tomsk University make it possible to examine the application of such important act documents as the University Charter of 1863 and the tsarist decree on the opening of the university in Tomsk in 1888. The authors analyze the content of the legislative acts, find out the list of museums allowed by the authorities. The historical paradox in the museum history of Tomsk University is revealed. According to the University Charter of 1863, there were four faculties in Russian universities as a rule. They created rooms and museums of zoology, mineralogy, botany, anatomy, history and archaeology. These museums also were planned at Tomsk University

during its foundation in 1878. Following the law, the head of the construction committee professor V.M. Florinskiy founded the Archaeological Museum at Tomsk University in 1882.

However, the opening of Imperial Tomsk University took place in 1888 and only single medical faculty was opened. On the basis of provisional states, university museums of zoology, mineralogy, botany and anatomy were financed from the state treasury. The Archaeological Museum was out of state, and F.M. Florinskiy himself provided its work. He attracted donations in the form of money and museum collections, formed rich funds for archaeology, ethnography, and history. Without any outside support, he made and published a catalogue in three volumes of the Archaeological Museum. Therefore, he transformed the university's museum into one of the most famous in Russia. Four other museums relied on state support as well as charity. They were equipped well and provided with money for scientific expeditions to collect museum subjects. Prominent researchers such as botanists S.I. Korzhinskiy and P.N. Krylov, geologist A.M. Zaitsev zoologist N.F. Kashchenko and anatomist N.M. Maliev worked in the university museums. The government's decision to allow females to work in the museums played an important part in the personnel provision of the university museums. In 1916, two graduates of the Siberian Higher Women's Courses, T. Tripolitova and E. Kiselyova, were admitted to the botanical and zoological museums of Imperial Tomsk University.

At the end of the article, the authors admit that the legislative regulation of museum science at Imperial Tomsk University in the late 19th and early 20th century had some shortcomings. But complete rejection of laws issued before 1917 had an adverse effect on Tomsk University' museums of Soviet era.

References

1. Burlykina, M.I. (2015) *Moskovskiy gosudarstvennyy universitet: istoriya muzeynogo dela (1755–2015)* [Moscow State University: the history of museum work (1755–2015)]. Moscow: IAKS Press.
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. Karachentsev, I.S. (2019) Legislative support of the establishment and operation of medical museums in Russian universities in the 19th century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo 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
4. 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 gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 37. pp. 212–219. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/37/22
5. Karachentsev, I.S. (2021) University Charters as a Legislative Basis for Museum Business in Russi an Universities (the 19th – early 20th centuries). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 41. pp. 234–239. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/41/20
6. Russia. (1866) *Obshchiy ustav imperatorskikh rossiyskikh universitetov, Vysochayshe utverzhennyy 18 iyunya 1863 g.* [General Charter of the Imperial Russian Universities, Supremely approved on June 18, 1863]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Vol. 38. № 39752. pp. 621–638.
7. Anon. (1888) *Istoricheskaya zapiska o vozniknovenii v Sibiri universiteta* [Historical note on the emergence of the University in Siberia]. In: *Otkrytie Imperatorskogo Tomskogo universiteta 22 iyulya 1888 g.* [Opening of the Imperial Tomsk University July 22, 1888]. Tomsk: [s.n.]. pp. 1–61.
8. [Florinskiy, V.M.] (1888) *Arkheologicheskiy muzey Tomskogo universiteta* [Archaeological Museum of Tomsk University]. Tomsk: [s.n.].
9. Russia. (1886) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebnomu okrugu* [Memorandum on the West Siberian educational district]. Tomsk: [s.n.].
10. Russia. (1887) *Tsirkulyar po Zapadno-Sibirskomu uchebnomu okrugu* [Memorandum on the West Siberian educational district]. Tomsk: [s.n.].
11. Russia. (1890a) *Ob otkrytii meditsinskogo fakul'teta Tomskogo universiteta, Vysochayshe utverzhdennoe mnenie Gosudarstvennogo soveta, 25 maya 1888 goda* [On the opening of the medical faculty of Tomsk University, the highest approved opinion of the State Council, May 25, 1888]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Vol. 8. № 5231. pp. 239–241.

12. Russia. (1890b) Vremennyy shtat Imperatorskogo Tomskogo universiteta [Temporary staff of the Imperial Tomsk University]. In: *Polnoe sobranie zakonov Rossiyskoy imperii* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Vol. 8. pp. 70–71.
13. The State University of Tomsk Region. Fund 102. List 1. File 12.
14. The State University of Tomsk Region. Fund 102. List 1. File 5.
15. The State University of Tomsk Region. Fund 102. List 1. File 6.
16. Imperial Tomsk University. (1899) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1897 god [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1897]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 15. pp. 1–161.
17. Imperial Tomsk University. (1897) Otchet o sostoyanii Imperatorskogo Tomskogo universiteta za 1896 god [Report on the state of the Imperial Tomsk University for 1896]. *Izvestiya Imperatorskogo Tomskogo universiteta*. 12. pp. 1–151.
18. 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).
19. Anon. (1917) *Kratkiy istoricheskiy ocherk Imperatorskogo Tomskogo universiteta za pervye 25 let ego sushchestvovaniya (1888–1913 gg.)* [A brief historical essay of Imperial Tomsk University for its first 25 years (1888–1913)]. Tomsk: Tipo-litografiya Sibirsk. T-va Pechatn. dela.
20. Russia. (1914) Zakon “Ob uluchshenii material'nogo polozheniya lits, sostoyashchikh pri uchebno-vspomogatel'nykh uchrezhdeniyakh Imperatorskikh rossiyskikh universitetov, ob uvelichenii chisla ikh i ob usilenii kreditov na uchebnuyu chast' sikh universitetov” [Law “On Improving the Material Situation of Persons at Educational and Auxiliary Institutions of the Imperial Russian Universities, on Increasing Their Number and on Increasing Credits for the Educational Part of These Universities”]. *Sobranie uzakoneny i rasporyazheniy Pravitel'stva, izdavaemoe pri Pravitel'stvuyushchem senate*. 197. Art. 2065. pp. 3054–3061.
21. Tomsk State University. (n.d.) *Otchet o sostoyanii Tomskogo universiteta za 1916 god* [Report on the state of Tomsk University for 1916]. Tomsk: [s.n.].
22. Kuzina, G.A. (1991) Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela v 1917–1941 gg. [State policy in the field of museum affairs in 1917–1941]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muzey i vlast'* [Museum and Power]. Part 1. Moscow: [s.n.]. pp. 96–172.

УДК 069

DOI: 10.17223/22220836/42/24

О.А. Ландик

РАЗВИТИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МУЗЕЯХ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ В 1960–1980-х гг.

Анализируются виды научно-исследовательской деятельности в музеях Омской области в 1960–1980-х гг. Установлено, что в этот период времени значительное развитие получили архивные исследования, издательская деятельность музеев, организация и участие в конференциях, семинарах, подготовка материалов методического характера, изучение музейных коллекций, организация научных экспедиций.

Ключевые слова: музеи Омской области, научно-исследовательская деятельность, Омский областной краеведческий музей, Омский областной музей изобразительных искусств.

Актуальность темы определяется необходимостью расширения знания и выявления местной специфики в сфере музейного дела в Омской области. Автором статьи поставлена цель – проследить направления развития научно-исследовательской деятельности в музеях Омской области на протяжении целого периода в истории музейного дела. Исследование в методологическом отношении опирается на системный подход и рассматривается в локальном ракурсе.

Источниками для написания статьи послужили справочно-информационные материалы, текстовые годовые отчеты музеев и другие делопроизводственные материалы, музеографические источники. Отдельную группу источников составили труды омских исследователей – научных сотрудников музеев: Т.М. Назарцевой [1], О.Н. Крепкой [2, 3], Н.А. Захаровой [4], Н.И. Тороповой [5, 6], Л.В. Чуйко [7]. Большинство из них являются непосредственными участниками описываемых процессов, что позволило им проследить в своих публикациях конкретные события музейной жизни, часто не отраженные в официальной отчетности. При этом объектом рассмотрения становились частные аспекты научно-исследовательской деятельности отдельного музея.

1960–1980-е гг. – особый этап в развитии музейного дела России. В литературе за ним прочно закрепилось название «музейный бум». Для этого времени характерно увеличение посещаемости музеев по всему миру, развитие законодательства по музейному делу и охране памятников в нашей стране, стремление со стороны органов государственной власти активизировать музейную работу, повысить статус музея как научно-исследовательского учреждения.

В 1964 г. Совет министров РСФСР принял постановление «О мерах по упорядочению сети научных учреждений Министерства культуры РСФСР». В этом документе в качестве основного направления деятельности краеведческих музеев официально прописывалась научная работа, которую следовало вести «в направлении изучения природы, природных богатств, экономиче-

ского, социального и культурного развития своего региона в дореволюционный и советский периоды, а также изучение истории местных комсомольских, профсоюзных и общественных организаций» (цит. по: [8. С. 264–265]). Органами же партийного руководства перед музейными работниками на первое место ставились идеологические задачи. Все направления деятельности музея должны были вестись в соответствии с так называемыми ленинскими принципами коммунистической пропаганды [9. С. 416–417; 10. С. 4]. Министерству культуры СССР и Министерством культуры союзных республик предписывалось «организовать во всех музеях, кроме мемориальных, отделы по советскому периоду – от Великой Октябрьской социалистической революции до наших дней. В экспозициях музеев отразить успехи коммунистического строительства в СССР, победу ленинского курса Коммунистической партии...» [9. С. 416].

Отношение органов управления культурой к исследовательской деятельности нашло отражение в официальных документах 1970-х гг., в частности в приказе Министерства культуры РСФСР 1974 г. «Об улучшении организации научно-исследовательской работы по изобразительному искусству и деятельности художественных музеев». Согласно приказу министерствам и управлениям культуры предписывалось рассмотреть вопросы улучшения научно-исследовательской работы музеев, подготовки ими к изданию научных трудов, оказания им методической и практической помощи, обратить особое внимание на исследования в области советского искусства [11. С. 125–126].

В 1964 г. коллектив Омского областного краеведческого музея (ООКМ) приступил к перестройке всей экспозиции отдела истории советского общества. При разработке тематико-экспозиционных планов разделов «Омская область в восстановительный период и годы первых пятилеток» и «Омская область в период империализма» научным сотрудникам пришлось столкнуться с рядом трудностей, связанных с отсутствием освещения многих вопросов дореволюционного прошлого и истории советского общества в научной литературе. В фондах самого ООКМ не отложилось достаточно материалов для создания полноценной экспозиции по этим разделам. Несколько лет продолжалась исследовательская работа в архивах, библиотеках [12. Л. 5]. Были выявлены и введены в научный оборот документы, характеризующие заселение края в период феодализма, развитие капиталистических отношений в крае, особенности заселения территории после проведения железной дороги, развитие местной промышленности, сельского хозяйства, культуры в Омской области в годы первых пятилеток [13. Л. 41, 52]. К сбору материалов по тем или иным темам в 1960-е гг. привлекались члены актива музея, научные сотрудники учебных заведений и научных организаций, руководство промышленных предприятий города и области, которые оказали существенную помощь в сборе материала [14. Л. 1–2].

Научные работники Омского областного музея изобразительных искусств (ООМИИ) в рамках своих научных изысканий уделяли много времени атрибуции предметов, хранящихся в музейных фондах, научной каталогизации собраний, изучению коллекций живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, исследованию художественной жизни в Сибири. В 1960-е гг. была проведена систематизация материалов научного каталога художественного собрания Омской области [15. Л. 24].

К крупнейшим юбилейным датам в истории государства и области приурочивались выставки, экскурсии, публикация статей в прессе, написание и издание буклетов. Все это требовало глубокого изучения той или иной тематики. Так, например, в 1965 г. в ООКМ было составлено краткое описание рукописных и старопечатных книг, хранящихся в музее, для издания Археографической комиссией АН СССР сводного каталога рукописей [1. С. 70]. В этом же году была составлена «Летопись г. Омска 1716–1965 гг.» [13. Л. 29]. В 1967 г. к 50-летию Октябрьской революции коллектив научных сотрудников музея завершил работу над летописью «Омск за 50 лет советской власти» [14. Л. 40]. К 100-летию юбилею В.И. Ленина по заданию городского комитета КПСС разрабатывались темы «В.И. Ленин и Сибирь», «Первые шаги рабочего движения в Омске» [16. Л. 9.].

В конце 1960-х гг. сотрудниками ООМПИ были реализованы многочисленные проекты по изданию каталогов, буклетов, афиш, проспектов, комплектов открыток. Одним из наиболее важных распоряжений по музею, связанных с организацией издательской деятельности, был приказ директора от 5 ноября 1973 г., который предписывал создание музейной редакционной коллегии [17. Л. 17]. Полноцветные, красочные буклеты, вышедшие из печати в те годы, долгое время оставались образцом музейной полиграфической продукции [5. С. 195]. Результатом планомерной исследовательской работы с коллекциями в середине 1980-х гг. стало издание каталога живописи, графики и скульптуры XVIII – начала XX в., который содержал важнейшие сведения, касающиеся авторства картин, их датировок, определения сюжетов и истории бытования произведений [18].

Со временем росло количество научных публикаций сотрудников музеев. С 1980-х гг. регулярным стало появление научных сборников. В 1985 г. был издан сборник научных докладов и сообщений «ООМПИ – 60 лет» [19. Л. 8]. С 1985 г. начинается издание каталогов описания этнографических предметов, хранящихся в фондах ОГОИЛ музея [20. Л. 6]. Продолжали издаваться каталоги, альбомы, информационные и методические издания, буклеты, посвященные юбилейным датам, музейным выставкам и др. [1. С. 70–71; 21. Л. 4].

В 1980-е гг. появляются новые темы научных исследований, расширяется прежняя тематика. Так, например, в истории советского периода больше внимания стали уделять изучению развития образования и культуры в регионе [22. Л. 3], интернациональной дружбе народов СССР [23. Л. 2]. В 1981 г. в ООКМ был образован сектор истории развитого социализма. Объектом его научных исследований стал «современный период истории Омской области» [24. Л. 5]. Это позволило усовершенствовать экскурсионную и лекционную тематику, разработать новые тексты к музейным экскурсиям.

С появлением в составе ООКМ сельских и городских филиалов их научные сотрудники также приступили к ведению научных исследований. В районных музеях эти темы исследований были связаны с изучением природных, исторических и культурных особенностей края [24. Л. 8], по итогам научной работы публиковались статьи в местной и областной прессе. На этой основе происходило совершенствование экспозиционных комплексов, создавались разнообразные выставки, которые отражали местную культурную специфику в соответствии с профилем [24. Л. 3–4; 25. Л. 24].

Определенное развитие получила и экспедиционная деятельность. После ухода из ООКМ в конце 1950-х гг. А.Ф. Палашенкова и С.Р. Лаптева количество экспедиций с целью сбора предметов археологического, этнографического и иного характера, а также выявления и описания памятников истории и культуры, организованных музеем, резко снижается. Сокращение количества экспедиций отчасти было вызвано требованием руководящих и партийных органов изучения и отражения в экспозиции, прежде всего, истории края в советский период. Нередко запланированные экспедиции приходилось откладывать из-за отсутствия технической возможности – отсутствия транспорта или горючего. В связи с этим в 1960-е гг. в ООКМ практиковались однодневные командировочные выезды для сбора материала у конкретных лиц [1. С. 67–68; 4. С. 132–133; 16. Л. 14]. В 1970-е гг. ООКМ финансировал археологические экспедиции Омского государственного педагогического института им. М. Горького и Уральского государственного университета. По условиям договоров более 5 тысяч предметов были переданы в фонды Омского областного краеведческого музея. В 1970–1980-х гг. научные экспедиции и командировки отдельных сотрудников с целью пополнения коллекций предметами народного искусства и иконописи практиковались и в работе ООМПИ [26. Л. 16; 27. Л. 14; 28. Л. 12].

С 1960-х гг. становится активнее публикаторская деятельность музейных сотрудников. Публикации размещались в местных газетах, центральных журналах. Итоги научной работы сотрудников музеев докладывались на конференциях разного уровня. Первая конференция по итогам научно-исследовательской работы ООМПИ состоялась в 1978 г., в ходе которой были представлены результаты работы научных сотрудников за несколько лет [29. Л. 2]. В работе научной конференции приняли участие представители музеев из Красноярска, Иркутска, Томска, Кемерово, Барнаула, Тюмени, Ленинграда, творческая и научная интеллигенция Омска [26. Л. 11]. С 1988 г. такие конференции стали ежегодными [2. С. 190–191]. В первые годы проведения конференций научные сборники издавались не всегда. Сборник материалов первой научной конференции в истории ООМПИ был набран на печатной машинке, оформлен в переплетной мастерской. Первой публикацией научных статей, изданных типографским способом, стал сборник материалов конференции, посвященной 70-летию музея (1994 г.) [6. С. 176]. В 1980-е гг. научные конференции проводятся и в музейном объединении, созданном на базе ООКМ [30. Л. 25]. Все чаще музейные сотрудники стали принимать участие в музейно-исследовательских и культурно-исследовательских конференциях, организованных в Омске и других городах страны [28; 31–36; 37. Л. 3].

В 1965 г. принимается решение о создании в ООМПИ Ученого совета. Он состоял из научных сотрудников музея, представителей общественности и художников [3. С. 188]. В 1960-е гг. Ученый совет музея, состоящий из 15 человек, функционировал нерегулярно [15. Л. 6]. Состав Ученого совета со временем менялся. Это было связано как с притоком новых творческих сил в коллектив музея, так и с некоторой сменой членов Совета из числа приглашенных работников Обкома КПСС, Управления культуры Омской области, художников, представителей общественности [3. С. 189–190]. Продолжал свою работу Ученый совет ООКМ. Как правило, на его заседаниях обсуждались тематико-экспозиционные планы экспозиции и выставок, ход

и итоги учетно-фондовой работы, научные концепции вновь создаваемых музеев в городе и области.

В 1985 г. в составе музейного объединения на базе методического сектора был создан научно-методический отдел. Содержание работы отдела состояло в оказании научно-методической помощи филиалам и общественным музеям, осуществлении контроля за качеством подготовки экскурсий и лекций. Для повышения квалификации музейных экскурсоводов практиковалось проведение семинарских занятий по экскурсионной методике, для чего привлекались опытные научные сотрудники музея. Создание отдела дало возможность приступить к налаживанию системы научно-методической работы в музейном объединении, расширить виды методической работы и практической помощи филиалам и общественным музеям. Была начата работа по комплектованию научно-методических материалов и научно-справочного аппарата. Вопросы научно-методической работы рассматривались на заседании методического совета музея [38. Л. 48].

В 1985 г. из печати вышли методические рекомендации по материалам семинара, проводившегося в ООКМ для руководителей общественных музеев, в 1987 г. вышла вторая такая брошюра [1. С. 69]. Во второй половине 1980-х гг. были развернуты исследования в связи с созданием тематико-экспозиционных планов недавно созданных музеев – Литературного музея им. Ф.М. Достоевского, историко-революционного музея В.В. Куйбышева и Музея воинской славы омичей [39. С. 37]. Успешно была осуществлена работа по созданию научной концепции развития музейной сети в Омской области, а также научных концепций по созданию новых музеев в г. Омске [38. Л. 76; 39. С. 37].

Научно-методическая работа получила определенное развитие и в сельских филиалах музейного объединения. Сотрудники Тарского историко-архитектурного музея проводили консультации по организации сельских и школьных музеев, оказывали помощь экскурсоводам Тары, школьникам и студентам в написании научных работ [40. С. 26].

С 1981 г. научно-методическая и научно-исследовательская работа в музейном объединении проводилась в соответствии с перспективным планом научной работы на 1981–1985 гг., в рамках которого были разработаны тематические направления исследований всех его отделов и филиалов.

С открытием районных картинных галерей в Омской области получила дальнейшее развитие линия кураторского сотрудничества ООМИИ с коллегами, нуждающимися в квалифицированной помощи по всем вопросам музейного дела, в том числе научно-методическим [7. С. 92].

Усложнение и углубление всех видов музейной деятельности, и прежде всего научно-исследовательской, потребовало от научных сотрудников повышенного профессионализма. В связи с этим общая численность научного персонала в музеях области начинает возрастать, увеличивается процент сотрудников с высшим искусствоведческим и историческим образованием. В ООМИИ число научных сотрудников с 1978–1989 гг. увеличилось с 19 до 30, процент имеющих высшее образование среди них вырос с 73,6 до 86,6% [41. Л. 1; 42. Л. 1]. Количество научных сотрудников в ООКМ на момент образования музейного объединения в 1980 г. составляло 31 человек, из них высшее образование имели 30 [43. Л. 1]. На протяжении существования музейного

объединения наблюдалось снижение количества персонала с высшим образованием [44. Л. 1]. Это связано с включением в состав объединения сельских филиалов, для работы в которых сложно было найти специалистов соответствующей квалификации. Система повышения квалификации требовала совершенствования. В рассматриваемое время она организовывалась преимущественно на базе ведущих столичных музеев. Однако работа этих музеев имела свою специфику, а их сотрудники в большинстве своем не могли знать нужд провинциальных краеведческих музеев. При этом надо иметь в виду, что Центральный институт повышения квалификации Министерства культуры РСФСР ежегодно проводил переподготовку в среднем около 120 музейных работников. Это означало, что работающие в музеях сотрудники, не имевшие специального образования, могли реально попасть на действующие курсы не чаще, чем раз в 20–30 лет [45. С. 126]. В связи с этим повышение квалификации музейных специалистов осуществлялось посредством стажировок, участия в научно-методических семинарах. Специалисты ООМПИ совершали научные командировки во Всесоюзный художественный научно-реставрационный центр им. И.Э. Грабаря, где проходили обучение реставрационному мастерству. В музеях Ленинграда, Москвы, Свердловска, Иркутска и других городов углубляли знания и профессиональные навыки в различных направлениях музейной деятельности [27. Л. 32–33; 46. Л. 29–30].

В рассматриваемые годы развитие научно-исследовательской деятельности музеев создало прочную основу для других направлений в его работе. Исследования были направлены в первую очередь на решение практических задач и осуществлялись в контексте разработки экспозиций и выставок, обработки хранящихся в музеях коллекций, подготовки методических материалов, были сосредоточены на изучении и обмене практическим опытом по широкому кругу вопросов истории края советского и досоветского периодов. Благодаря плодотворной работе сотрудников музея в научно-исследовательском направлении его удалось вывести на высокий уровень развития. Как основа, связывающая все направления деятельности музея, научно-исследовательская деятельность проявилась во всех процессах музейной работы, создала прочную основу для других направлений в его работе.

Литература

1. Назарцева Т.М. Омский областной краеведческий музей 1946–1976 гг. // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / науч. ред. П.П. Вибе. 2013. № 18. С. 58–78.
2. Крепкая О.Н. История музея. К 30-летию проведения Омским музеем изобразительных искусств первой научной конференции // Декабрьские диалоги : материалы Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Вып. 12. Омск : Наука, 2009. С. 187–191.
3. Крепкая О.Н. Из истории Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля: работа ученого совета с 1965 по 1980 год // Декабрьские диалоги : материалы Всерос. науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Вып. 14. Омск : Наука, 2012. С. 188–193.
4. Захарова Н.А., Иванова О.Г. К истории формирования коллекций ОГИК музея // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / науч. ред. П.П. Вибе. 2002. № 9. С. 123–135.
5. Торопова Н.И. Издательская деятельность Омского музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля: 1970-е годы // Декабрьские диалоги : материалы Всерос. науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. 2008. Вып. 12. Омск : Наука, 2009. С. 192–196.
6. Торопова Н.И. Из истории издательской деятельности: сборники материалов научно-практических конференций Омского областного музея изобразительных искусств имени

М.А. Врубеля // Декабрьские диалоги : материалы Всерос. науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. 2011 года. Вып. 15. Омск : Наука, 2012. С. 176–178.

7. Чуйко Л.В. Научно-методическая работа в ООММ: история и современность // Декабрьские диалоги : материалы науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина. Вып. 2. 2000. С. 91–92.

8. Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // Музей и власть. М., 1991. Ч. I. С. 226–298.

9. О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся: Постановление ЦК КПСС от 12.05.1964 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК КПСС. М., 1983. Т. 10. С. 416–417.

10. Об улучшении идейно-воспитательной работы музеев : Постановление ЦК КПСС от 10.08.1982 г. // Правда. 1982. 20 авг.

11. Федотова А.А. Социокультурные функции художественных музеев России в 1960–1980-е гг. // Вестник СПбПИК. 2018. № 2 (35) июнь. С. 125–126.

12. Исторический архив Омской области (ГИАОО.) Ф. 1076. Оп. 1. Д. 343.

13. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 326.

14. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 268.

15. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 100.

16. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 364.

17. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 158.

18. Омский государственный музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство. Каталог. Ленинград : Художник РСФСР, 1986. 146 с.

19. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 642.

20. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 647.

21. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 488.

22. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 529.

23. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 581.

24. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 564.

25. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 768.

26. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 190.

27. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 699.

28. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 741.

29. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 303.

30. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 680.

31. Проблемы развития культуры народов и изучения культуры по музейным коллекциям: Всесоюзная научная конференция «Этнографическая наука и пропаганда этнографических знаний» : тез. докл. / ред. Н.А. Томилов [и др.]. Омск : ОмГУ, 1987. 182 с.

32. Проблемы этнографического музееведения: Всесоюзная научная конференция «Этнографическая наука и пропаганда этнографических знаний» : тез. докл. / ред. Н.А. Томилов [и др.]. Омск : ОмГУ, 1987. 161 с.

33. Музееведение Западной Сибири: Омская областная научная конференция «История, краеведение и музееведение Западной Сибири», посвященная 110-летию Омск. гос. объедин. ист. и лит. музея : тез. докл. / отв. ред. Н.А. Томилов и др. Омск : ОмГУ, 1988. 91 с.

34. Суриковские чтения : сб. материалов науч.-практ. конф. Красноярск, 1988. 126 с.

35. Памятники истории и культуры Омской области : тез. обл. науч.-практ. конф. / отв. ред. Б.А. Коников и др. ; Омск. гос. пед. ин-т им. А.М. Горького. Омск, 1989. Вып. 1: Историческое краеведение. 1989. 173 с.

36. История культуры советского общества: Всесоюзная научная конференция «Национальные и социально-культурные процессы в СССР» : тез. докл. / редкол.: В.Г. Рыженко и др. Омск : ОмГУ, 1990. 181 с.

37. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 804.

38. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 751.

39. Народы Севера Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея / редкол.: Н.А. Томилов (отв. ред.) и др. ; Омск. гос. ун-т ; Омск. гос. объедин. ист. и лит. музей. Томск, 1986. 225 с.

40. Ерошевская Д.В. Муниципальные музеи севера Омской области в 1910-е – 2010-е гг. Омск, 2015. 167 с.

41. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 384.

42. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 791.

43. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 545.

44. ГИАОО. Ф. 1076. Оп. 1. Д. 649.

45. Труевцева О.Н. Кадры историко-краеведческих музеев Западной Сибири: проблемы формирования (1960–1990 гг.) // Проблемы культуры городов России : материалы Третьего всерос. науч.-практ. семинара, Ишим, 8–9 окт. / Сиб. фил. Рос. ин-та культурологии; редкол.: Д.А. Алисов (отв. ред.) и др. Ишим; Омск, 1997. С. 126–129.

46. ГИАОО. Ф. 2132. Оп. 1. Д. 790.

Olga A. Landik, Omsk State University (Omsk, Russian Federation).

E-mail: landikoa@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 264–273.

DOI: 10.17223/2220836/42/24

THE DEVELOPMENT OF RESEARCH ACTIVITIES IN MUSEUMS OF THE OMSK REGION IN THE 1960–1980S.

Keywords: museums of the Omsk region; research activity; Omsk Regional Museum of Local Lore; Omsk Regional Museum of Fine Arts.

Today, there are a number of scientific publications devoted to specific aspects of the activities of Omsk museums in the period of 1960–1980. However, their availability did not lead to the solution of the problem of comprehensive study of Museum development in the Omsk region. The author of the article set the goal – to trace the development of research activities in museums of the Omsk region over a whole stage in the history of museum business. This manifested the scientific novelty of the study. The basis of the sources involved was the documents of the historical archive of the Omsk region (record-keeping and reporting documentation), state and party regulatory documents, the results of studies of predecessors in this matter, museographic sources. The analysis was based on the local-historical method, which made it possible to specify historical circumstances that influenced quantitative and qualitative changes. The historical-typological method allowed to systematize data on types of research activities on the types of research activities that is practiced in the museums of the region in 1960–1980-ies.

The article focuses on the period that can be described as the most dynamic in the development of museums and museum network of the country. The museums were given the status of scientific institutions at the state level, measures have been taken to improve the organization of research work. It is found that the main types of research work in museums of the Omsk region in 1960–1980s were the development of scientific topics according to the thematic-expositional plans of the expositions and exhibitions; compilation of museum guides for exhibitions and expositions; development of texts of excursions, lectures, and texts for television and radio programmes; preparation of scientific articles by results of the conducted research; preparation of materials of methodological nature; organization and participation in scientific conferences; expeditionary trips to the districts of Omsk region; study of museum collections. The article reveals the specifics and directions of development of this activity, specify the reasons influencing its intensity. The conclusion is that the research activity was carried out deliberately and systematically turned into a basis that is firmly associated with all activities of the museum. Thanks to the productive activity and attention from the management and staff of the museums to research work was able to bring it to a higher level of development.

References

1. Nazartseva, T.M. (2013) Omskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey 1946–1976 gg. [Omsk Regional Museum of Local Lore 1946–1976]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 18. pp. 58–78.
2. Krepkaya, O.N. (2009) Istoriya muzeya. K 30-letiyu provedeniya Omskim muzeem izobrazitel'nykh iskusstv pervoy nauchnoy konferentsii [History of the Museum. To the 30th anniversary of the First Research Conference by the Omsk Museum of Fine Arts]. *Dekabr'skie dialogi*. 12. pp. 187–191.
3. Krepkaya, O.N. (2012) Iz istorii Omskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni M.A. Vrubelya: rabota uchenogo soveta s 1965 po 1980 god [From the history of the Omsk Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel: the work of the Scientific Council from 1965 to 1980]. *Dekabr'skie dialogi*. 14. pp. 188–193.
4. Zakharova, N.A. & Ivanova, O.G. (2002) K istorii formirovaniya kollektsiy OGIK muzeya [On the history of the formation of the OGIK Museum collections]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya*. 9. pp. 123–135.

5. Toropova, N.I. (2009) Izdatel'skaya deyatel'nost' Omskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv im. M.A. Vrubelya: 1970-e gody [Publishing activity of the M.A. Vrubel Omsk Museum of Fine Arts: 1970s]. *Dekabr'skie dialogi*. 12. pp. 192–196.

6. Toropova, N.I. (2012) Iz istorii izdatel'skoy deyatel'nosti: sborniki materialov nauchno-prakticheskikh konferentsiy Omskogo oblastnogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni M.A. Vrubelya [From the history of publishing: collections of proceedings of scientific and practical conferences of the M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts]. *Dekabr'skie dialogi*. 15. pp. 176–178.

7. Chuyko, L.V. (2000) Nauchno-metodicheskaya rabota v OOMII: istoriya i sovremennost' [Scientific and methodical work in OOMII: history and modernity]. *Dekabr'skie dialogi*. 2. pp. 91–92.

8. Zlatoustova, V.I. (1991) Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela (1945–1985) gg. [State policy in the field of museum affairs (1945–1985)]. In: Kasparinskaya, S.A. (ed.) *Muзей i vlast'* [Museum and Power]. Part 1. Moscow: [s.n.]. pp. 226–298.

9. USSR. (1983) O povyshenii roli muzeev v kommunisticheskom vospitanii trudyashchikhsya: Postanovle-nie TsK KPSS ot 12.05.1964g. [On increasing the role of museums in the communist education of workers: Resolution of the Central Committee of the CPSU of May 12, 1964]. In: Egorov, A.G. & Bogolyubov, K.M. (eds) *KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TsK KPSS* [CPSU in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the CPSU Central Committee]. Vol. 10. Moscow: [s.n.]. pp. 416–417.

10. *Pravda*. (1982) Ob uluchshenii ideyno-vospitatel'noy raboty muzeev: Postanovlenie TsK KPSS ot 10.08.1982 g. [On improving the ideological and educational work of museums: Resolution of the Central Committee of the CPSU from August 10, 1982]. 20th August.

11. Fedotova, A.A. (2018) Sotsiokul'turnye funktsii khudozhestvennykh muzeev Rossii v 1960–1980-e gg. [Sociocultural functions of Russian art museums in the 1960s and 1980s]. *Vestnik SPbPIK*. 2(35). pp. 125–126.

12. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 343.

13. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 326.

14. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 268.

15. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 100.

16. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 190.

17. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 277.

18. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 382.

19. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 514.

20. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 790.

21. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 364.

22. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 158.

23. Anon. (1986) *Omskiy gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv. Russkoe dorevol'yutsionnoe iskusstvo. Katalog* [Omsk State Museum of Fine Arts. Russian pre-revolutionary art. A catalog]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.

24. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 642.

25. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 647.

26. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 488.

27. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 529.

28. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 581.

29. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 564.

30. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 768.

31. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 699.

32. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 741.

33. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 303.

34. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 680.

35. Tomilov, N.A. et al. (eds) (1987) *Problemy razvitiya kul'tury narodov i izucheniya kul'tury po muzeynym kolleksiyam* [Problems of development of culture of the people and studying of culture on museum collections]. Omsk: Omsk State University.

36. Tomilov, N.A. et al. (eds) (1987) *Problemy etnograficheskogo muzeeyedeniya* [Problems of ethnographic museum studies]. Omsk: Omsk State University.

37. Tomilov, N.A. et al. (eds) (1988) *Muzeeyedenie Zapadnoy Sibiri* [Museology of Western Siberia]. Omsk: Omsk State University.

38. Zhukovsky, V.I. et al. (1988) *Surikovskie chteniya* [The Surikov Reading]. Krasnoyarsk: [s.n.].

39. Konikov, B.A. et al. (eds) (1989) *Pamyatniki istorii i kul'tury Omskoy oblasti* [Monuments of History and Culture of Omsk Region]. Abstracts of the Conference. Omsk: Omsk State Pedagogical University.
40. Ryzhenko, V.G. et al. (eds) (1990) *Istoriya kul'tury sovetskogo obshchestva* [History of Culture of Soviet Society]. Omsk: Omsk State University.
41. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 804.
42. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 751.
43. Tomilov, N.A. et al. (eds) (1986) *Narody Severa Sibiri v kollektsiyakh Omskogo gosudarstvennogo ob"edinennogo istoricheskogo i literaturnogo muzeya* [Peoples of Northern Siberia in the collections of the Omsk State United Historical and Literary Museum]. Omsk: Omsk State University.
44. Eroshvskaya, D.V. (2015) *Munitsipal'nye muzei severa Omskoy oblasti v 1910-e – 2010-e gg.* [Municipal museums of the north of Omsk Region in the 1910s – 2010s]. Omsk: [s.n.].
45. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 384.
46. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 2132. List 1. File 791.
47. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 545.
48. The Historical Archive of Omsk Region (GIAOO). Fund 1076. List 1. File 649.
49. Truevtseva, O.N. (1997) Kadry istoriko-kraevedcheskikh muzeev Zapadnoy Sibiri: problemy formirovaniya (1960–1990 gg.) [Staff of historical and local lore museums of Western Siberia: problems of formation (1960–1990)]. In: Alisov, D.A. (ed.) *Problemy kul'tury gorodov Rossii* [Problems of culture of Russian cities]. Ishim; Omsk: Siberian Branch of the Russian Institute of Cultural Studies. pp. 126–129.

УДК 39; 902

DOI: 10.17223/22220836/42/25

Н.В. Лукина

МЕСТНЫЕ ДУХИ МАНСИ: ЛОКУСЫ, ПРОСТРАНСТВО, СВЯЗИ¹

Статья подготовлена на основе работ К.Ф. Карьялайнена, А. Каннисто, В.Н. Чернецова, Е.И. Ромбандеевой, Р.К. Бардиной, И.Н. Гемуева, А.И. Сагалаева, А.В. Бауло. Автор опирается на положение о том, что к местным духам относятся духи-предки социальных и территориальных объединений. Приводится перечень местных духов всех групп манси и их локация. Выявляются варианты пространственных границ почитания некоторых духов. Рассматриваются связи определенного местного духа с другими духами и с людьми.

Ключевые слова: манси, местные духи, местонахождение, мобильность.

Категория местных духов у обских угров была выделена и обоснована в 1920-х гг. финским исследователем К.Ф. Карьялайненом в книге «Die Religion der Jugra Völker» [1], позднее переведенной автором статьи на русский язык [2]. К.Ф. Карьялайнен опирается главным образом на собственные полевые материалы по хантам, собранные в экспедициях рубежа XIX–XX вв.; сведений по манси у него немного, и они взяты из публикаций других авторов – Н.Л. Гондатти, Б. Мункачи и др.

На первом уровне деления обширного мира всех духов Карьялайнен различает две большие группы: привязанные к местности и не привязанные к местности. Первая группа, в свою очередь, делится на две подгруппы – в зависимости от круга влияния и почитания. «Почитаемых родом или более крупной общностью я назвал **местными духами** (Gaugeister), а почитаемых семьей или отдельным членом семьи – домашними и личными духами (Haus – und Privatgeister)» (выделено мной. – Н.Л.) [2. С. 7–8]. Вторую большую группу духов – не привязанных к местности – К.Ф. Карьялайнен называет всеобщими и относит к ним духов неба, земли, нижнего мира, лесного и водного духа, духов болезни и демонов [2. С. 170–171].

По мнению Карьялайнена, нельзя четко отделить местных духов от домашних по их обязанностям, но по силе и сфере деятельности разница между ними очень велика [2. С. 26, 37]. Для темы нашей статьи важно отметить различие этих подгрупп по месту нахождения духов и их мобильности. Родовые духи хранились в жилище, а местные духи располагались вне человеческого жилища – на определенных местах, называемых святилищами. Священных мест, как и духов, имеется бесчисленное множество; они существуют у каждой деревни, населенной большой общиной или только одной семьей. Священной может быть не только твердая земля, но и водоемы, а также их берега в определенных местах [2. С. 63–64].

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РНФ, проект № 19-18-00329 «Интерпретация языковой и культурной истории народа манси: этнографические, фольклорные и лингвистические материалы архива В.Н. Чернецова».

Для выяснения вопроса о локации, освоении новых пространств и установлении связей местных духов важны представления народа об их происхождении.

К.Ф. Карьялайнен исходит из представлений югров о местных духах как о прежних людях, сильных героях, которые в конце жизни поселяются где-нибудь как духовное существо, «принимающее жертвы, пищевые и кровавые... Среди них есть такие, которые все еще известны и признаны в качестве предков определенных родов» [2. С. 159].

Имел место также выход домашнего духа за рамки своего круга влияния; дух отдельного человека проявляет свою силу в успехе, и его содействием может воспользоваться кто-то чужой. «Так может начаться развитие домашнего духа в местного духа». Играло свою роль и естественное расширение семейного круга, что положило начало развитию домашнего в местного духа, почитаемого родом. При переселении на новые места жительства, куда проникают сведения о прежних помощниках на родине, переселенцы обращаются туда за помощью [2. С. 161].

К.Ф. Карьялайнен приводит точку зрения Б. Мункачи и его последователя Й. Папай о том, что местные духи являются мифическими «сыновьями бога» (есть и дочери), которых небесный бог послал на землю, чтобы они служили людям; это природные явления, персонифицированные народной фантазией. Он считает такое объяснение неверным, так как культ явлений природы возник у югров сравнительно поздно, и нелегко представить, чтобы из него возникли воззрения о духах, связанных с конкретной местностью [2. С. 163–164].

Богатейшие материалы о духах манси содержатся в книге «Materialien zur Mythologie der Wogulen», вышедшей в 1958 г. [3]. В нее вошли полевые записи другого финского ученого А. Каннисто, сделанные им во время научного путешествия к вогулам / манси в 1901–1906 гг. Частично книга была составлена самим Каннисто, но основную работу по группировке и изложению материала выполнили Матти Лиимола и Е.А. Виртанен. В предисловии к изданию они отмечают, что Каннисто в исследовании древней религии вогулов стремился продолжить научную проблематику, намеченную К.Ф. Карьялайненом [4. С. 8]. И действительно, структура книги с материалами А. Каннисто, в том числе разделов о духах, во многом схожа со структурой указанного выше труда К.Ф. Карьялайнена.

И все-таки здесь, в отличие от труда К.Ф. Карьялайнена, не выделяются категории личных, домашних и родовых духов. Сведения о местных духах даны отдельной главой XI («Die Ortsschutzgeister»), где отмечается, что в религии вогулов большую роль играют местные духи (*pupi*¹ и др.) [3. С. 128]. Опираясь на фольклорные текст, составители книги приходят к выводу: «По крайней мере, в поздних воззрениях вогулов происхождение местных духов тесно связано с действиями Небесного-Бога. Однако <...> имеются и другие представления. Особенно многочисленны среди духов вогулов герои древности <...> – богатыри, князья этого народа. После свершения своих героических дел они поселялись в качестве духов-защитников на определенных территориях, каждый – на своей собственной» [3. С. 132, 133].

¹ Мансийские слова в статье приводятся в разной транскрипции – в соответствии с цитируемым источником.

В 1930-х гг. сведения о духах манси зафиксированы В.Н. Чернецовым в ходе нескольких экспедиций, материалы которых опубликованы в 1987 [5] и широко используются исследователями. В его полевых записях многие духи «привязаны» к селениям и фамилиям. По сообщению его информанта, каждый поселок имеет своего духа (*пуных*), *пуныхи* являются предками (*опарици*) жителей поселка [5. С. 151]. В исследованиях В.Н. Чернецова, посвященных фратриальному устройству и родовому строю обских угров [6, 7], эта категория духов отнесена к родовым.

В 1980–1990-х гг. мансийские святилища изучали И.Н. Гемуев, А.М. Сагалаев, А.В. Бауло в ходе экспедиций на Северную Сосьву и Ляпин. Собранные полевые материалы положены в основу их трудов: И.Н. Гемуев, А.М. Сагалаев «Религия народа манси. Культовые места. XIX – начало XX в.» [8]; И.Н. Гемуев «Мировоззрение манси: Дом и Космос» [9]; И.Н. Гемуев, А.В. Бауло «Святилища манси верховьев Северной Сосьвы» [10]. В этих монографиях дано самое подробное описание целого ряда культовых мест (региональных, поселковых, домашних), относящихся к разным духам, и проведен их глубокий многоаспектный анализ. Материалы по мансийским святилищам и духам содержатся также в альбоме А.В. Бауло «Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века» [11]. Для темы предлагаемой статьи наиболее важны сведения о самих духах, их локализации, ареале влияния и характере связей – как с реальными людьми, так, с другими мифологическими существами.

В монографии И.Н. Гемуева, А.М. Сагалаева [8] рассматривается вопрос о возникновении культовых мест, в том числе о путях появления новых (местных) духов. Авторы пишут, что по их полевым материалам выявляются другие, кроме известных в литературе, поводы возникновения святилищ. Например, человек делает изображение того или иного божества, оказывает ему почитание вначале в доме, а затем устраивает в лесу амбарчик, переселяет духа туда, а сам становится его хранителем; при этом происходит «возвышение» домашнего фетиша, обусловленное социальным и имущественным положением владельца кумира. Еще одним способом И.Н. Гемуев и А.М. Сагалаев считают переселение духа в новое место при миграциях манси [8. С. 138–140]. Заметим, что оба этих способа ранее были указаны в труде К.Ф. Карьялайнена, упомянутого в начале статьи.

Е.И. Ромбандеева на основе собственных полевых материалов 1950-х гг. подготовила монографию «История народа манси (вогулов) и его духовная культура», которая вышла в 1993 г. [12]. Две главы книги посвящены разным категориям предков, ставшим духами-защитниками определенных местностей. О происхождении духов-предков Е.И. Ромбандеева пишет: «По нашим наблюдениям, вера в духов-покровителей берет свое начало и исходит из похоронного обряда, который следует определить первоначальной стадией в системе верования у народа манси» [12. С. 67]. В одном из разделов книги рассматриваются духи-предки манси р. Ляпин / Сыгва. Это *нйи-бтыры* ‘героини-богатыри’, которые помогли людям освоить земли и обосноваться там, где они теперь живут. Среди них выделяются первоначальные предки – шесть детей небесного бога *Торума*, и их дети, разошедшиеся по разным местностям и выступающие уже в качестве хранителей тех владений, кото-

рыми обладали первоначальные духи-покровители. Территории, где жили в далеком прошлом духи-предки, считаются священными [12. С. 50–65].

Согласно исследованию Р.К. Бардиной [13. С. 71–117], построенному на ее собственных полевых материалах и работах названных выше авторов, у манси Нижней Сосьвы и прилегающего Приобья выявляются духи-покровители разных уровней. Это духи, во-первых, представителей той или иной фамилии; во-вторых, одного или нескольких селений; в третьих, локальной группы в целом. Кроме того, у носителей одной и той же фамилии либо отдельного человека могло быть несколько духов-покровителей, в том числе почитаемых далеко за пределами данной локальной группы. Для всех перечисленных категорий характерна та или иная степень привязки к определенной местности.

В указанных работах В.Н. Чернецова, И.Н. Гемуева, А.М. Сагалаева, А.В. Бауло, Е.И. Ромбандеевой, Р.К. Бардиной термин «местные духи» не используется, но очевидно, что рассматриваемые ими родовые духи, духи-предки и духи-покровители фамилий или селений соответствуют той категории духов, которых К.Ф. Карьялайнен именует «родовыми, местными». Как сказано в начале статьи, таковыми он считал духов «почитаемых родом или более крупной общностью» (в отличие от почитаемых семей или отдельным ее членом) и привязанных к местности (в отличие от духов неба, земли, нижнего мира, лесного и водного духа, духов болезни и демонов).

Здесь уместно сказать, что вопрос о существовании рода у обских угров является дискуссионным и название «родовые духи» автор статьи употребляет, следуя терминологии цитируемых авторов. Более приемлемыми являются такие номинации местных духов, как поселковые, общегрупповые, территориальные.

Переходим к рассмотрению заявленных в названии статьи аспектов – локусов, пространства и связей местных духов.

Локус – место, расположенность объекта, т.е. местного духа. «Каждый из местных духов <...> имеет свою собственную территорию, в границах которой он лучше всего влияет на человека; на той же территории ему приносят жертвы» [3. S. 128].

Самый обширный список локусов с названиями местных духов у разных групп манси зафиксировал А. Каннисто. Приводим его по рекам – в том порядке, как они даны в источнике.

Северная Сосьва с притоками [3. S. 144–156]. Д. Непкина – *ajastōrum* 'Бог-Малой-Оби'. Д. Ялпус – *jalpūsōjka* 'Старик-Священного-Города'. Д. Нерохи – *tūlamurŋ òika* 'Старик-Священного-Хребта-*Tūlam*'. Д. Тоболдина – *tātukoŋŋ'ŋ òika* 'Старик-Середины-Сосьвы'. Р. *Jalpŋ jā* 'Священная река' (выше д. Люликары) – *pēripirŋ* 'Женский-Дух'. Р. Тапсуй – *šoxriŋòika* 'Старик-Нож' (один из семи). Д. Халпауль – *šoxriŋòika* 'Старик-Нож' (один из семи). Д. Неримовская – *šoxriŋòika* 'Старик-Нож' (один из семи). Д. Сининская (?) – *šoxriŋòika* 'Старик-Нож' (один из семи). Д. Торохпауль или Турсунтрауль – *šoxriŋòika* 'Старик-Нож' (один из семи). В верховьях Северной Сосьвы *Jalpŋ tūr* 'Священное озеро', недалеко от него – дух-защитник *ñōròika* 'Урал-Старик'. Р. *jalpŋ jā* 'Священная река' (напротив Резимовых) – *jālius òika arŋe* 'Младший-Брат-Старика-Города-*jāli*' и его жены *sakβtal'aχ ñōròika āŋi* 'Дочери-Старика-Урала-с-Верховьев-Сыгвы'. Холм у д. Люликар – *jaliūsòika*

χōntlum ūs jore ‘место города военных действий Старика-Города-jali’. Д. Анья – *χaleβ* ‘чайка’, или *χaleβ òika* ‘Старик-Чайка’. С. Няксимволь – ‘Женщина-Верховьев-Реки-*hays*’. Вблизи д. Шайтанской – *sāt òtar totma* ‘сокровища семи богатей’.

Лозьва с притоками [3. S. 156–169]. Устье р. Вижай – *janiy ēkβαy òikaγ* ‘Древние-Старуха-Старик’. Д. Гаврузина – *jāko’tl’òika* ‘Старик-Середины-Реки’. Д. Искер – *lēplatitòika* ‘Старик-Устья-Реки-Леплы’. Д. Лусмталах-пауль – *lüssmtalaχ* ‘Старик-Верховьев-Лозьвы’. Устье р. Лаплы – *laptitòika* ‘Старик-Устья-Лаплы’. Верховье р. Лозьвы – *tallmätitnāi* ‘Героиня-Середины-tallm’. Р. Ивдель – *tallmätit ušχumikβät* ‘Маленькие-Мужчины-Устья-tallm’. Р. Ивдель – *mōitās ēkβαy òikaγ* ‘Сказочные-Женщина-Мужчина’. Р. Тухта (приток р. Вижай) – *tūχtitnāi* ‘Героиня-Устья-tūχta’. Выше с. Ивдель – *jaχtl urη aki* ‘Дядя-Водопадной-Гривы’. Верховья р. Вижай – *òikašaχχl* ‘Каменный-Старик’ и *ēkβαšaχχl* ‘Каменная-Старуха’. Деревня в верховьях р. Лозьвы – *jōrnkolη òtärpīχ* ‘Княжеский-Сын-с-Самоедским-Чумом’. Верхняя Лозьва – *als ēkβα* ‘Женщина-als’. Верхняя Лозьва – *tēkōtäròika* ‘Богатырь-tēk’. Д. Першина – *lummr̥tit òika* ‘Старик-Устья-lummr̥’. Верхняя Лозьва – ‘Богиня-с-Доской-с-Железной-Кромкой’, ‘Богиня-с-Доской-с-Каменной-Кромкой’. Р. Тапс – *hārsnajēkβα*. Верхняя Лозьва – *hōliγòika* ‘Старик-Змея’ и *hōliγēkβα* ‘Старуха-Змея’ (*hōliγēkβαy-òikaγ* ‘Змеиные-Старуха-Старик’). Верхняя Лозьва – *χōntaηòtar* ‘Кондинский-Богатырь’. Скала (Денежкин Камень) – *βīχr nār χurīη òtar* ‘Богатырь-Подобный-Красному-Лосёнку’. Нижняя Лозьва – *ošt̥it̥boranš̥χ* ‘Лесной-Старик-Устья-oš̥’. Д. Рашкина – *tällm̥titnāi* ‘Женский-Дух-Устья-tällm̥’. Д. Кузина – *šōrt̥kum* ‘Мужчина-šōrt̥’, или *šōrt̥popi* ‘Дух-šōrt̥’. Д. Залётная – *ip̥i* ‘Филин’. Д. Боркина – *pull̥eōš̥anš̥χ* ‘Старик-pull̥eōš̥’. Д. Тансина – *βārkanop̥ai* ‘Героиня-βārka’. Нижняя Лозьва – *sint̥eōš̥anš̥χ* ‘Старик-sint̥e’.

Вагильск с притоком [3. S. 169–171]. Д. Кама – *kāmañš̥χ* ‘Старик-Кама’ и *kām̥naiš̥āηkou* ‘Богиня-Кама-Бабушка’. Д. Сотникова – *tontlanš̥χ* ‘Старик-tontl’ + *uš̥ur̥anš̥χ* ‘Старик-uš̥ur̥i’ и амбарчик *pol̥əmtōrum* ‘Пелымскому-Богу’ + *sāl̥əηālp̥ βorkβoχ oāš̥oβ* ‘Наш-Ширококлювый-Лесной-Ворон-Дедушка’. Д. Тынья – *tiηtōr̥ət p̥ī* ‘Сын-Бога-Тыньи’; он же – *tiηpāt suin òtar* ‘Знаменитый-Богатырь-Тыньи’. Р. Нагаль – *nüōkltit š̥āηkiēkβα* ‘Бабушка-Старуха-Устья-Нагаль’. Д. Ушпина – *p̥ēranš̥χ*. Д. Заозёрная, *ošanš̥χ* + *ālsjālp̥η* ‘Священный-Лось’. Д. Першина – *ālsjālp̥η* ‘Священный-Лось’.

Пелым [3. S. 171]. Д. Вотья – *βüt̥ə jālp̥η jālp̥η naj, m̥əyā jālp̥η jālp̥η naj* ‘Священная-Богиня-Водной-Святыни, Священная-Богиня-Земной-Святыни’.

Тавда [3. S. 172]. Д. Янычкова – *aχət̥ηət̥ò jükā t̥š̥išk* ‘Милая-Старуха-Янычкова-Озера’. Озеро Шайтанское – *ilp̥əηt̥ò jükānāt āñātš̥χ* ‘Старуха-Старик-Шайтанского-Озера’. Д. Шайтанская – *ilp̥əη āñātš̥ūχ* ‘Старик-Дух’. Д. Большие Чандуры – *ilp̥əηjükā* ‘Женщина-Дух’.

Конда с притоком [3. S. 172–191]. Д. Нахрачи – *jānik̥əp̥r āñš̥χ* ‘Мужчина-в-Большой-Шапке’ и его брат *βiš̥ōtar* ‘Маленький-Богатырь’ (он же ‘Мужчина-в-Маленькой-Шапке’). Д. Льева – *āš̥kiōtar* ‘Богатырь-āš̥ki’, *oāηəkβl̥əβoi* ‘Птица-Пня’. Д. Вурнпауль и д. Амин – *kāt̥əηnoai* ‘Женщина-Лебедь’. Д. Амин – ‘Старик-Орёл’. Д. Евра – *jīβərnaj* ‘Героиня-Евры’. Д. Турпала – Старуха-loap̥ər + Старуха-Турпалы. Д. Сатыга – *oim̥ənoanš̥aχ*. Д. *āy̥ərp̥ēβl* – жена духа *oim̥ənoanš̥aχ*. Д. Пантрашкина – *hōltlam̥ōanš̥χ* ‘Старуха-Пантрашкиной’. Д. Ёлскина – *toβl̥əη āñš̥χ* ‘Крылатый-Старик’. Д. Луеши –

брatья *ās̄n̄on̄ioāńš̄x* ‘Старик-Продырявленной-Сосны’ и *ūs̄ənp̄ēbloāńš̄x* ‘Старик-Города-Деревни’. Д. Леуши и д. Пашня – Огнерукая-Женщина, Пламенерукая-Женщина, наша Бабушка-Старуха. Д. Леуши – «Богатырь-*mos*, гневный сын, Богатырь-*mos*. Д. *əytr̄āβl* на р. Тап – *sap̄ərs̄ ańš̄x* ‘Старик-*sap̄ərs̄*’, или *β̄ōtańš̄x* ‘Старик-Ветер’. На Винтье, *χ̄β̄aĩχ̄β̄ār̄əŋ̄ōāńš̄x* ‘Старик-Холма, Города’ + *χ̄or̄χ̄ip̄ip̄i* ‘дух шуки’. Д. Каврья – *ǰəŋkk̄ōβ̄lōāńš̄x* ‘Старик-*ǰəŋkk̄ōβ̄l*’.

В монографии Е.И. Ромбандеевой содержатся названия известных ей духов-предков манси (в основном, ляпинских / сыгвинских), только на мансийском языке [12. С. 74–80]. Приводим их в том порядке, как они даны в источнике.

Д. Хурумпауль – *Алы р̄ōц̄ акийыг̄ āквыг̄*. Устье Оби – *Āвт̄ ōтыр̄*. Низовья Сосьвы, *Āяс̄ ōйка*. Р. В̄ōр-я – семь братьев *В̄ōр-я ōтыр̄*. Р. Ёвтым с̄ōс – *Ėвтым̄ с̄ōс̄ ялпы̄ŋ ōтыр̄ пыг̄*. На Оби – *Калтац̄ эква*. Д. Мань-я – *Кассум̄ вор-сяк хурӣŋ тит̄ ōтыр̄*. Д. Хошлог – *Как̄ŋпӯŋк̄ ōйка*. Д. Мувын̄тес – *П̄āст̄ ōйка*. (Без указания места) – *К̄āсум̄ н̄āй āги*. Д. Ломбовож – *Л̄ōны̄ŋ ūс̄ ōйка*. Д. Луски – *Л̄ūскӣ ōйка*. Приток р. Лозьвы – *Л̄ūссум̄ вит̄ ялпы̄ŋ ōтыр̄*. (Без указания места) – *Л̄ūссум̄ талих̄ с̄āт̄ ōтыр̄*. Верховья Лозьвы – *Л̄ūссум̄ талих̄ Н̄ёр̄ ōйка*. Устье р. Лэплы – *Л̄эпла̄ с̄ūнт̄ ōйка*. Селение Белогорье на Оби – *Мир̄ сусн̄э хум̄*. Верховья Сыгвы (?) – *Мисн̄э*. Д. Хошлог – *Пайпы̄ŋ ōйка*. Верховья Сыгвы – *Мисхум̄ ōйка*. (Без указания места) – *М̄ōц̄н̄э*. Устье Сыгвы – *М̄ōц̄хум̄ ōйка*. Р. Сукур-я, д. Нанкыт̄ся – *М̄ēŋк̄в̄*. Верховья Сыгвы – *Н̄ёр̄ ōйка* + *Н̄ёр̄ эква*. Д. Люлиц̄ вор в устье Сыгвы – *Н̄ēх̄с̄с̄ов̄ х̄ур̄п̄ т̄ēнт̄ы̄ŋ ōтыр̄*. Д. Ханылсам на Верхней Сосьве – *Н̄ярс̄ н̄āй̄ эква*. Д. Няксимволь – *Н̄ях̄ц̄ам̄воль̄ н̄āй̄*. (Без указания места) – *Н̄ях̄ц̄ам̄воль̄ ōтыр̄ пыг̄*. (Без указания места) – *Н̄ях̄ц̄ам̄воль̄ тулям̄ ур̄ŋ ōйка*. Д. Хорнпавл – *Ōтыр̄ пыг̄*. Д. Палья – *П̄āля̄ ōйка*. Верховья р. Сорахта – *П̄āйпы̄ŋ ōйка*. Д. Хошлог – сестра *Сак̄в̄талих̄ м̄āхум̄* и её муж. Д. Мувын̄тес на р. Сыгве – *П̄āк̄в̄ п̄ōсӣ войкан̄ ōтыр̄ Сак̄в̄-я*. Р. Пелым – *Полум̄ т̄ōрум̄*. Д. Пёткас – *Полум̄ т̄ōрум̄ ōйка пыг̄*. (Без указания места) – *Сак̄в̄ с̄ūнт̄ т̄ōрум̄ пыг̄*. Верховья Сыгвы – *Сак̄в̄ талих̄ ōйка*. Р. Саня-я – *Саня̄ ōйка*. (Без указания места) – *С̄ōп̄ак̄л̄ōм̄т̄ тур̄ котиль̄ ōйка*. (Без указания места) – *С̄ōр̄нӣŋ х̄ōрт̄хан̄ хурӣŋ н̄āй̄*. Д. Мувын̄тес на р. Сыгве – *С̄ōр̄нӣŋ пир̄ва̄ хурӣŋ*. Д. Хартым – *С̄уй̄ ōйка I*. Д. Няксимволь – *С̄уй̄ ōйка II*. Д. Хошлог + Мувын̄тес – *С̄уй̄ур̄ эква*. Д. Ясунт̄ паул (р. Сыгва) + Тапыс̄ + Яныг̄ пауль (верховья Сосьвы) + р. Сёртан – *С̄ēх̄рӣŋ*. Д. Манья на р. Сыгва – *С̄ял̄гол̄н̄ āпа̄ŋ тит̄ ōтыр̄*. Р. Палья (приток Сосьвы) – *С̄яры̄с̄ьны̄л̄ т̄ēтым̄ с̄ат̄ ōтыр̄*. Средняя Сосьва – *Т̄āг̄т̄ котиль̄ ōйка*. Озеро у д. Сопакломт – *Т̄āг̄т̄ котиль̄ ōйка пыг̄*. Д. Ломбовож – *Т̄ōр̄м̄ кол̄āвӣ ур̄н̄э̄ м̄āхум̄*. Д. Няксимволь – *Тулям̄ ур̄ŋ ōйка*. Верховья Сосьвы – *Т̄аг̄т̄ т̄āлих̄ Н̄ёр̄ ōйка*. Д. Теги – *Т̄эк̄ ōтыр̄*. Д. Мувын̄тес – *Х̄ōнт̄ т̄ōр̄м̄ ōйка*. Д. Ясунт̄ – *Хуль̄ ōтыр̄ ōйка*. Т̄āпыс̄ с̄ūнт̄ + многие места Сосьвы и Сыгвы – *Щ̄ох̄рӣŋ ōйка*. С. Игрим – *Я̄ер̄им̄ т̄ūr̄ пат̄та̄ ōйка*. Д. Ялйус̄ павыл – *Я̄л̄й̄ус̄ ōйка*. Д. Ёвтым с̄ōс̄ (Верхняя Сосьва) – *Я̄лпы̄ŋ ōтыр̄ пыг̄*. Р. Сбрахт – *Я̄ т̄альх̄ акиян̄ув̄*.

Р.К. Бардина выявила фамильных (родовых) и общегрупповых духов-покровителей, почитаемых у манси Нижней Сосьвы и прилегающего Приобья. В сводном списке (цитируется ниже) их названия даны только на мансийском языке [13. С. 117].

Фамильные (родовые): *Ах̄в̄т̄ас̄-ойка*, *Емын̄-тор̄-ойка*, *Кал̄тӣц̄-эка*, *Кал̄тӣц̄-ойка* (муж *Кал̄тӣц̄-эки*), *Кол̄-сыс̄-ойка* (*Ев̄-тым̄с̄-ойка*), *Кон̄сын̄г̄-ойка*

(*Ялп-ус-ойка*), *Кук-кук-эка*, *Куль-отыр*, *Куртынг-ойка*, *Мань-отыр* (*Асталях-отыр*, *Алы-хум*, *Нир-осыт*, *пум-осыт Мань-отыр*) – *Мир-суснэ-хум*, *Миш-хум-ойка*, *Навыр-тонх-ики*, *Нялк-сам*, *сорт-сам Мань-отыр*, *Нярас-най-эка*, *Овас-вот-ойка* / *Луи-вот-ойка*, *Павлын-ойка*, *Павлын-эка*, *Пак-посивойкан-отыр*, *Паит-ойка*, *Паит-эка*, *Пойтек-ими*, *Полум-торум-ныг* – *Полум-торум*, *Раты-ойка*, *Сат-ёрынг-тагыл-кол*, *Сат-мил-тайтун-отыр*, *Тайт-котиль-эка*, *Товлынг-ойка* – орел, *Товлынг-ойка* – филин, *Товлынг-ойка* – чайка, *Тулям-урынг-ойка*, *Ялпус-ойка-ныг*, *Ялы-ус ойка*.

Среди фамильных (родовых) духов имеются **общегрупповые**: *Консынг-ойка* (*Ялпус-ойка*), *Полум-торум*, *Полум-торум-ныг*.

Локализация перечисленных духов и русские переводы их названий указаны Бардиной при анализе фамильного состава селений [13. С. 71–113]. Приведем некоторые примеры.

Д. Ялпынг-павл – *Луи-вот-ойка* ‘Северного-Ветра-Мужчина’. Д. Тояпавыл – *Мань-Отыр* ‘Младший-Богатырь’ (он же *Мир-Сусне-Хум* ‘За-Миром-Следящий-Человек’). Д. Ялп-ус (Вежакары) – *Ялп-ус-ойка* ‘Священного-Города-Мужчина’ (он же *Консынг-ойка* ‘Когтистый-Мужчина’). Д. Комудваны – *Най-эка* ‘Огонь-Женщина’ + *Павлын-ойка* ‘Мужчина-Селения’. Д. Нарыкары – *Постынг-ус-ойка* ‘Знакового-Города-Мужчина’. Д. Резимово – *Най-эка* ‘Огонь-Женщина’. Д. Верхние Нарыкары – *Товлынг-ойка* ‘Крылатый-Мужчина’ + *Павлынг-эка* ‘Женщина-Селения’. Юрты Аренинские, *Полум-Торум* ‘Пелымский-Бог’. Д. Суреи – *Полум-Торум-Пыг* ‘Сын-Полум-Торума’. Протока Лапорская – *Али-хум* ‘Верховский-Человек’ (он же – *Мир-Сусне-Хум* ‘За-Миром-Следящий-Человек’). Д. Шайтанка – *Ахтас-эка* ‘Камень-Женщина’ + *Калтиц-эка* ‘Женщина-Калтац’ + *Калтиц-ныг* ‘Сын-Калтац’ (он же – *Мир-Сусне-Хум* ‘За-Миром-Следящий-Человек’) + *Ай-Ас-ойка* ‘Малой-Оби-Старик’.

Итак, в приведенных выше источниках отражены локализация и названия местных духов всех групп манси: Северная Сосьва с притоками, Лозьва с притоками, Вагильск с притоками, Пелым, Тавда и Конда с притоком (А. Каннисто); Ляпин / Сыгва (Е.И. Ромбандеева); Нижняя Сосьва с Приобьем (Р.К. Бардина). Это локализация двоякого рода: во-первых, местоположение самого духа, во-вторых, конкретная территория его почитания. Как явствует из приведенных списков, указанные признаки не всегда совпадают, и это хорошо прослеживается при анализе пространства местных духов.

Пространство. Религиозные верования порождают понятие сакрального пространства, в нашем случае это ареал влияния и почитания местных духов. Напомним, что к таковым относятся поселковые, общегрупповые, территориальные духи. Из материалов А. Каннисто следует, что деятельность местных духов «ограничивается определенной, большой или маленькой географической территорией, население которой их и почитает. Однако в границах территории почитания можно заметить непостоянство, так как некоторым местным духам поклоняются и в других местах так же, как на их собственной территории» [3. С. 128]. Из того же источника приведем пример пространственного соотношения почитаемости **поселкового духа** + места его обитания.

«На Средней Конде, в д. Леуши в свое время жили братья с именами *õñšx* и *šõræn*. У них на р. Маленькой была *ãñonipēβl* ‘Деревня-Продырявленной-

Сосны', а на р. Леуши <...> примерно в трех верстах от вышеназванной – рыбацкая деревня под названием *ūsənpēβl* 'Город-Деревня'; еще и сейчас они принадлежат жителям д. Леуши. Упомянутые деревни находятся примерно в 15 верстах от д. Пашня. После смерти братьев их почитали как духов и называли *āsənoiańšx* 'Старик-Продырявленной-Сосны' и *ūsənpēβloańšx* 'Старик-Города-Деревни'. Названные деревни позднее были покинуты, и на их месте больше не рыбачат. В *ūsənpēβl* имеется жертвенный амбар <...> в *āsənoipēβl* жил уже вымерший род под названием Копинов. В Леушах, кроме того, жил также род под названием Оскин» [3. S. 189].

Далее в источнике говорится о других духах, почитаемых жителями д. Леуши, и д. Пашня, где также жили «леушинцы». У них был дух-защитник (*ripri*): «Женщина в виде русской куклы, женщина в виде вогульской куклы, огнерукая женщина, пламенерукая женщина, наша Бабушка-Старуха. Раньше у нее было там два амбара, по одному на каждом конце деревни. Третий амбар был в Пашне. <...> В д. Леуши есть также мужской дух, к которому обращаются так: 'Богатырь-*mos*, гневный сын, Богатырь-*mos*, гневающийся сын, добрый сын нашего дедушки, сын пяти лесных котлов, сын шести лесных котлов'. У него нет и, насколько известно, не было жертвенного амбара. Ему поклоняются в лесу, а именно ему посвящена большая лиственница <...> находящаяся примерно в 40 верстах от Леушей. Кроме того, около охотничьей избышки мужчины по имени Пурчин есть два-три амбара <...> в которых хранятся пожертвования для названного духа, например платки и куски ткани» [3. S. 189–190].

Итак, в одном и том же селении (Леуши) почитаются четыре духа: два брата *āsənoiańšx* 'Старик-Продырявленной-Сосны' и *ūsənpēβloańšx* 'Старик-Города-Деревни' + *ripri* огнерукая женщина, пламенерукая женщина, наша Бабушка-Старуха + Богатырь-*mos*, гневный сын, Богатырь-*mos*, гневающийся сын. Но пространство их почитания охватывает и другие деревни, принадлежащие жителям Леушей: *āsənoipēβl* + *ūsənpēβl* + Пашня. Можно определить в конкретных цифрах и охват пространства почитания, исходя из указанных расстояний между селениями (3, 15, 40 верст).

Пространственная схема местонахождения указанных духов и местожительства его почитателей выглядит так. Духи-братья *āsənoiańšx* и *ūsənpēβloańšx* жили в двух разных селениях (теперь покинутых), но не в д. Леуши, где они почитаются. Женский дух «Огнерукая женщина», надо полагать, располагался в селениях Леуши и Пашня, в которых находились и его святилища – «жертвенные амбары»; здесь же проживали и почитатели указанного духа. Святилище почитаемого в д. Леуши мужского духа Богатыря-*mos* находилось в лесу, в 40 верстах от селения, т.е. дух и его почитатели разделены в пространстве. К пространству духа можно отнести и амбары с жертвованиями для него, но только косвенно, так как здесь же хранятся и бытовые припасы.

Четкое представление о соотношении пространства почитаемости **общегруппового** духа + места его обитания у обских манси можно получить из книги Р.К. Бардиной [13]. У группы манси *Ялтус махум* 'Люди священного городка', проживающей в селениях Вежакары, Комудваны и Проточное в бассейне Сосьвинского Приобья, был общий дух-покровитель *Консынг-ойка* 'Когтистый-Мужчина' (он же – *Ялтус-ойка* 'Священный-Мужчина'). Его свя-

тилище *Ялп-ус* 'Священный город', или *Лув-ус* 'Лошадиный город', расположено напротив Вежакар, на другом берегу Оби. Кроме того, духом-покровителем всей группы был *Павлынг-ойка* 'Мужчина-Селения'. Его статус общегруппового духа подчеркивался в обращении к нему: «*Хурум павыл, нила павыл уруп ац* 'Три села, четыре села охраняющий отец'». Он же являлся фамильным (родовым) духом Савиных, живущих в Комудванах. Изображение духа хранилось в священном амбаре за домом одного из носителей этой фамилии [13. С. 71, 76]. Заметим, что в названии духа обозначен поселковый статус («Мужчина-Селения»), а в обращении к нему – общегрупповой статус («Три села, четыре села охраняющий отец»).

Территориальные местные духи фигурируют практически во всех работах, посвященных мировоззрению обских угров. Так, согласно мифологическим текстам северных манси начало жизни в землях, где они проживают, положили дети *Торум*'а. Отец спустил с неба своих детей на землю, где они разошлись каждый на свою территорию. Здесь их стали почитать как выдающихся первопредков. На Пелыме это *Полум-Торум* 'Пелымский-Бог'; в верховьях Северной Сосьвы – *Нярас-Най-Эква* 'Болотных-Кочек-Женщина'; на средней Сосьве – *Тагт-Котиль-Ойка* 'Середины-Сосьвы-Мужчина'; в низовье Северной Сосьвы с Приобьем – *Ай-Ас-Ойка* 'Малой-Оби-Мужчина', на Сыгве / Ляпине *Нёр-Ойка* 'Горный-Мужчина'; на Оби (д. Теги, где сейчас живут ханты) *Тэк-Отыр* 'Тегинский-Богатырь' [12. С. 50–65; 14. С. 105].

Существуют представления о первоначальном местопребывании и пространственных перемещениях этой категории территориальных духов-первопредков + их святилищ. Одним из примеров перемещения, вызванного разными обстоятельствами, служит *Ай-ас-Торум* 'Бог-Малой-Оби', или *Ай-ас-ойка* 'Мужчина-Малой-Оби'. Как человеческий герой он жил в Березово на Северной Сосьве, а с появлением людей поселился в качестве духа в д. Непкиной вблизи Березова (по другим сведениям – на Малой Оби). Для сокрытия святилища от русских его в XVII в. перенесли в д. Шайтанку, а в начале XX в. из-за появления здесь сыльных – в селение Малеевские [3. С. 132, 144; 13. С. 111].

Таким образом, у манси выявляются разные варианты пространственных границ почитания того или иного духа. В одних случаях в селении почитается только один дух, т.е. здесь его «единоличное» пространство. В других случаях, когда в одном и том же селении почитаются разные местные духи, их пространство является общим. Еще более широкое пространство «принадлежит» духам, почитаемым в нескольких селениях (локусах). Но самые обширные ареалы почитания связаны с территориальными духами-первопредками, о чем речь пойдет ниже.

Связи. В этом разделе рассматривается характер взаимоотношений определенного местного духа манси с другими духами, а также с людьми. Краткие сведения такого рода приводит В.Н. Чернецов. Некоторые родовые предки именуются *Торум*'ами. Они выступают как братья и сестры, являясь сыновьями и дочерьми *Нуми-Торума* и *Калтась*. Они связаны с другими родами, где также почитались, причем предки этих родов считались их сыновьями или дочерьми. Например, *Полум-Торум* имел священное место в верховьях р. Пелым в селении Пуп-павыл. Род Мониных в селениях Петкаш и Резимовском на Северной Сосьве считал его сына своим *пупых* / предком. Другой сын *Полум-Торума* почитался в Нильдинских, третий – в Новинских и

Сурейских на Малой Оби. Другой пример – с *Ай-Ас-Ойк*’ой. Его сын *Халев-Ойка* считался духом-предком в д. Оурья на Северной Сосьве; другой сын – *Хонт-Отыр* почитался в д. Мункес на р. Ляпин; третий сын – *Ай-Ас-Торум-Пыг* считался предком в селении Лошки на Ляпине [6. С. 23–24].

Самый представительный материал по связям местных духов (духов-предков) изложен в книге Е.И. Ромбандеевой [12]. Из него следует, что большинство духов имели между собой родственные связи. Первоначальные духи-покровители больших территорий – *Полум-Торум*, *Нярас-Най-Эква*, *Тәгт-Котиль-Ойка*, *Ай-Ас-Ойка*, *Нёр-Ойка* – были **детьми** верховного бога Торума. В свою очередь, **дети** этих первоначальных духов-покровителей «разошлись по разным уголкам земли и являются уже хранителями местности и людей тех владений, которыми обладали их отцы или матери». Это *най-отыры*, которые помогли людям освоить земли и обосноваться там, где они теперь живут. *Най-отыры* являются хозяевами узколокальной местности – деревни, города, но в то же время находятся в подчинении одного из самых старших, первоначальных духов-покровителей [12. С. 58–59]. Связи между *най-отыр*’ами нередко носили воинственный характер, они отвоевывали чужие территории и становились там духами-покровителями. Как считает Е.И. Ромбандеева, такие столкновения говорят о взаимодействиях, связях и контактах далеких предков манси.

Проследим характер связей местных духов на примере *Тәгт-Котиль-Ойки*. Его сыновья являются духами-покровителями в следующих местностях: первый – *Суй-Ойка* в д. Хартум; второй – *Луски-Ойка* в д. Луски; третий – *Ягрим-Тур-Котиль-Ойка* у д. Игрим; четвертый – напротив устья Сыгвы на Люлин-воре; пятый – *Палья-Ойка* по р. Манья у Пальи; шестой – *Тур-Котиль-Ойка* у д. Сопакломт. *Тәгт-Котиль-Ойка* враждебно отнесся к семи богатырям *Я-Талих-Сат-Отыр*, пришедшим с верховьев Оби и поселившимся у д. Хохан, он сломал их железный замок. Семь богатырей двинулись вверх по Северной Сосьве, затем по Сыгве / Ляпину; здесь они обосновались по речушке Сорахта, их место поклонения – у д. Ломбовож. Другие семь богатырей с Лозьвы совершали походы по Сосьве и на обратном пути «прихватили» с собой дочь *Тәгт-Котиль-Ойки* в жены для своего младшего брата [12. С. 59–61]. Если группа лозьвинских богатырей действовала и почиталась как единое целое, то другие семеро братьев были рассеяны и почитались раздельно. Выше приводились сведения А. Каннисто о местных духах-братьях *šoxriñòika* ‘Старик-Нож’ в разных локусах: на р. Тапсуй, в селениях Халпауль, Неримовска, Сининская, Торохпауль. Р.К. Бардина сообщает, что в д. Нирус-пауль (низовья Северной Сосьвы) почитался *Чохрын-ойка* ‘Нож-старик’ [13. С. 109].

О вариантах появления местных духов-предков повествуется в мифологическом предании, записанном В.Н. Чернецовым у обских манси [15. С. 433]. Человек отправился на поиски пропавшего изображения сына *Полум-Торума* и обнаружил его у лесного мыса. Спросил у духа-предка, сделает ли он это место родным, после чего основал здесь д. Сури, а когда половина жителей переселились в новое место, духа-предка перенесли туда. В другую деревню (Ильпи-пауль) пришел человек с р. Ляпин, почитавший духа Крылатый-Старик. Еще в одном селении на Оби живут люди, пришедшие с р. Сосьва, их предок – дочь *Нярас-Най-Эквы*, «Великой женщины из селения Хангласам».

По другим сведениям, духи-покровители сами определяли место своих владений. На месте обской деревни *Тоя-навыл обитало несколько духов-покровителей, которые «держали совет» и разделились – кто какой землей пойдет управлять* [13. С. 80].

В одном и том же локусе могла произойти смена местного духа. Такая ситуация в д. Ясунт описана И.Н. Гемуевым и А.М. Сагалаевым со ссылкой на материалы Чернецова. Жители селения почитали своим предком «старика озера вершины р. Ляпин», но когда у хранителя этого духа не оказалось наследника, «покровителем» стал *Куль-Отыр*, для которого было создано культовое место [8. С. 139].

Отношение людей к местным духам проявляется в их почитании, основными формами которого является устройство святилищ и жертвоприношение в них. Подробные сведения об этом находим в монографиях И.Н. Гемуева, А.М. Сагалаева, А.В. Бауло [8–10]. Существовала и такая форма связи, как гостевание: например, люди с Сосьвы и Ляпина возили своих *най-ōтыр*’ов на Лозьву, к святилищу вышеупомянутых лозьвинских богатырей. В противоположность этому существовал запрет на приближение к духу, это имело место в отношении «очень священной» горы – святилища *Нёр-Эквы* [12. С. 61, 76].

Приведенные в статье материалы рисуют общую картину представлений о местных духах (духах-предках) у разных групп манси. Основу представлений составляет общемансийская мировоззренческая концепция о происхождении этих персонажей, об их структуре и взаимоотношениях. Обширный перечень духов-предков демонстрирует, с одной стороны, их локализацию и, с другой стороны, широкий пространственный ареал почитания наиболее значительных из них.

Литература

1. *Karjalainen K.F.* Die Religion der Jugra Völker / FFC. 63. Helsinki : Porvoo, 1922. Bd. II. S. 29–227.
2. *Карьялайнен К.Ф.* Религия югорских народов / пер. с нем. Н.В. Лукиной. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1995. Т. 2. С. 25–170.
3. *Materialien zur Mythologie der Wogulen* / Gesammelt von Artturi Kannisto; bearbeitet und herausgegeben von E.A. Virtanen und Matti Liimola. Helsinki : Suomalais-Ugrilainen seura, 1958. 443 S.
4. *Virtanen E.A., Liimola Matti.* Vorwort // *Materialien zur Mythologie der Wogulen* / Gesammelt von Artturi Kannisto; bearbeitet und herausgegeben von E.A. Virtanen und Matti Liimola. Helsinki : Suomalais-Ugrilainen seura, 1958. S. 7–9.
5. Источники по этнографии Западной Сибири / сост. Н.В. Лукина, О.М. Рындина. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1987. 284 с.
6. *Чернецов В.Н.* Фратриальное устройство обско-югорского общества // Советская этнография. 1939. № 2. С. 20–42.
7. *Чернецов В.Н.* К истории родового строя у обских угров // Советская этнография. 1947. Т. 6–7. С. 159–183.
8. *Гемуев И.Н., Сагалаев А.М.* Религия народа манси. Культовые места (XIX – начало XX в.). Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1986. 192 с.
9. *Гемуев И.Н.* Мировоззрение манси: Дом и Космос. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1990. 232 с.
10. *Гемуев И.Н., Бауло А.В.* Святилища манси верховьев Северной Сосьвы. Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1999. 239 с.
11. *Бауло А.В.* Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века. Этнографический альбом. Ханты-Мансийск; Екатеринбург : Баско, 2013. 208 с.

12. Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура (по данным фольклора и обрядов). Сургут : АИИК «Северный дом» : Сев.-Сиб. кн. изд-во, 1993. 208 с.
13. Бардина Р.К. Угорское население Нижнесосвинского Приобья (XVIII–XXI века). Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2011. 291 с.
14. Попова С.А. В.Н. Чернецов и «танцы духов [богов]» в Вежакарах: взгляд через столетие // Вестник Томского государственного университета. История. 2016. № 5 (43). С. 105–108.
15. Мифы, предания, сказки хантов и манси / сост., предисл. и примеч. Н.В. Лукиной. М. : Главная редакция восточной литературы ИПКО «Наука», 1990. 568 с.

Nadeshda V. Lukina, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: lunv@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 274–286.

DOI: 10.17223/2220836/42/25

LOCAL SPIRITS OF THE MANSI PEOPLE: LOCI, SPACE, TIES

Keywords: Mansi people; local spirits; location; area of worship; ties.

The article is prepared on the base of works by K.F. Karjalainen, A. Kannisto, V.N. Chernetsov, E.I. Rombandeeva, R.K. Bardina, I.N. Gemuev, A.I. Sagalaev, A.V. Baulo. Based on the classification of Karjalainen, the author refers the ancestral (family), village and territorial spirits to the local spirits. By their origin, they are famous ancestors, founders of villages, former personal spirits, and sons of the supreme god Numi-Törum. The list of local spirits fixed on the rivers Severnaya Sosva with Ob region, Lyapin / Sygva, Lozva, Pelym, Tavda, Vagilsk, and Konda is given. They are linked to specific loci: villages, forest areas, or water basins. This localization is of two kinds: both the location of the spirit itself and the territory of its worship. These signs do not always coincide.

Different variants of the spatial boundaries of worship of a concrete spirit are revealed among the Mansi people. In some cases, only one spirit is worshipped in a village, in other words, it has here "sole" space. In other cases, when different local spirits are worshipped in the same village, their space is common. An even wider area "belongs" to the spirits worshipped in several villages (loci). The most extensive areas of worship were formed by the territorial ancestor spirits.

Most of the local spirits were related to each other. This is most clearly demonstrated by the significant territorial spirits which are considered the children of Numi-Törum – Polum-Törum, Nyaras-Näy-Ekva, Tägt-Kotil-Öjka, Äj-Äs-Öjka, and Nyor-Öjka. In turn, the children of these original patron spirits dispersed to different parts of the Mansi land, becoming the guardians of both the area and the people living in it. These are the näj-otyrs that helped people to settle where they now live. They are the masters of loci (villages, towns) and are subordinate to one of the most senior original patron spirits. Thus, the sons of Tägt-Kotil-Öjka are the patron spirits in several villages on the Severnaya Sosva River, as well as on the Manya River. Seven bogatyr brothers from the Lozva River made military campaigns over the Sosva River. The ties between the näj-otyrs were often of a warlike nature. They conquered other people's territories and became patron spirits there.

The materials presented in the article draw a general picture of the representations about local spirits (ancestral spirits) among different groups of the Mansi people. The basis of these representations is the general Mansi worldview concept about the origin of these characters, about their structure and relationships. The extensive list of ancestral spirits demonstrates, on the one hand, their localization and, on the other hand, the wide spatial area of worship of the most significant of them.

References

1. Karjalainen, K.F. (1922) *Die Religion der Jugra Völker*. FFC. 63. Vol. 2. Helsinki; Porvoo: [s.n.]. pp. 29–227.
2. Karjalainen, K.F. (1995) *Religiya yugorskikh narodov* [Religion of the Ugra peoples]. Vol. 2. Translated from German by N.V. Lukina. Tomsk: Tomsk State University. pp. 25–170.
3. Kannisto, A. (1958) *Materialien zur Mythologie der Wogulen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen seura.
4. Virtanen, E.A. & Liimola, Matti. (1958) Vorwort. In: Kannisto, A. *Materialien zur Mythologie der Wogulen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen seura. pp. 7–9.
5. Lukina, N.V. & Ryndina, O.M. (1987) *Istochniki po etnografii Zapadnoy Sibiri* [Sources on the ethnography of Western Siberia]. Tomsk: Tomsk State University.

6. Chernetsov, V.N. (1939) Fratrial'noe ustroystvo obsko-yugorskogo obshchestva [The phratrial structure of the Ob-Ugra society]. *Sovetskaya etnografiya*. 2. pp. 20–42.
7. Chernetsov, V.N. (1947) K istorii rodovogo stroya u obskikh ugrov [On the history of the tribal system among the Ob Ugrians]. *Sovetskaya etnografiya*. 6–7. pp. 159–183.
8. Gemuev, I.N. & Sagalaev, A.M. (1986) *Religiya naroda mansi. Kul'tovye mesta (XIX – nachalo XX v.)* [The religion of the Mansi people. Places of worship (19th – early 20th centuries)]. Novosibirsk: Nauka.
9. Gemuev, I.N. (1990) *Mirovozzrenie mansi: Dom i Kosmos* [Mansi worldview: Home and Space]. Novosibirsk: Nauka.
10. Gemuev, I.N. & Baulo, A.V. (1999) *Svyatilishcha mansi verkhov'ev Severnoy Sos'vy* [Mansi sanctuaries of the upper reaches of the Northern Sosva]. Novosibirsk: SB RAS.
11. Baulo, A.V. (2013) *Svyashchennye mesta i atributy severnykh mansi v nachale XXI veka. Etnograficheskiy al'bom* [Sacred places and attributes of the northern Mansi in the early 21st century. An ethnographic album]. Khanty-Mansiysk; Ekaterinburg: Basko.
12. Rombandeeva, E.I. (1993) *Istoriya naroda mansi (vogulov) i ego dukhovnaya kul'tura (po dannym fol'klora i obryadov)* [The history of the Mansi (Voguls) people and their spiritual culture (according to folklore and rituals)]. Surgut: Severnyy dom; Severo-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo.
13. Bardina, R.K. (2011) *Ugorskoe naselenie Nizhnesos'vinskogo Priob'ya (XVIII–XXI veka)* [The Ugrian population of the Nizhneosvinsk Ob region (the 18th – 21st centuries)]. Novosibirsk: SB RAS.
14. Popova, S.A. (2016) V.N. Chernetsov and “The dances of Spirits [Gods]” in the Vezhakarakh: a Look through a Century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 5(43). pp. 105–108. (In Russian). DOI: 10.17223/19988613/43/22
15. Lukina, N.V. (1990) *Mify, predaniya, skazki khantov i mansi* [Myths, legends, fairy tales of the Khanty and Mansi]. Moscow: Nauka.

УДК: 130.2+379.851+719

DOI: 10.17223/22220836/42/26

В.В. Новосельская

ВОЗМОЖНОСТИ И ПРАВОВЫЕ ОСНОВАНИЯ АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАК РЕСУРСА ТУРИСТСКОЙ ОТРАСЛИ КРЫМА

В настоящее время культура в целом и культурное наследие в частности все чаще выступают в качестве весомого ресурса духовного и социально-экономического развития государств и регионов. В исследовании подчеркивается необходимость использования потенциала культурного наследия в сфере туризма Республики Крым. Особое внимание в работе уделено оценке соответствующей нормативно-правовой базы Российской Федерации и Республики Крым, рассмотрены особенности репрезентации культурного наследия Крыма. Отмечается, что культурное наследие сегодня становится дополнительным стимулом и ресурсом развития территорий, формирующим особый региональный вектор социокультурного, политического и экономического развития.

Ключевые слова: культура, культурный туризм, культурное наследие, культурный потенциал, социокультурная политика.

В настоящее время одной из самых актуальных задач социокультурной политики Российской Федерации является решение проблем сохранения и актуализации культурного наследия как важнейшего фактора духовной и материальной жизнедеятельности людей. Именно культура и культурное наследие позволяют людям сохранить историческую память, национальную идентичность, приобщиться к лучшим творческим достижениям разных народов, осознавать свою причастность к общечеловеческим ценностям современной цивилизации. Однако сегодня, когда мир шагнул в постиндустриальную эпоху, культура в целом и культурное наследие в частности все чаще выступают и в качестве весомого ресурса духовного и социально-экономического развития государств и регионов.

В международной и отечественной практике термин «культурное наследие» рассматривается как «совокупность всех объектов и явлений материальной и нематериальной (духовной) культуры народа, народности, этнической группы, созданных прошлыми поколениями и передающихся следующим поколениям» [1]. Данные объекты и явления имеют общечеловеческую ценность и выступают фундаментом, на котором зиждутся культурная самобытность и национальное единство.

Сегодня культурное наследие называют «духовным богатством нации» [2. С. 6], оно является важным фактором осуществления межкультурных коммуникаций и межкультурного взаимодействия, установления взаимопонимания как между народами, так и между государствами, сохранения человечества как такового.

Кроме того, культурное наследие – это не только духовное, но и материальное богатство, которое при умелом использовании может стать незаменимым ресурсом экономического развития соответствующих территорий, реги-

онов, стран, а потому требует особо бережного и адекватного отношения. «Сохранение объектов культурного наследия в современных условиях, связанных с глобальными изменениями в жизни человека, общества, окружающей среды, кардинальными переменами в социально-экономической сфере, появлением новых угроз антропогенного, экологического, техногенного характера, – как отмечают современные исследователи Н.М. Боголюбова и Ю.В. Николаева, – является далеко не новой темой, но актуальной и по сей день» [2. С. 6].

Для России и Крыма вопросы сохранения и развития культурного наследия всегда были значимы, но особую актуальность обрели в результате событий 2014 г. – *воссоединения Крыма с Россией* и введения в отношении Крымской республики разнообразных мер «санкционного» характера, что вызвало активный поиск дополнительных ресурсов регионального развития – в том числе и в сфере культуры.

Согласно развиваемому в данной статье подходу, в современных условиях культурное наследие может быть не только неотъемлемой частью истории, хранителем духовности и т.п., но и выступать источником развития стран и конкретных регионов и территорий. При этом следует исходить из того, что само по себе культурное наследие, без «задействования» в разнообразных социокультурных практиках, выступать фактором регионального развития не может.

Поэтому не случайно, если обратиться к соответствующим научным исследованиям и нормативно-правовой базе Российской Федерации, можно отметить тот факт, что отношение к культуре и культурному наследию сегодня приобретает все более прагматическую направленность. Так в проекте Федерального закона «О культуре в Российской Федерации» отмечается, что развитие культуры и актуализация «исторического и культурного наследия, творческого развития, распространения и популяризации культуры» напрямую связаны с развитием культурного туризма [3].

Необходимость привлечения культурного наследия к социально-экономическому развитию подчеркивается многими учеными, акцентирующими внимание на том, что возможности культурного наследия заключаются не только в определении духовного и идеологического вектора воспитания «новых поколений граждан страны и воспроизводства интеллигенции», но и использовании его как ресурсного основания экономики государства [4. С. 385].

Таким образом, культурное наследие в современном обществе представляет собой уникальный ресурс государств и регионов (политический, экономический, социальный, образовательный и пр.), а наиболее известные культурные памятники зачастую выступают «визитной карточкой» той или иной страны или территории, делая ее «узнаваемой» (например, Великая китайская стена или Московский Кремль, Ласточкино гнездо и т.п.).

Как уже отмечалось, активизация ресурсного потенциала культурного наследия возможна лишь посредством его использования в соответствующих социально-конструктивных практиках, и, на наш взгляд, прежде всего – в туризме.

Из необходимости учета и практического использования взаимосвязи культуры и туризма исходит, в частности, Стратегия государственной куль-

турной политики на период до 2030 г., в которой отмечается, что «В Российской Федерации действуют государственные и федеральные целевые программы, направленные на обеспечение всех видов культурной деятельности и развитие туристской сферы» [5].

В отечественном экспертном культурологическом сообществе все чаще находит поддержку точка зрения, согласно которой свою практическую значимость культурное наследие как ресурс приобретает именно в туристской деятельности. Исследованиям этого вопроса посвящены работы Т.В. Абанкиной, Е.В. Аигиной, А.Ю. Александровой, О.Н. Астафьевой, В.М. Гнедовского, М.В. Зотовой, Е.Н. Ильиной, А.Ф. Кушковой, В.Ю. Музычук, Н.В. Медведевой, М.А. Поляковой, А.Б. Себенцова, З.Ю. Теновой, С.М. Фазлуллина, и др., охватывающие разнообразные аспекты и проблемы взаимодействия культуры и туризма, трансформации законодательной базы в области культурного наследия, актуализации его экономического и социально-политического потенциала, а также сохранения и трансляции в рамках туристской деятельности.

В частности, на необходимость использования потенциала культурного наследия в развитии туризма обращает особое внимание исследователь О.Н. Астафьева, к приоритетным задачам социокультурной политики регионов она относит:

- «– сохранение целостной структуры культурной среды территорий, где расположены объекты культурного наследия;
- развитие исторических поселений и воспроизводство их среды через поддержку нематериального культурного наследия;
- формирование современных туристских дестинаций за счет материального и нематериального потенциала культурного наследия» [4. С. 385].

Эту же идею поддерживает В.Ю. Музычук, отмечая следующее: «Культурное наследие – ключевой элемент в создании привлекательности регионов, городов и сельских территорий за счет привлечения внутренних инвестиций со стороны частного сектора в развитие креативных кварталов, улучшение культурной среды и формирование туристического бренда» [6. С. 18].

Актуализация культурного наследия в отрасли туризма – это сложный процесс, требующий создания специальных платформ и механизмов, основанных на партнерских отношениях [7], межотраслевой координации и согласованных действиях субъектов, представляющих различные министерства и ведомства. Т.В. Абанкина и В.М. Гнедовский отмечают: «В успешных туристских дестинациях развиваются полисубъектные управленческие практики, основанные на налаженной системе взаимодействия местных и региональных органов власти с туристическим бизнесом, а также разнообразные государственные и негосударственные, коммерческие и некоммерческие организации, поддерживающие культурные ценности и развитие на этой территории туризма и связанной с ним инфраструктуры» [8. С. 201].

В данной связи отметим, что проблема актуализации культурного наследия как ресурса территориального развития поднималась и нами в ряде публикаций [9–11], а также в монографии «Культура как ресурс инновационного развития территорий» [12]. В частности, отмечалось, что «одним из наиболее ключевых аспектов взаимодействия культуры и туризма является возможность презентации и трансляции уникальной региональной культуры, созда-

ние „бренда“ территории» [10. С. 881], что возможно лишь на основе использования культурного наследия регионов [11].

Как видим, вопрос взаимодействия туризма и культуры в области привлечения объектов культурного наследия в качестве ресурса туристской деятельности приобретает сегодня особую значимость как в теоретической, так и практической сфере. Поэтому не случайно культурное наследие выступает в качестве объекта регулирования во многих нормативно-правовых документах Российской Федерации, ключевым среди которых является Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [13]. Отметим, что в данном законе речь идет об объектах *материального* культурного наследия. В иных нормативных правовых документах, регулирующих данную сферу, культурное наследие понимается более широко – к нему относятся памятники как материальной, так и нематериальной культуры.

Вопросы охраны и использования культурного наследия регулируются также нормативно-правовыми документами, регламентирующими культурную политику и развитие культуры в целом. Прежде всего, к ним относятся:

– «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», регламентирующие основные полномочия органов государственной власти федерального, регионального и локального уровней в части сохранения и использования культурного наследия, определяемого данным документом как «материальные и духовные ценности, созданные в прошлом, а также памятники и историко-культурные территории и объекты, значимые для сохранения и развития самобытности Российской Федерации и всех ее народов, их вклада в мировую цивилизацию» [14];

– «Основы государственной культурной политики», выделяющие в качестве объектов государственной социокультурной политики материальное и нематериальное культурное наследие, включающее в себя всю «совокупность предметов, явлений и произведений, имеющих историческую и культурную ценность» [15], от градостроительных объектов, культурных ландшафтов – до диалектов и традиций народов и народностей России. Нужно также отметить, что задачей современной социокультурной политики в данном документе ставится необходимость вовлечения объектов культурного наследия конкретных территорий «для развития культурно-познавательного туризма» [15];

– «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года», одной из главных задач которой является обеспечение расширения доступа населения к культурному наследию и культурным ценностям [5]. Для этого в России были созданы мультимедийные порталы и сервисы, включая портал «Культура.рф» [5]; реализуются проекты по популяризации русского языка; сохраняется культурное наследие библиотечных фондов, отечественного музыкального и театрального искусства; инвестируется реставрация и реконструкция историко-культурных памятников. Что касается *связи культурного наследия и туризма*, то данный нормативный документ разработан в соответствии с положениями и целевыми показателями государственной программы РФ «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 гг. [16], являющейся основным источником реализации данной Стратегии. В качестве одного из приоритетных направлений также предлагается развитие тесного взаимодей-

ствия между культурой и туризмом, позволяющее раскрыть и использовать потенциал малых территорий и исторических поселений в социально-экономическом развитии [5].

Также отметим, что в Российской Федерации регулирование деятельности в области культуры и культурного наследия регламентируется не только на федеральном уровне, но и на региональном. В частности, деятельность в области охраны культурного наследия Крыма регулируется такими нормативно-правовыми документами, как Закон РК «Об объектах культурного наследия в Республике Крым» [17], Закон РК «О музеях и музейном деле в Республике Крым» [18], а также постановлениями Совета министров Республики Крым [19, 20] и другими законодательными актами. Сохранение крымского культурного наследия предусмотрено региональной программой «Государственная программа Республики Крым „Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым“ на 2017–2020 годы» [21], в задачи которой входит сохранение культурного наследия и развитие культурного потенциала республики [21]. Также отметим, что ресурсный потенциал культурного наследия отражен в Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 г. [22].

Как видим, в нормативно-правовых актах, регулирующих вопросы государственной культурной политики, развития культуры, охраны культурного наследия и т.п., прямо или косвенно указывается на взаимосвязь культуры, культурного наследия и туризма, а также на прикладной аспект их взаимодействия. Это на законодательном уровне обеспечивает соответствующие возможности использования потенциала культурного наследия для развития туристской отрасли и посредством ее – для социально-экономического развития в целом.

Нужно отметить, что большая часть объектов культурного наследия в нашей стране сосредоточена в городах или ближайших пригородах, что способствует развитию туристской инфраструктуры и облегчает размещение и обслуживание туристов. В Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г. отмечается: «Значительная часть малых городов Российской Федерации является средоточием уникальных памятников культурного и природного наследия, центрами культурно-познавательного туризма» [5]. Отдельно следует обратить внимание, что в данном документе предусмотрены такие меры по «активизации культурного потенциала территорий» [Там же], как активизация использования уникальности и специфичности этнокультурных ландшафтов для брендинга территорий и развития «внутреннего, въездного, в том числе познавательного, этнического и паломнического туризма» [Там же]. Это обстоятельство обуславливает *главное преимущество культурной составляющей туризма* – возможность формирования туристского потока круглогодично, что может решить проблемы стабильного и системного социально-экономического развития российских регионов.

Таким образом, в основополагающих нормативно-правовых документах культурное наследие понимается как совокупность материальных и духовных ценностей, определяющих самобытность народов, и все чаще рассматривается как ресурс развития конкретных территорий, в том числе малых городов.

В этой связи особо актуальным представляется рассмотрение возможностей привлечения культурного наследия в качестве ресурса развития туристской отрасли в Республике Крым, на территории которой представлены уникальные памятники культурного наследия (в том числе мирового значения), многие из которых расположены в малых городах и пригородах и составляют уникальные культурно-природные ландшафты полуострова.

Специфика Крыма, его ресурс и потенциал развития определяются существенной концентрацией объектов культурного наследия в культурно-природных ландшафтах полуострова. В республике огромное, «относительно занимаемой площади, количество объектов культурного наследия – 2 113 объектов, что составляет около 1,26% от общего числа объектов культурного наследия России (168 095), в то время как площадь Республики Крым составляет всего 0,15% от всей площади Российской Федерации. Всего же в Крыму насчитывается 11500 архитектурно-исторических и культурных объектов» [10. С. 872]. Такая концентрация «объектов культурного наследия и многообразие социокультурной инфраструктуры в целом позволяют использовать их в качестве ресурсной базы для развития туристской индустрии» [12. С. 96].

В данном направлении в Крыму уже принят ряд мер, обратим внимание на те, которые имеют прямое отношение к сфере туризма. Так, за относительно короткое время, впервые в истории Крыма было произведено кадастрирование 210 объектов культурного наследия федерального значения: 60 – Судакской крепости, 150 – единого комплекса «Крепость Керчь» [23]. Заметим, что в контексте правового обеспечения актуализации культурного наследия данная работа позволяет навести порядок в имущественных отношениях и устранить возможные противоречия, которые могут препятствовать эффективному функционированию и использованию его объектов.

В настоящее время активно развивается музейная сеть Крыма, хранящая многочисленные памятники культурного наследия, что закономерно способствует повышению интереса к ней со стороны туристов. В частности, в 2015 г. посещаемость музейных учреждений возросла на 35% в сравнении с предшествующим годом [24].

Такая положительная динамика связана не только с планомерной и слаженной работой по укреплению материально-технической базы музейных учреждений, внедрению новых методов и современных практик обслуживания посетителей, но и с увеличением и модернизацией экспозиций, включением в экскурсионные маршруты новых объектов показа.

В качестве действенного механизма популяризации и репрезентации культурного наследия (в том числе нематериального) в Крыму проводятся различные фестивали и мероприятия, посвященные национальным культурам. Среди традиционных творческих проектов, привлекающих внимание жителей и гостей полуострова, следует отметить программы, которые реализуются в разных уголках Крыма и олицетворяют собой древние ремесла, рыцарские турниры, образцы античного искусства, реконструкцию Крымской войны, национальные традиции и обычаи и т.п. В частности, в Крыму проводятся многочисленные фестивали, популяризирующие различные национальные культуры: «Боспорские агоны», «Крымские тулумбасы», «Генуэзский шлем», «Альминское дело», Республиканский интернациональный фестиваль «Дружба Народов», Республиканский фестиваль-конкурс крым-

скотатарской музыки, песни и танца) и др., а также один из самых глобальных проектов республики – Международный фестиваль «Великое русское слово». Все эти проекты играют значительную роль в туристской деятельности полуострова, привлекая туристов и способствуя формированию имиджа Крыма как уникальной территории развития многонациональной культуры. Среди инновационных направлений развития сферы туризма средствами культуры особо отметим объекты подводного культурного наследия, подробно проанализированные С.М. Фазлуллиным, который, в частности, отметил их актуальность для Крыма в контексте туристской привлекательности (см.: [25]).

Отмечая определенный положительный эффект использования культурного наследия в качестве ресурса сферы туризма, обратим внимание на то, что для его дальнейшей успешной актуализации необходимо решить целый ряд проблем, которые активно обсуждают отечественные исследователи и эксперты [26].

Во-первых, нуждается в научном обосновании определение рекреационной емкости каждого объекта культурного наследия и каждой территории при вовлечении их в туризм. Это вызывается противоречием, заключенном в самом процессе использования культурного наследия как ресурса экономического развития. С одной стороны, это необходимость сохранения объектов историко-культурного и природно-ресурсного значения, что обуславливает установление ограничений их посещений и постоянный контроль рекреационной нагрузки. А с другой – необходимость повышения эффективности их использования, что приводит к увеличению турпотока, коммерциализации культурного наследия и т.п. Активное коммерческое использование в массовом туризме объектов культурного наследия может ускорить их разрушение и видоизменение, поэтому вопрос требует тщательного научного экспертного изучения.

Во-вторых, без государственной поддержки и стимулирования туризма, без спонсорской помощи и поиска других источников финансирования невозможно сохранение объектов культурного наследия и культурных артефактов, затруднительна реализация крупных проектов в данной сфере. Это требует скоординированного межведомственного взаимодействия и объединения усилий всех заинтересованных субъектов на различных уровнях – от федерального до муниципального. Кроме того, отметим, что разработка проектов привлечения культурного наследия в сферу туризма также нуждается в предварительном культурологическом анализе и экспертной оценке.

В-третьих, современные информационные технологии, позволяющие осуществлять виртуальное знакомство с культурными и природными достопримечательностями любой страны и любого региона, не только предоставляют людям разнообразную информацию, но и одновременно стимулируют их личное посещение туристских объектов. И здесь возникает проблема получения научно обоснованной и достоверной информации для составления качественных туристских проспектов и выпуска популярной литературы, создания рекламы объектов культурного наследия, подготовки экскурсоводов по различным направлениям туризма. Именно по указанным причинам существенным источником такой достоверной информации могут стать результаты культурологического анализа возможностей развития культурной состав-

ляющей туризма и ее эффективного использования для развития туристской отрасли.

В-четвертых, по-прежнему, немаловажной проблемой остается обеспечение качества турпродукта, которое в туризме должно соответствовать не только общепринятым стандартам, но и учитывать специфические интересы потребителя. Отметим, что привлечение значимых объектов культурного наследия оказывает существенное влияние на качество туристской деятельности, однако до сих пор не выработаны единые критерии оценки ресурсного потенциала культурного наследия, не определены дополнительные факторы учета специфики туристского потенциала региона. В ряде исследований отмечается, что коммерческая ценность объекта культурного наследия зависит от его эксклюзивности и уникальности, поэтому его ценность должна оцениваться экспертами. Это обстоятельство вызывает необходимость привлечения ученых, высококвалифицированных специалистов и экспертов для оценки объектов культурного наследия и возможностей их использования в туристской отрасли, что, несомненно, вызовет удорожание соответствующего турпродукта.

В-пятых, учитывая особое (в результате санкций) положение объектов культурного наследия в Республике Крым, необходимо проведение государственной политики, направленной на восстановление их исторического и правового статуса на мировом уровне. Следует отметить, что, хотя среди целей, задекларированных наиболее крупной и известной международной организацией по охране и защите мирового культурного наследия ЮНЕСКО, отдельно обозначено «поощрение культурного разнообразия, межкультурного диалога и культуры мира» [27], в настоящее время сложилась неоднозначная ситуация вокруг объектов культурного наследия Республики Крым: «ЮНЕСКО прекратила все контакты с администрациями объектов культурного наследия в Крыму. Более того, остановлена работа по приданию статуса всемирного наследия и другим объектам, расположенным на полуострове» [28]. Это «Бахчисарайский историко-культурный заповедник, Ханский дворец – резиденция крымских ханов – единственный в мире образец крымско-татарской дворцовой архитектуры, а также крепость и пещерный город Чуфут-Кале – средневековая крепость, памятник культуры караимского народа» [11. С. 179].

Отметим, что территория Республики Крым, являющаяся практически «музеем под открытым небом», объединяет огромное количество объектов и феноменов, являющихся «живым воплощением» не только национальных культур, но и общечеловеческих культурных ценностей (наиболее яркими примерами таких объектов культурного наследия являются Херсонес Таврический, объединяющий античную греческую и славянскую православную цивилизации, и Бахчисарайский культурный комплекс, соединяющий традиции крымско-татарской, караимской и русской культур). Поэтому сохранение многих культурных памятников Крыма – задача не только российского государства, но и всего мирового сообщества.

Кроме того, следует помнить, что культура проявляется не только в материальных объектах и артефактах, но и в нематериальном культурном наследии – обычаях, обрядах, празднествах, фольклоре, т.е. во всем том, что формирует у человека «чувство самобытности и преемственности» [29], вос-

питывает в нем межкультурную чувствительность, способствует адекватному восприятию межкультурного разнообразия. Поэтому необходимо проводить восстановление и охрану культурного наследия, учитывая его духовную составляющую, реконструируя и репрезентируя соответствующие духовные ценности, традиции и представления, определившие уникальность той или иной культуры. Это важно как для сохранения исторической памяти и самобытности народов Крыма, так и для привлечения туристов, развития «экономики впечатлений».

Подводя итог, отметим, что культурное наследие и туризм – это настолько взаимосвязанные элементы социокультурной сферы, что можно говорить об уже сложившейся системе их взаимодействий, с той оговоркой, что в ее рамках одни возможности в ресурсном аспекте уже давно прояснены и понятны, а другие нуждаются в дополнительной актуализации на различных уровнях. Так, анализ нормативных правовых актов показывает, что на уровне федерального законодательства культурное наследие рассматривается и как ресурс развития территорий и фактор повышения туристской привлекательности регионов. Однако на практике использование культурного наследия, особенностей культурно-природных ландшафтов, музейного и фестивального движений в туристской сфере до сих пор фрагментарно, имеет мозаичный характер и т.п., а потому нуждается в формировании системного, межведомственного подхода.

Культурное наследие сегодня становится дополнительным стимулом и источником развития территорий, формирующим особый социокультурный, политический и экономический региональный вектор.

Поэтому сегодня в России и ее регионах, в том числе в Республике Крым, возникла острая необходимость создания специальных платформ по взаимодействию власти и бизнеса, внедрения механизмов межотраслевой координации между туристскими ведомствами и субъектами отрасли культуры, целью чего должна быть поддержка и презентация целостной социокультурной среды территорий за счет реализации их культурного потенциала, в том числе средствами туристской деятельности.

Литература

1. Конвенция ЮНЕСКО об охране всемирного культурного и природного наследия. М., 1972. URL: <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf> (дата обращения: 16.06.2019).
2. Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Охрана культурного наследия: международный и российский опыт // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4 (21). С. 6–13.
3. Проект Федерального закона «О культуре в Российской Федерации» : Законопроект № 617570-5. URL: <http://rg.ru/2011/10/26/kultura-site-dok.html> (дата обращения: 20.06.2019).
4. Астафьева О.Н. Диалогичность культурной среды города: культурное наследие как основа ее целостности // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития: XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17–19 мая 2018 г. СПб. : СПбГУП, 2018. С. 385–386. URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2018/dokladi/AstafjevaON_sec3_rus_izd.pdf (дата обращения: 12.06.2019).
5. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года (утв. распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-п.). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_194820/f6adfd17b3f90275dca3f42b5bb42c920d74f0a5/ (дата обращения: 10.06.2019).
6. Муzychuk В.Ю. Сохранение культурного наследия в контексте социально-экономического развития России // Вестник Института экономики Российской академии наук. 2017. № 2. С. 8–31.

7. *Александрова А.Ю., Аугина Е.В.* Туристский вектор в актуализации культурного наследия // *Современные проблемы сервиса и туризма*. 2016. № 2. С. 19–28.
8. *Абанкина Т.В., Гнедовский В.М.* Управленческие практики капитализации культурного наследия в креативной экономике // *Вопросы государственного и муниципального управления*. 2017. № 3. С. 181–206.
9. *Новосельская В.В.* Культурное пространство территории как ресурс экономики впечатлений // *Понимание. Знание. Умение*. 2016. № 3. С. 72–86.
10. *Новосельская В.В.* Культурно-туристический потенциал Крыма: культурологический ракурс исследования правовых и экономических аспектов регулирования // *Государственное управление и развитие России: вызовы и возможности : сб. ст. междунар. конференц-сессии. Т. 2 / под общ. ред. Г.Ю. Ивлевой. М. : Изд. дом «Научная библиотека», 2018. С. 871–887.*
11. *Новосельская В.В.* Современные проблемы охраны культурного наследия в Республике Крым. Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 176–182.
12. *Новосельская В.В.* Культура как ресурс инновационного развития территорий. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. 152 с.
13. Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ (посл. ред.). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 16.06.2019).
14. *Основы законодательства Российской Федерации о культуре* (утв. ВС РФ 09.10.1992 N 3612-1) (ред. от 05.12.2017). URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=284308&fld=134&dst=1000000001,0&rnd=0.3422942449129083#04091243228050707> (дата обращения: 17.06.2019).
15. *Об утверждении Основ государственной культурной политики* : Указ Президента РФ от 24.12.2014 г. № 808. URL: <http://base.garant.ru/70828330/#ixzz5rhg8Y3cs> (дата обращения: 17.06.2019).
16. *Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма»* : Постановление Правительства РФ от 15.04.2014 г. № 317. URL: <http://gov.garant.ru/SESSION/PILOT/main.htm> (дата обращения: 17.06.2019).
17. *Об объектах культурного наследия в Республике Крым* : Закон Республики Крым от 11.09.2014 года № 68-ЗПК (Принят Государственным Советом Республики Крым 8 августа 2014 года). URL: <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/6/act/68z.pdf> (дата обращения: 19.06.2019).
18. *О музеях и музейном деле в Республике Крым* : Закон Республики Крым от 09.01.2018 года № 453-ЗПК/2018. URL: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/document/show/277> (дата обращения: 19.06.2019).
19. *Об отнесении объектов культурного наследия к объектам культурного наследия регионального значения и выявленным объектам культурного наследия* : Постановление Совета министров Республики Крым от 20.12.2016 года № 627. URL: http://mkult.rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_322263.pdf (дата обращения: 19.06.2019).
20. *Приложение к постановлению Совета министров Республики Крым от 27.06.2014 года № 162 (в ред. постановления Совета министров Республики Крым от 12.12.2017 г. № 672) «Положение о Государственном комитете по охране культурного наследия Республики Крым»*. URL: <https://gkokn.rk.gov.ru/ru/document/show/1> (дата обращения: 19.06.2019).
21. *Об утверждении Государственной программы Республики Крым «Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым» на 2017–2020 годы и признании утратившими силу некоторых постановлений Совета министров Республики Крым* : Постановление Совета министров Республики Крым от 31.01.2017 года № 28. URL: http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_326608.pdf (дата обращения: 19.06.2019).
22. *О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года* : Закон Республики Крым от 09.01.2017 года № 352-ЗПК/2017. URL: <http://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/strategy-fullvers.pdf> (дата обращения: 19.06.2019).
23. *Официальный сайт Государственного комитета по охране культурного наследия Республики Крым*. URL: <https://gkokn.rk.gov.ru/ru/index> (дата обращения: 20.06.2019).
24. *Официальный сайт Министерства культуры Республики Крым*. URL: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/295> (дата обращения: 20.06.2019).
25. *Фазлуллин С.М.* Подводные парки и сохранение объектов подводного культурного наследия // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2015. № 2 (18). С. 112–127.
26. *Тенова З.Ю., Куихова А.Ф.* Проблемы сохранения культурного наследия и его роль в привлечении туристов // *Экономика и управление: проблемы, тенденции, перспективы развития* : сб. материалов V Междунар. науч.-практ. конф. 2017. С. 66–68.

27. О ЮНЕСКО. URL: <http://www.unesco.org/new/ru/unesco/about-us/who-we-are/introducing-unesco/> (дата обращения: 13.06.2019).

28. ЮНЕСКО бросила объекты культурного наследия в Крым. URL: https://tvrzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201707051238-h6a8.htm. (дата обращения: 13.06.2019).

29. Конвенция об охране нематериального культурного наследия (Принята в г. Париже 17.10.2003 на 32-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО). URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (дата обращения: 17.06.2019).

Vera V. Novoselskaya, Ministry of Culture of the Republic of Crimea (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: arinanovoselskaya@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 287–299.

DOI: 10.17223/2220836/42/26

OPPORTUNITIES AND LEGAL GROUNDS FOR ACTUALIZATION OF THE CULTURAL HERITAGE AS A RESOURCE OF TOURISM INDUSTRY OF THE CRIMEA

Keywords: culture; cultural tourism; cultural heritage; cultural potential; social and cultural policy.

Nowadays, one of the most urgent tasks of the socio-cultural policy of the Russian Federation is to solve the problems of preservation and actualization of the cultural heritage as an important factor in the spiritual and material life of people. The study emphasizes that the issues of preservation and the development of the cultural heritage have always been significant for Russia and the Crimea. So, these issues have become particularly relevant as a result of the events of 2014 – the reunification of the Crimea with Russia and the introduction of various measures against the Crimean Republic of “anctions” nature, which caused an active search for additional resources for the regional development – including the field of culture.

According to the developed approach of this article, the cultural heritage can be not only an integral part of history in modern conditions, as well as the Keeper of spirituality, etc., but also a source of the development of territories. At the same time, the author emphasizes that the cultural heritage itself, without “the involvement” in a variety of socio-cultural practices, cannot be a factor of the regional development.

Particular attention is paid to the assessment of the regulatory framework of the Russian Federation and the Republic of Crimea in terms of preservation, the usage and the promotion of the cultural heritage. The author notes that this practical importance of the cultural heritage as a resource acquires in the relevant social and constructive practices, and above all – in tourism, are increasingly supported by the point of view in the domestic expert cultural community.

The article describes the features of the representation of the cultural heritage of the Crimea. The author provides a description and analysis the number of measures that can attract the cultural heritage to the tourist activities of the region.

At the same time, the author notes a certain positive effect of the use of the cultural heritage as a resource of tourism, draws attention to a number of problems that require the consideration and the solution.

The conclusions emphasize that the cultural heritage and tourism are interrelated elements of the socio-cultural sphere. However, if the cultural heritage is considered as a resource for the development of territories at the level of the Federal legislation, then the usage of the cultural heritage will be still fragmented in practice. It has a mosaic character, and so it needs to be formed a systematic, interdepartmental approach. Therefore, there is an urgent need to create special platforms for the interaction of the government and the business nowadays in Russia and in its regions, including the Republic of Crimea. It is necessary to use mechanisms of the inter-sectoral coordination between tourism agencies and cultural entities, the purpose of which should be to support and to present a holistic socio-cultural environment of the territories through the implementation of their cultural potential, by means of tourist activities as well.

References

1. UNESCO. (1972) *Konventsiya YuNESKO ob okhrane vsemirnogo kul'turnogo i prirodnogo naslediya* [UNESCO Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage]. [Online] Available from: <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf> (Accessed: 16th June 2019).

2. Bogolyubova, N.M. & Nikolaeva, Yu.V. (2014) Okhrana kul'turnogo naslediya: mezhdunarodnyy i rossiyskiy opyt [Protection of cultural heritage: international and Russian experience]. *Vestnik SPbGUKI – Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*. 4(21). pp. 6–13.
3. Russia. (2011) *Proekt Federal'nogo zakona "O kul'ture v Rossiyskoy Federatsii": Zakonoproekt № 617570-5* [Draft Federal Law "On Culture in the Russian Federation": Draft Law No. 617570-5]. [Online] Available from: <http://rg.ru/2011/10/26/kultura-site-dok.html> (Accessed: 20th June 2019).
4. Astafieva, O.N. (2018) Dialogichnost' kul'turnoy sredy goroda: kul'turnoe nasledie kak osnova ee tselostnosti [Dialogue of the city's cultural environment: cultural heritage as the basis of its integrity]. *Kontury budushchego v kontekste mirovogo kul'turnogo razvitiya* [Contours of the Future in the Context of World Cultural Development]. The 18th International Likhachev Scientific Readings, May 17–19, 2018. St. Petersburg: SPbSUP. pp. 385–386. [Online] Available from: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2018/dokladi/AstafjevaON_sec3_rus_izd.pdf (Accessed: 12th June 2019).
5. Russia. (2016) *Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda (utverzhdena rasporyazheniem Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 29 fevralya 2016 g. № 326-r.)* [The strategy of the state cultural policy up to 2030 (approved Order No. 326-r of the Government of the Russian Federation dated February 29, 2016)]. [Online] Available from: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_194820/f6adfd17b3f90275dca3f42b5bb42c920d74f0a5/ (Accessed: 10th June 2019).
6. Muzychuk, V.Yu. (2017) Sokhranenie kul'turnogo naslediya v kontekste sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Rossii [Preservation of cultural heritage in the context of socio-economic development of Russia]. *Vestnik Instituta ekonomiki Rossiyskoy akademii nauk – The Bulletin of the Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences*. 2. pp. 8–31.
7. Aleksandrova, A.Yu. & Aigina, E.V. (2016) Tourism vector in cultural heritage actualization. *Sovremennye problemy servisa i turizma*. 2. pp. 19–28. (In Russian). DOI: 10.12737/19500
8. Abankina, T.V. & Gnedovskiy, V.M. (2017) Management Practices of the Cultural Heritage Capitalization in the Creative Economy. *Voprosy gosudarstvennogo i munitsipal'nogo upravleniya – Public Administration Issues*. 3. pp. 181–206. (In Russian).
9. Novoselskaya, V.V. (2016) Cultural Space as a Resource of Experience Economy. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 3. pp. 72–86. (In Russian). DOI: 10.17805/zpu.2016.3.5
10. Novoselskaya, V.V. (2018) Kul'turno-turisticheskiy potentsial Kryma: kul'turologicheskiy rakurs issledovaniya pravovykh i ekonomicheskikh aspektov regulirovaniya [Cultural and tourist potential of Crimea: a cultural perspective of the study of legal and economic aspects of regulation]. In: Ivleva, G.Yu. (ed.) *Gosudarstvennoe upravlenie i razvitie Rossii: vyzovy i vozmozhnosti* [Public administration and development of Russia: challenges and opportunities]. Vol. 2. Moscow: Nauchnaya biblioteka. pp. 871–887.
11. Novoselskaya, V.V. (2016) Contemporary Issues of the Cultural Heritage Protection in the Republic of Crimea. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 1(2). pp. 176–182. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-2-176-182
12. Novoselskaya, V.V. (2019) *Kul'tura kak resurs innovatsionnogo razvitiya territoriy* [Culture as a resource for innovative development of territories]. Simferopol: ARIAL.
13. Russia. (2002) *Federal'nyy zakon "Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii" ot 25.06.2002 N 73-FZ (poslednyaya redaktsiya)* [Federal Law N 73-FZ "On objects of cultural heritage (monuments of history and culture) of the peoples of the Russian Federation" of June 25, 2002 (last edition)]. [Online] Available from: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (Accessed: 16th June 2019).
14. Russia. (1992) *Osnovy zakonodatel'stva Rossiyskoy Federatsii o kul'ture (utv. VS RF 09.10.1992 N 3612-1) (red. ot 05.12.2017)* [Fundamentals of the legislation of the Russian Federation on culture (approved by the RF Supreme Soviet of October 10, 1992, N 3612-1) (as amended on December 5, 2017)]. [Online] Available from: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=284308&fld=134&dst=1000000001,0&rnd=0.3422942449129083#04091243228050707> (Accessed: 17th June 2019).
15. Russia. (2014a) *Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy kul'turnoy politiki: Ukaz Prezidenta RF ot 24 dekabrya 2014 g. N 808* [On the approval of the Fundamentals of State Cultural Policy: Decree N. 808 of the President of the Russian Federation of December 24, 2014]. [Online] Available from: <http://base.garant.ru/70828330/#ixzz5rhg8Y3cs> (Accessed: 17th June 2019).
16. Russia. (2014b) *Ob utverzhdenii gosudarstvennoy programmy Rossiyskoy Federatsii "Razvitiye kul'tury i turizma": Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 15 aprelya 2014 g. N 317* [On the approval of

the state program of the Russian Federation "Development of culture and tourism": Resolution N 317 of the Government of the Russian Federation of April 15, 2014]. [Online] Available from: <http://gov.garant.ru/SESSION/PILOT/main.htm> (Accessed: 17th June 2019).

17. Russia. (2014c) *Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya v Respublike Krym: Zakon Respubliki Krym ot 11 sentyabrya 2014 goda № 68-ZRK (Prinyat Gosudarstvennym Sovetom Respubliki Krym 8 avgusta 2014 goda)* [On objects of cultural heritage in the Republic of Crimea: Law No. 68-3PK of the Republic of Crimea dated September 11, 2014 (Adopted by the State Council of the Republic of Crimea on August 8, 2014)]. [Online] Available from: <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/6/act/68z.pdf> (Accessed: 19th June 2019).

18. Russia. (2018) *O muzeyakh i muzeynom dele v Respublike Krym: Zakon Respubliki Krym ot 09 yanvarya 2018 goda № 453-ZRK/2018* [On museums and museum business in the Republic of Crimea: Law of the Republic of Crimea dated January 09, 2018, No. 453-3PK / 2018]. [Online] Available from: <https://mkult.rk.gov.ru/document/show/277> (Accessed: 19th June 2019).

19. Russia. (2016) *Ob otnesenii ob'ektov kul'turnogo naslediya regional'nogo znacheniya i vyavlyennym ob'ektam kul'turnogo naslediya: Postanovlenie Soveta ministrov Respubliki Krym ot 20 dekabrya 2016 goda № 627* [On assignment of cultural heritage sites of regional significance and identified cultural heritage sites: Resolution of the Council of Ministers of the Republic of Crimea No. 627 dated December 20, 2016]. [Online] Available from: http://mkult.rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_322263.pdf (Accessed: 19th June 2019).

20. Russia. (2017a) *Appendix to Resolution No. 162 of the Council of Ministers of the Republic of Crimea dated June 27, 2014 (as amended by Resolution No. 672 of the Council of Ministers of the Republic of Crimea dated December 12, 2017) "Regulations on the State Committee for the Protection of the Cultural Heritage of the Republic of Crimea"*. [Online] Available from: <https://gkokn.rk.gov.ru/ru/document/show/1> (Accessed: 19th June 2019). (In Russian).

21. Russia. (2017b) *On approval of the State Program of the Republic of Crimea "Development of culture, archiving and preservation of cultural heritage sites of the Republic of Crimea" for 2017–2020 and invalidation of some resolutions of the Council of Ministers of the Republic of Crimea: Resolution No. 28 of the Council of Ministers of the Republic of Crimea of January 31, 2017*. [Online] Available from: http://rk.gov.ru/rus/file/pub/pub_326608.pdf (Accessed: 19th June 2019). (In Russian).

22. Russia. (2017c) *O strategii sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Respubliki Krym do 2030 goda: Zakon Respubliki Krym ot 9 yanvarya 2017 goda № 352-ZRK/2017* [On the strategy of social and economic development of the Republic of Crimea until 2030: Law No. 352-3PK / 2017 of the Republic of Crimea dated January 9, 2017]. [Online] Available from: <http://minek.rk.gov.ru/file/File/minek/2017/strategy/strategy-fullvers.pdf> (Accessed: 19th June 2019).

23. The State Committee for the Protection of Cultural Heritage of the Republic of Crimea. Official website. [Online] Available from: <https://gkokn.rk.gov.ru/ru/index> (Accessed: 20th June 2019).

24. The Ministry of Culture of the Republic of Crimea. Official website. [Online] Available from: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/295> (Accessed: 20th June 2019).

25. Fazlullin, S.M. (2015) Underwater parks and the preservation of objects of underwater cultural heritage. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2(18) pp. 112–127. (In Russian).

26. Tenova, Z.Yu. & Kushkhova, A.F. (2017) Problemy sokhraneniya kul'turnogo naslediya i ego rol' v privlechenii turistov [Problems of preserving cultural heritage and its role in attracting tourists]. In: *Ekonomika i upravlenie: problemy, tendentsii, perspektivy razvitiya* [Economy and management: problems, trends, development prospects]. Proc. of the Fifth International Conference. pp. 66–68.

27. UNESCO. (n.d.) *O YuNESKO* [About UNESCO]. [Online] Available from: <http://www.unesco.org/new/ru/unesco/about-us/who-we-are/introducing-unesco/> (Accessed: 13th June 2019).

28. Tvzvezda. (2017) *YuNESKO brosil ob'ekty kul'turnogo naslediya v Krymu* [UNESCO abandoned cultural heritage sites in Crimea]. [Online] Available from: https://tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201707051238-h6a8.htm. (Accessed: 13th June 2019).

29. UNO. (2003) *Konventsia ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya (Prinyata v g. Parizhe 17.10.2003 na 32-y sessii General'noy konferentsii YuNESKO)* [Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (Adopted in Paris on October 17, 2003, at the 32nd Session of the UNESCO General Conference)]. [Online] Available from: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (Accessed: 17th June 2019).

РЕЦЕНЗИИ, КРИТИКА, БИБЛИОГРАФИЯ

УДК 9-929

DOI: 10.17223/22220836/42/27

И.А. Голев

ЭДИСОН ДЕНИСОВ: ПИСЬМО УЧИТЕЛЮ

В Музее истории ТГУ хранится уникальный документ – письмо, написанное выпускником мехмата 1951 г. Эдисоном Денисовым доценту Захару Ивановичу Клементьеву. Эдисон Денисов с доверительностью рассказывает своему учителю о вступительных экзаменах в Московскую консерваторию, об общении с самым знаменитым в СССР композитором Дмитрием Шостаковичем. И, что особенно важно для нынешних универсантов, высказывает искреннее желание продолжить учебу в ТГУ. Желание это не сбылось, но, став одним из крупнейших музыкантов не только в России, но и в Европе, Э.В. Денисов никогда не забывал родной город и университет.

Письмо своего знаменитого ученика З.И. Клементьев, видимо, бережно хранил. Пять лет спустя после его смерти, в 1999 г., профессор В.Н. Берцун передал письмо в Музей истории ТГУ, а старший преподаватель М.Д. Михайлов разместил его на сайте ММФ ТГУ. Сохранность публикуемого документа вполне удовлетворительная, правда, бумага пожелтела, ведь письму уже 70 лет. Текст публикуется в соответствии с оригиналом без всяких изменений, и только неразборчивый знак после цифры 20 в третьем абзаце обозначен отточием в угловых скобках.

27 / VIII–51

Дорогой Захар Иванович!

Силою некоторых обстоятельств судьба занесла меня (на несколько дней) в г. Горький, откуда я Вам и пишу это письмо.

Ну, прежде всего о моих делах. Экзамены в Московской консерватории я сдал довольно прилично: по композиции – хорошо, по всем теоретическим предметам – отлично.

Экзамен по сочинению держало около 20 <...> человек, и в этот день никто «отлично» не получил (не считая одного парня, окончившего Гнесинский институт и поступавшего на 4-й курс консерватории). Человек 5, не явившихся в этот день на экзамен, держало экзамен позже. Их результаты я не знаю. Если среди последних не окажется достаточно сильных конкурентов, то можно считать, что я принят в консерваторию. На экзамене я показывал 5 романсов.

Председателем комиссии был на сей раз Ю.А. Шапорин. В Москву я поеду дня через 2–3 (к первому сентября), так что пишите: Москва-9, до вос-
требования Денисову Эдисону Васильевичу.

На второй день после приезда в Москву я был дома у Шостаковича (которого застал в Москве случайно, так как он только 2 дня, как выписался из больницы). После этого я получил от него (с дачи) еще 2 письма, где он настаивает на том, чтобы я ни в коем случае не бросал науку (и даже предлагает мне не поступать в консерваторию, а «попробовать пойти по пути Бородина», который, как Вам известно, был профессором химии, а музыкой занимался в свободное от занятий наукой время), а также настаивает на том, чтобы я переходил от Александрова к В.Я. Шебалину (композитору, бывшему директору Московской консерватории), говоря, что в наше время это единственный человек, который может научить композиторской технике. По приезду в Москву, постараюсь сразу же устроиться на квартиру и очень много заниматься.

Захар Иванович, постарайтесь, чтобы меня не отчислили из томской аспирантуры. Я заранее согласен на все условия и обещаю, что буду работать серьезно (не в пример прошлым годам). Напишите, пожалуйста, что я должен для этого сделать. Нет ли каких-нибудь формальных задержек?

Заниматься мне очень хочется, и я серьезно примусь за работу с первых же дней по возвращению в Москву.

Вам (если Вы на это согласны) я буду писать очень часто и обращаться за консультацией по всем вопросам, где мне это понадобится. Если с Вашей стороны и со стороны учебной части возражений не будет, то я готов с 1-го сентября приступить к занятиям.

Напишите, пожалуйста, Захар Иванович, что мне нужно делать – какую доставать литературу, что читать, какую тему Вы мне думаете предложить для диссертации etc? С нетерпением жду Вашего ответа.

Привет всем.

Крепко жму Вашу руку.

Эдик.

Ivan A. Golev, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 300–301.

DOI: 10.17223/2220836/42/27

EDISON DENISOV: A LETTER TO THE TEACHER

ПАМЯТИ КОЛЛЕГ

УДК 929 Кимеев(571.17)
DOI: 10.17223/22220836/42/28

Н.А. Белоусова, Л.З. Боголепова, Л.Ю. Китова

**КИМЕЕВ ВАЛЕРИЙ МАКАРОВИЧ – ИСТОРИК,
ЭТНОГРАФ, МУЗЕЕВЕД
(21.10.1952–04.01.2021)**



Ушел из жизни ведущий этнограф Кузбасса Валерий Макарович Кимеев, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры археологии Кемеровского государственного университета (КемГУ).

Будущий исследователь родился 21 октября 1952 г. в селе Устюжанино Ленинск-Кузнецкого района Кемеровской области. В 1979 г. окончил Ленинградский государственный университет, получив квалификацию этнограф, преподаватель, историк. Его главным учителем и наставником был выдающийся советский этнограф Рудольф Фердинандович Итс.

С 1980 по 2020 г. Валерий Макарович трудился в КемГУ научным сотрудником, старшим преподавателем, доцентом, профессором на кафедре археологии. За весь период своей деятельности в КемГУ он вел огромную научно-исследовательскую работу в области этнологии, преподавал, вел кружок по этнографии. В.М. Кимеев не был кабинетным ученым, треть года он проводил в экспедициях, вживался в традиции, материальную и духовную культуру аборигенов Сибири – шорцев, телеутов и других коренных народов Кузбасса. Валерий Макарович уделял много внимания исследованию проблем этногенеза и этнической истории Южной Сибири. В 1986 г. он защитил диссертацию «Шорский этнос. Основные этапы формирования и этническая история, XVII–XX вв.» на соискание ученой степени кандидата исторических наук по специальности 07.00.07 – «Этнография, этнология, антропология» в

Ленинградском отделении Института этнографии имени Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Под его руководством в течение 35 лет проводились ежегодные учебно-научные этнографические экспедиции в Горную Шорию и в течение 5 лет в Монголию, куда он активно привлекал студентов-историков.

В.М. Кимеев являлся общепризнанным в России специалистом по этнологии тюркоязычных народов Кузбасса, экомузеологии, истории Кемеровской епархии. Им было создано новое направление в российском музееведении – экомузеология, цель которого – сохранение культуры аборигенов в естественной природной и социальной среде.

В 1988 г. В.М. Кимеев становится первым директором музея-заповедника «Томская Писаница» и в составе творческого коллектива разрабатывает генеральный план его развития. С 1998 по 2017 г. Валерий Макарович являлся научным руководителем Учебно-научного центра этноэкологических исследований «Тюльберский городок» КемГУ и с творческой группой специалистов создавал проекты семи экомузеев Притомья, как национально-культурных центров Кузбасса, 4 из которых в настоящее время функционируют.

Первыми экомузеями в Сибири стали организованные В.М. Кимеевым в Кузбассе «Тазгол» (пос. Усть-Анзас Таштагольского района), «Чолкой» (пос. Беково Беловского района), «Калмаки» (д. Юрты-Константиновы Яшкинского района), «Ишим» (пос. Ишим Яйского района), экомузей «Брюханово» (село Красное Ленинск-Кузнецкого района) и «Тюльберский городок» (пос. Городок Кемеровского района).

На протяжении 12 лет В.М. Кимеев руководил хозяйственными НИР КемГУ «Тазгол» и «Городок» по изучению и сохранению аборигенных этносов Кузбасса. Неутомимый исследователь Валерий Макарович не только посвятил себя изучению коренных народов Сибири, но и помогал сохранять их культурное наследие, оказывал научно-методическую помощь в создании и развитии экомузеев «Тазгол» и «Трехречье» в Горной Шории, «Чолкой» в Беловском р-не. С 2003 по 2018 г. являлся директором единственного в России экомузея-заповедника «Тюльберский городок» Кемеровского района. Итог многолетних исследований был подведен В.М. Кимеевым в монографии «Экомузеи Притомья в постиндустриальном обществе: генезис, архитектура, функции» (2008), награжденной дипломом III Приволжского межрегионального конкурса «Университетская книга – 2010» в номинации «Лучшее историко-биографическое, краеведческое издание». В 2009 г. в диссертационном совете при Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН им защищена докторская диссертация на тему «Экомузеи Притомья и сохранение этнокультурного наследия: генезис, архитектура, функции». Администрация КемГУ поддержала исследователя, и в ноябре 2010 г. В.М. Кимеев был избран на должность профессора кафедры археологии.

В 2008–2011 гг. В. М. Кимеев руководил исполнением гранта Министерства образования и науки РФ «Изучение этнокультурных взаимодействий в Центральной Азии: Россия и Монголия с эпохи колонизации Сибири до современности» (2008–2010 гг.). С 2011 г. в рамках Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» он был руководителем темы «Изучение тюрко-монгольского

(ойратского) этнокультурного наследия и систем традиционного природопользования этносов российской и западно-монгольской части Алтае-Саянского экорегиона». Результатом работы над этой темой стала публикация монографий «Тайны Кабырзинской принцессы» (Кимеев, 2011), «Очерки Западной Монголии. Т. 1. Традиции и современность» (Кимеев, 2012), «Очерки Западной Монголии. Т. 2. Этнокультурные взаимодействия» (Кимеев, 2013).

Для студентов Института истории и международных отношений КемГУ Валерий Макарович вел несколько учебных дисциплин: «Этнология и социальная антропология», «Этнология Сибири», «Экомuzeология»; в Кемеровском государственном институте культуры – «Основы музеологии», «История музейного дела России», «История музеев мира», «Музеи под открытым небом».

За свою научную плодотворную деятельность В.М. Кимеев издал 14 монографий и более 120 научных статей. Он являлся активным участником научных конференций по проблемам культурного наследия народов Сибири и экомuzeологии. На кафедре археологии КемГУ В.М. Кимеев занимался подготовкой этнографов. Валерий Макарович всегда делился своими знаниями и идеями с учениками. Лекции профессора В. М. Кимеева пользовались большой популярностью как в среде специалистов, так и среди учащейся молодежи. Студенты участвовали в этнографических экспедициях, писали курсовые и дипломные работы по этнологии под его руководством, и пусть в КемГУ не было специализации или специальности по этнологии, но именно Валерий Макарович привил интерес к этой науке многим студентам-историкам, в том числе Функу Дмитрию Анатольевичу, Арзютову Дмитрию Владимировичу, Терентьеву Владиславу Игоревичу, которые продолжили свое обучение по этнологии в аспирантуре и стали докторами и кандидатами наук.

В последние 5 лет в соавторстве с профессором КузГТУ А.И. Копытовым В.М. Кимеев трудился над монографическими изданиями по Горной Шории, которые вышли в 2018 и 2020 гг.

Полная самоотдача в работе, увлеченность, требовательность, высочайший профессионализм – эти и другие профессиональные и человеческие качества привлекали к Валерию Макаровичу учеников, соратников и друзей из разных городов России и других стран.

Светлая память о В.М. Кимееве сохранится в сердцах всех, кто его знал, и особенно тех, кто учился у него. Его труды навсегда вошли в золотой фонд отечественной этнографии.

Монографии и справочники

1. Кимеев В.М. Шорцы. Кто они? // Этнографические очерки. Кемерово, 1989. 189 с.
2. Кимеев В.М. Народы Кузбасса за 30 лет // Этнодемографический справочник. Кемерово, 1994. 100 с.
3. Кимеев В.М., Ерошов В.В. Тропю миссионеров. Алтайская духовная миссия в Кузнецком крае. Кемерово, 1995. 132 с.
4. Кимеев В.М., Канрашин Д.Е. и др. Православные храмы Кузбасса. Кемерово, 1996. 308 с.
5. Кимеев В.М., Афанасьев А.Г. Экомuzeология: учеб. пособие // Национальные экомuzeи Кузбасса. Кемерово, 1996. 135 с.
6. Кимеев В.М. Касьминские чалдоны. Кемерово, 1997. 250 с.
7. Кимеев В.М., Ерошов В.В. Аборигены Кузбасса. Современные этнополитические процессы. Кемерово : Кузбассвуиздат, 1997. 304 с.

8. Кимеев В.М. Экомузеи Притомья в постиндустриальном обществе: генезис, архитектура, функции. Томск : Изд-во ТГУ, 2008. 450 с.
9. Кимеев В.М., Глушкова П.В. Древние дороги тюльберов. Кемерово : ИПП «Кузбасс», 2010. 64 с.
10. Кимеев В.М., Ширин Ю.В. Тайны Кабырзинской принцессы. Кемерово : Примула, 2011. 272 с.
11. Кимеев В.М., Терентьев В.И. и др. Очерки Западной Монголии. Кемерово : Примула, 2012. Т. 1. Традиции и современность. 206 с.
12. Кимеев В.М., Ушаков Д.В. и др. Очерки Западной Монголии. Этнокультурные взаимодействия народов Западной Монголии и российского Саяно-Алтая. Кемерово : Офсет, 2013. Т. 2. 199 с.
13. Кимеев В.М., Копытов А.И. Горная Шория: история и современность. Историко-этнографические очерки. Кемерово : Примула, 2018. 600 с.
14. Копытов А.И., Кимеев В.М. Горная Шория: от древней металлургии до современной горнодобывающей промышленности. Исторические очерки. Кемерово : Примула, 2020. 432 с.

Разделы в коллективных монографиях

15. Кимеев В.М., Ширин Ю.В. Сосновский казачий острог // Притомские калмаки. Историко-этнографические очерки / отв. ред. В.М. Кимеев. Кемерово, 1998. С. 25–42.
16. Кимеев В.М. Экомузей «Калмаки» // Притомские калмаки. Историко-этнографические очерки / отв. ред. В.М. Кимеев. Кемерово : Кузбассвуиздат, 1998. С. 124–48.
17. Кимеев В.М., Кривоногов В.П. Современные этнические процессы у притомских калмаков // Притомские калмаки / отв. ред. В.М. Кимеев. Кемерово : Кузбассвуиздат, 1998. С. 86–106.
18. Кимеев В.М. Этническая история шорцев XVII–XIX вв. // Шорский национальный природный парк: природа, люди, перспективы / отв. ред. А.Н. Садовой. Кемерово : Изд-во Кузбасс, 2003. С. 123–127.
19. Кимеев В.М. Сохранение историко-культурного наследия // Шорский национальный природный парк: природа, люди, перспективы. Кемерово, 2003. С. 231–243.
20. Кимеев В.М., Мошкин Д.М. Кемеровская и Новокузнецкая епархия // Кемеровская и Новокузнецкая епархия Русской Православной Церкви. Кемерово, 2003. С. 91–111.
21. Кимеев В.М., Мошкин Д.М. Православные храмы Кемеровской и Новокузнецкой епархии // Кемеровская и Новокузнецкая епархия Русской Православной Церкви. Кемерово, 2003. С. 118–222.
22. Кимеев В.М., Арзютов Д.В. Занятия русского населения и аборигенов Кузнецкой Земли в XVII–XVIII вв. // История Кузбасса: учеб. пособие для учащихся ср. школ, ср.-спец. учеб. заведений и студентов вузов / отв. ред. Н.П. Шуранов. Кемерово : Кузбасс : СКИФ, 2004. С. 64–70.
23. Кимеев В.М. Национально-культурное своеобразие района // Очерки истории Кемеровского района. Кемерово : Кузбассвуиздат, 2004. С. 29–57.
24. Кимеев В.М., Козлов С.В. Исторические села района // Очерки истории Кемеровского района. Кемерово : Кузбассвуиздат, 2004. С. 58–113.
25. Кимеев В.М. Социалистическая перестройка села // Очерки истории Кемеровского района. Кемерово : Кузбассвуиздат, 2004. С. 128–142.
26. Кимеев В.М. Географическое положение и природные ресурсы района // Очерки истории Кемеровского района. Кемерово : Кузбассвуиздат, 2004. С. 8–13.
27. Кимеев В.М. Шорцы // Тюркские народы Сибири / отв. ред. Д.А. Функ, Н.А. Томилов ; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН; Омский филиал Института археологии и этнографии СО РАН. М., 2006. С. 236–323.

Natalia A. Belousova, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: belna55@mail.ru

Lyudmila Z. Bogolepova, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: ludmila-zah58@yandex.ru

Lyudmila Yu. Kitova, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: lyudmila.kitova@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 303–308.

DOI: 10.17223/2220836/42/28

References

1. Kimeev, V.M. (1989) Shortsy. Kto oni? [Shors. Who are they?]. In: Kimeev, V.M. et al. *Etnograficheskie ocherki* [Ethnographic Essays]. Kemerovo: [s.n.].
2. Kimeev, V.M. (1994) Narody Kuzbassa za 30 let [The peoples of Kuzbass for 30 years]. In: *Etnodemograficheskiy spravochnik* [Ethnodemographic Reference Book]. Kemerovo: [s.n.].
3. Kimeev, V.M. & Eroshov, V.V. (1995) *Tropoyu missionerov. Altayskaya dukhovnaya missiya v Kuznetskom krae* [By the path of the missionaries. Altai spiritual mission in the Kuznetsky Krai]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
4. Kimeev, V.M., Kandrashin, D.E. et al. (1996) *Pravoslavnye khramy Kuzbassa* [Orthodox churches of Kuzbass]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
5. Kimeev, V.M. & Afanasiev, A.G. (1996) *Natsional'nye ekomuzei Kuzbassa* [National ecomuseums of Kuzbass]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
6. Kimeev, V.M. (1997) *Kas'minskie chaldony* [Kasma chaldons]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
7. Kimeev, V.M. & Eroshov, V.V. (1997) *Aborigeny Kuzbassa. Sovremennye etnopoliticheskie protsessy* [Aborigines of Kuzbass. Modern Ethnopolitical Processes]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat.
8. Kimeev, V.M. (2008) *Ekomuzei Pritom'ya v postindustrial'nom obshchestve: genezis, arkhitektonika, funktsii* [Ecomuseums of Tomsk region in post-industrial society: genesis, architecture, functions]. Tomsk: Tomsk State University.
9. Kimeev, V.M. & Glushkova, P.V. (2010) *Drevnie dorogi tyul'berov* [Ancient roads of the tulber]. Kemerovo: Kuzbass.
10. Kimeev, V.M. & Shirin, Yu.V. (2011) *Tayny Kabyrzinskoy printsessy* [Secrets of the Kabyrzin princess]. Kemerovo: Primula.
11. Kimeev, V.M., Terentiev, V.I. et al. (2012) *Ocherki Zapadnoy Mongolii* [Essays on Western Mongolia]. Vol. 1. Kemerovo: Primula.
12. Kimeev, V.M., Ushakov, D.V. et al. (2013) *Ocherki Zapadnoy Mongolii. Etnokul'turnye vzaimo-deystviya narodov Zapadnoy Mongolii i rossiyskogo Sayano-Altaya* [Essays on Western Mongolia. Ethnocultural interactions of the peoples of Western Mongolia and the Russian Sayan-Altai]. Vol. 2. Kemerovo: Ofset.
13. Kimeev, V.M. & Kopytov, A.I. (2018) *Gornaya Shoriya: istoriya i sovremennost'. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Mountain Shoria: History and Modernity. Historical and Ethnographic Essays]. Kemerovo: Primula.
14. Kopytov, A.I. & Kimeev, V.M. (2020) *Gornaya Shoriya: ot drevney metallurgii do sovremennoy gornodobyvayushchey promyshlennosti. Istoricheskie ocherki* [Gornaya Shoria: from ancient metallurgy to modern mining industry. Historical sketches]. Kemerovo: Primula.
15. Kimeev, V.M. & Shirin, Yu.V. (1998) Sosnovskiy kazachiy ostrog [Sosnovskiy Cossack prison]. In: Kimeev, V.M. (ed.) *Pritomskie kalmaki. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Tomsk Kalmaks. Historical-ethnographic essays]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 25–42.
16. Kimeev, V.M. (1998) Ekomuzey “Kalmaki” [The Kalmaki Ecomuseum]. In: Kimeev, V.M. (ed.) *Pritomskie kalmaki. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Tomsk Kalmaks. Historical-ethnographic essays]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 124–48.
17. Kimeev, V.M. & Krivonogov, V.P. (1998) Sovremennye etnicheskie protsessy u pritomskikh kalmakov [Modern ethnic processes in the Tomsk Kalmaks]. In: Kimeev, V.M. (ed.) *Pritomskie kalmaki. Istoriko-etnograficheskie ocherki* [Near-Tom Kalmaks. Historical-ethnographic essays]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 86–106.
18. Kimeev, V.M. (2003a) Etnicheskaya istoriya shortsev XVII – XIX vv. [Ethnic history of the Shors of the 17th – 19th centuries]. In: Sadovoy, A.N. (ed.) *Shorskiy natsional'nyy prirodnyy park: priroda, lyudi, perspektivy* [Shor National Natural Park: Nature, People, Prospects]. Kemerovo: Kuzbass. pp. 123–127.
19. Kimeev, V.M. (2003b) Sokhraneniye istoriko-kul'turnogo naslediya [Preservation of historical and cultural heritage]. In: Sadovoy, A.N. (ed.) *Shorskiy natsional'nyy prirodnyy park: priroda, lyudi, perspektivy* [Shor National Natural Park: Nature, People, Prospects]. Kemerovo: Kuzbass. pp. 231–243.
20. Kimeev, V.M. & Moshkin, D.M. (2003a) Kemerovskaya i Novokuznetskaya eparkhiya [Kemerovo and Novokuznetsk diocese]. In: *Kemerovskaya i Novokuznetskaya eparkhiya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi* [Kemerovo and Novokuznetsk diocese of the Russian Orthodox Church]. Kemerovo: [s.n.]. pp. 91–111.
21. Kimeev, V.M. & Moshkin, D.M. (2003b) Pravoslavnye khramy Kemerovskoy i Novokuznetskoy eparkhii [Orthodox churches of the Kemerovo and Novokuznetsk diocese]. In: *Kemerovskaya*

i Novokuznetskaya eparkhiya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi [Kemerovo and Novokuznetsk diocese of the Russian Orthodox Church]. Kemerovo: [s.n.], pp. 118–222.

22. Kimeev, V.M. & Arzyutov, D.V. (2004) Zanyatiya russkogo naseleniya i aborigenov Kuznetskoy Zemli v XVII–XVIII vv. [Occupations of the Russian population and aborigines of Kuznetskaya Land in the 17th – 18th centuries]. In: Shuranov, N.P. (ed.) *Istoriya Kuzbassa* [History of Kuzbass]. Kemerovo: Kuzbass; SKIF. pp. 64–70

23. Kimeev, V.M. (2004a) Natsional'no-kul'turnoe svoeobrazie rayona [National and cultural identity of the region]. In: Velikanov, A.F. (ed.) *Ocherki istorii Kemerovskogo rayona* [Essays on the history of Kemerovo region]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 29–57.

24. Kimeev, V.M. & Kozlov, S.V. (2004) Istoricheskie sela rayona [Historical villages of the region]. In: Velikanov, A.F. (ed.) *Ocherki istorii Kemerovskogo rayona* [Essays on the history of Kemerovo region]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 58–113.

25. Kimeev, V.M. (2004b) Sotsialisticheskaya perestroyka sela [Socialist restructuring of the village]. In: Velikanov, A.F. (ed.) *Ocherki istorii Kemerovskogo rayona* [Essays on the history of Kemerovo region]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 128–142.

26. Kimeev, V.M. (2004c) Geograficheskoe polozhenie i prirodnye resursy rayona [Geographical position and natural resources of the region]. In: Velikanov, A.F. (ed.) *Ocherki istorii Kemerovskogo rayona* [Essays on the history of Kemerovo region]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. pp. 8–13.

27. Kimeev, V.M. (2006) Shortsyy [Shors]. In: Funk, D.A. & Tomilov, N.A. (eds) *Tyurkskie narody Sibiri* [Turkic peoples of Siberia]. Moscow: Nauka.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабошко Елена Юрьевна – аспирант Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: elena.baboshko@gmail.com

Белоусова Наталья Александровна – кандидат культурологии, директор музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (Кемерово).

E-mail: belna55@mail.ru

Би Чжичэн – аспирант кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург); преподаватель Художественного института Политехнического университета Харбина (Китай).

E-mail: 835827891@qq.com

Блянкинштейн Ольга Николаевна – кандидат архитектурных наук, доцент кафедры архитектурного проектирования Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: olga_bon23@mail.ru

Боголепова Людмила Захаровна – кандидат культурологии, руководитель отдела истории вуза музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (Кемерово).

E-mail: ludmila-zah58@yandex.ru

Бу И – аспирант факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

E-mail: bovey777@gmail.com

Васильева Екатерина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

E-mail: ev100500@gmail.com

Галкин Дмитрий Владимирович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; директор Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Голев Иван Александрович – магистрант кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, старший лаборант Музея истории ТГУ (Томск).

E-mail: ivan.golev.2016@mail.ru

Гук Алексей Александрович – доктор философских наук, профессор кафедры фотовидеотворчества факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры (Кемерово).

E-mail: guk56mai@mail.ru

Денисов Николай Григорьевич – доктор философских наук, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар).

E-mail: ngdenisov@gmail.com

Денисова Галина Леонидовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур» Тольяттинского государственного университета (Тольятти).

E-mail: g.denisova@tltsu.ru

Дмитриенко Надежда Михайловна – профессор, доктор исторических наук, профессор кафедры музеелогии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: vassa.mv@mail.ru

Дюкин Сергей Габдульсаматович – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры (Пермь).

E-mail: dudas75@mail.ru

Едакина Дарья Андреевна – младший научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: sagaan09@yandex.ru

Казанцева Татьяна Генриховна – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Отдела редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук; доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Новосибирск).

E-mail: kerzak2002@mail.ru

Караченцев Иван Сергеевич – аспирант кафедры музеелогии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: ivankarachencev@gmail.com

Китова Людмила Юрьевна – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры археологии Института истории и международных отношений Кемеровского государственного университета (Кемерово).

E-mail: lyudmila.kitova@mail.ru

Коваленко Инна Игоревна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого (Харьков, Украина).

E-mail: kinna087@gmail.com

Коробейникова Лариса Александровна – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: kulturtsu@yandex.ru

Красикова Ксения Викторовна – аспирант кафедры культурологии, теории и истории культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: kseniyakr@yandex.ru

Куклина Анастасия Юрьевна – ассистент кафедры культурологии, теории и истории культуры Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: kulturtstu@yandex.ru

Ландик Ольга Анатольевна – старший преподаватель кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск).

E-mail: landikoa@mail.ru

Лукина Надежда Васильевна – доктор исторических наук; ведущий научный сотрудник НОЦ «Музей и культурное наследие» Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: lunv@mail.ru

Новосельская Вера Вадимовна – кандидат педагогических наук, министр культуры Республики Крым (Симферополь). E-mail: arinanovoselskaya@gmail.com

Познин Виталий Федорович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

E-mail: poznin@mail.ru

Покровская Надежда Николаевна – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Новосибирск).

E-mail: arfa333@yandex.ru

Поморов Сергей Борисович – доктор архитектуры, профессор, директор института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: pomorovs@mail.ru

Попкова Наталья Алексеевна – старший преподаватель кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: solomka@rambler.ru

Прохоров Никита Сергеевич – старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство» Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: pronja64@mail.ru

Прохоров Сергей Анатольевич – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры «Изобразительное искусство», заведующий кафедрой «Изобразительное искусство» Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: prokh64@mail.ru

Решетова Наталья Михайловна – преподаватель кафедры музыкального образования Новосибирского музыкального колледжа имени А.Ф. Муро́ва (Новосибирск).

E-mail: teoretic-natali@yandex.ru

Рябинина Елена Владимировна – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой социальных и гуманитарных дисциплин Национального университета гражданской защиты Украины (Харьков, Украина).

E-mail: evryabinina@gmail.com

Савельев Матвей Вячеславович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: sawmat@mail.ru

Тяглова Светлана Александровна – старший преподаватель кафедры искусств Тюменского государственного университета (Тюмень).

E-mail: ST4182@mail.ru

Унагаева Наталья Александровна – кандидат архитектурных наук, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: nataliav45@mail.ru

Федченко Ирина Геннадьевна – кандидат архитектурных наук, доцент кафедры градостроительства Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск).

E-mail: ifedchenko@inbox.ru

Хорошев Александр Николаевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры социальных и гуманитарных дисциплин Национального университета гражданской защиты Украины (Харьков, Украина).

E-mail: khoroshev61@gmail.com

Храмов Валерий Борисович – доктор философских наук, профессор кафедры философии Кубанского государственного университета (Краснодар). E-mail: valery.khramov@yandex.ru

Черняк Эдуард Исаакович – профессор, доктор исторических наук, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск).

E-mail: ed.i.chernyak@gmail.com

Чернышёва Екатерина Николаевна – профессор, заведующий кафедрой хорового дирижирования Тюменского государственного института культуры (Тюмень).

E-mail: katarina-tche@yandex.ru

Чмыхало Александр Юрьевич – кандидат философских наук, доцент Отделения социально-гуманитарных наук Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск).

E-mail: sanichtom@inbox.ru

Шадури Александр Владимирович – доцент кафедры «Изобразительное искусство» Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

E-mail: schadurin@mail.ru

Шаяхметова Альфия Камельевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (Красноярск).

E-mail: alfiya007@list.ru

Научный журнал

**ВЕСТНИК ТОМСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
2021. № 42**

Редакторы *Н.А. Афанасьева, Ю.П. Готфрид*

Оригинал-макет *О.А. Турчинович*

Дизайн обложки *Яна Яковсона* (проект «Пресс-интеграл»,
факультет журналистики ТГУ)

Учредитель Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»

Подписано в печать 25.06.2021 г. Дата выхода в свет 29.06.2021 г.
Формат 70х100¹/₁₆. Печ. л. 19,5; усл. печ. л. 25,4; уч.-изд. л. 26,8.
Тираж 50 экз. Заказ № 4712. 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